

UNIVERSITE ABOU BAKR BELKAID- TLEMCEM

Faculté des Lettres, des Sciences Humaines et Sociales

Département des Langues Etrangères

Section : Français

Mémoire de Magistère de L'Université de Tlemcen

Discipline : Sciences du Langage

MEMOIRE

Présenté et soutenu publiquement par

Mademoiselle Farah Soulimane

Titre :

La mise en texte de l'oralité chez Mohammed Dib et dans d'autres productions littéraires

Sous la direction de

Mr le Professeur Paul Siblot

Membres du Jury :

Mr Mohammed Saidi	Professeur	Président de Jury
Mr Paul siblot	Professeur	Rapporteur
Mr Boumediane Benmoussat	Professeur	Examineur
Mme Sabéha Benmansour	Maitre de conférence A	Examineur
Mme Betoule Benabadji	Maitre de conférence B	Examineur

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITE ABOU BAKR BELKAID- TLEMCEN

Faculté des Lettres, des Sciences Humaines et Sociales

Département des Langues Etrangères

Section : Français



Mémoire de Magistère de L'Université de Tlemcen

Discipline : Sciences du Langage

MEMOIRE

Présenté et soutenu publiquement par

Mademoiselle Farah Soulimane

Titre :

La mise en texte de l'oralité chez Mohammed Dib et dans d'autres productions littéraires

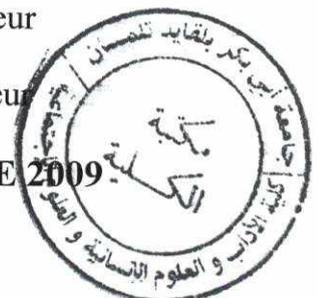
Sous la direction de

Mr le Professeur Paul Siblot

Membres du Jury :

Mr Mohammed Saidi	Professeur	Président de Jury
Mr Paul siblot	Professeur	Rapporteur
Mr Boumediane Benmoussat	Professeur	Examineur
Mme Sabéha Benmansour	Maitre de conférence A	Examineur
Mme Betoule Benabadji	Maitre de conférence B	Examineur

SEPTEMBRE 2009



*A la mémoire du grand homme
de ma vie, mon défunt Grand-père ;*

Soulimane Mustafa Kemal

Remerciements

Le savant n'est pas l'homme qui fournit les vraies réponses, mais celui qui pose les vraies questions.

Claude Levi-Strauss

Je tiens avant tout à dédier ce travail à mes chers et adorables parents, Mourad et Dalila, qui ont été plus que présents pour moi, qui m'ont soutenue, encouragée et surtout permis de réaliser mes rêves. La production d'un travail de réflexion n'est jamais évidente, mais grâce à leur soutien et amour, j'ai pu avec aise dépasser toutes les difficultés rencontrées.

C'est à ma tante, Nacira Nekkache que j'adresse également ce travail pour lui dire combien nos discussions m'ont éclairée et conduite à me poser les bonnes questions. Merci à toi d'avoir cru en moi et de m'avoir toujours poussée à me dépasser.

Et en dernier lieu, je dédie ce travail à ma défunte cousine Nadia Boudjakdji, Professeur Emérite en langue française à l'université de Casablanca, qui attendait avec impatience de lire mon travail, mais qui n'en a pas eu le temps. Merci de m'avoir encouragée à donner le meilleur de moi-même. Je ne t'oublierai jamais !



C'est au Professeur Paul Siblot, que j'adresse en premier lieu mes remerciements les plus sincères pour avoir dirigé mon travail de magistère. Je le remercie de m'avoir donné la bonne orientation, de m'avoir conseillé, encouragé, et surtout de m'avoir accordé son temps, si précieux de par ses lourdes responsabilités.

Je tiens aussi à remercier le Recteur de l'université de Tlemcen, M Ghouali de m'avoir accordé sa confiance en toute situation, et m'avoir permis de poursuivre ma formation à l'Université Paul Valéry III- Montpellier.

C'est à l'Université Paul Valéry III, que j'exprime toute ma gratitude de m'avoir accueillie au sein de son enceinte et d'avoir mis à ma disposition tout ce dont j'avais besoin pour avancer dans mon travail. Je remercie tous les membres de cette université, et je pense notamment à Paul Siblot, à Paul Pandolfi, à Nadjat Ommane, et à tous ceux que je ne cite pas d'avoir rendu mon séjour agréable et instructif.

Je remercie les membres du jury d'avoir pris la peine de lire et de juger de la qualité de mon travail et ce en dépit de la chaleur, de la fatigue et surtout du mois de ramadhan.

Mes remerciements, ma gratitude, ma tendresse et mon admiration s'adressent à une femme exceptionnelle, une femme qui ne m'a jamais laissée tomber, qui m'a encouragée, soutenue, secouée, aimée et surtout qui a cru en moi. Cette femme, Sabéha Benmansour, m'a accompagnée depuis le début de mon cursus, et sans conteste, je dirai que c'est grâce à elle que j'ai pu accomplir tout ce que j'ai fait jusqu'à l'heure.

Je tiens à dire également à mes parents, à ma sœur Ibtissem, à mes frères, Adil et Réda, ma tante Nadira, et ma grand-mère Abla, ainsi qu'aux autres membres de ma famille, combien leur présence à mes côtés m'a comblée et m'a permis d'aller jusqu'au bout sans jamais abandonner.

La vie ne serait rien sans tous ceux qui nous accompagnent. Et à côté de ma famille, j'ai eu la chance d'être accompagnée par d'admirables amis, qui ont été présents dans les moments les plus difficiles, qui m'ont simplement donné sans rien attendre en retour. Je remercie ces personnes qui font partie de ma vie et sans qui mon existence serait terne. Merci à vous les amis !!!

Et enfin, je tiens à présenter mes excuses à tous ceux qui m'ont accompagnés tout au long de ce travail, pour les avoir stressés avec moi, pour les avoir fait travailler parfois contre leur grès, et je pense précisément à mes parents, à ma sœur, à mon frère Adil, à mon meilleur ami Nabil, et surtout à Kossay, qui a toujours été présent à mes côtés et à qui je n'ai pas rendu la vie facile ces derniers jours.

Merci pour tout !!!!

Sommaire

Sommaire

<i>Introduction</i>	09
<i>Chapitre I : La représentation de l'oralité dans le texte littéraire</i>	22
1- L'oralité, plus qu'un mode de communication, une expression culturelle	24
1-1- Approche définitoire de l'oralité.....	24
1-2- L'oralité mise en texte.....	31
2- L'oralité dans le champ littéraire maghrébin : une modalité de la revendication identitaire	37
2-1- Le contexte maghrébin.....	38
2-2- Le métissage littéraire.....	43
2-3- L'oralité comme mode de représentation identitaire.....	47
3- Les altérations de la culture orale vers l'écrit	51
<i>Chapitre II : L'oralité dans l'écrit : un interdiscours</i>	<i>62</i>
1- L'oralité dans le texte dibien	63
1-1- L'oralité comme interdiscours.....	63
1-2- Dib et l'oralité.....	86
2- Du brouillage des codes à la construction interculturelle	95
2-1- L'apport de l'oralité au texte dibien.....	96
2-2- L'oralité, un moyen d'ouverture vers l'espace Universel.....	102
3- L'oralité « mise à l'épreuve » par les auteurs occidentaux	106
3-1- L'écrit dans le sillage de l'oral.....	107
<i>Conclusion</i>	<i>114.</i>
<i>Annexe</i>	<i>118</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>138</i>

Introduction

Une première expérience d'analyse m'avait conduite à m'interroger sur « l'oralité mise en texte ». Lors de mon mémoire de licence, intitulé *L'interdiscursivité comme stratégie dans la production du sens: l'exemple de L'Infante Maure et Salem et le sorcier de Mohammed Dib*, j'ai été particulièrement touchée par la présence, voire l'insertion dans le texte d'un conte *Salem et le sorcier*, que je connaissais préalablement, car il fait partie du patrimoine culturel de la région de Tlemcen, dont je suis originaire tout comme l'auteur.

Une première lecture m'a d'abord interpellée ; je ne saisisais ni la raison, ni l'intérêt d'une telle présence. L'auteur voulait-il nous transmettre un message ou était-ce un procédé stylistique? C'est précisément cette ambiguïté qui m'a amenée à réfléchir sur cette inscription d'un genre particulier, le conte, dans un texte romanesque. Le conte est au Maghreb associé à une tradition orale, celle de la « *Halka* »¹, qui tisse une relation particulière avec l'assistance et par là diffère profondément de celle générée par un texte. Il est par ailleurs le produit d'un imaginaire collectif oral, en raison de son mode de transmission. Et c'est précisément ce qui a justifié le choix de la formulation d'« oralité mise en texte »².

L'inclusion de ce conte m'a fortement touchée en raison de son contenu culturel et identitaire, connu dans un autre idiome, et retrouvé dans un roman en langue française. Mohammed Dib a ainsi réactualisé et revalorisé un patrimoine culturel en l'inscrivant dans un espace linguistique différent. Il a ainsi permis au discours populaire de ne pas sombrer dans l'oubli, tout en donnant à son propos une dimension interculturelle marquée.

¹ La *Halka* est caractérisée au Maghreb comme la rencontre ou la réunion autour d'un conteur, ou plus généralement d'une conteuse, riche d'expérience et de sagesse, et qui va le temps d'un après-midi ou d'une soirée transporter son auditoire composé essentiellement d'enfants dans un monde magique. Son rôle est important dans la société, car il a la double tâche de véhiculer et de transmettre une parole ancestrale, et d'éduquer les plus jeunes. Une des particularités de la *Halka* tient à la relation intime qu'elle tisse entre le conteur(se) et son auditoire, disposé en demi-cercle.

² Nous entendons par « oralité mise en texte », l'ensemble des procédés et des pratiques langagières propres au patrimoine oral, que la littérature contemporaine se réapproprie, en les intégrant dans une structure textuelle, romanesque.

Celle-ci est le reflet du vécu propre de l'auteur. M. Dib a vécu dans une période historique particulière, où les cultures, arabe et française se sont côtoyées malgré leur relation conflictuelle. Dib portait en lui ces deux cultures, qu'il a tout au long de sa vie et dans toute son œuvre tenté de rapprocher et d'associer.

C'est en me plaçant dans cette perspective interculturelle, que j'ai retrouvé dans *L'Infante Maure* le personnage particulièrement attachant de, Lyyli Belle, qui m'a également poussée à approfondir l'analyse de ce texte. Fille du Sud et du Nord, du Maghreb par son père et de l'Occident par sa mère, elle porte en elle ces deux univers. Elle va par son imagination conjurer les affres de l'exil³. Pour ne pas tomber dans le fossé creusé inconsciemment par ses parents, si amoureux et si distants qu'ils en oublient le sens de la communication, elle s'accapare par le biais de l'imaginaire, deux pays et deux cultures, ceux de la mère présente mais absente, et ceux du père absent mais présent par ses histoires. C'est par les histoires que Lyyli Belle lutte contre le vide, contre la douleur, contre l'absence et la mort. Elle devient à son tour l'héroïne des *Mille et une nuits*, non pour un roi père mais pour une reine mère, qu'elle tente de soulager. C'est ce qui justifie la présence du conte dans la trame textuelle :

« Il faut absolument que tu écoutes ça maman. C'est une histoire que papa m'a rapportée dernièrement de voyage. Il faut que je te la raconte » (Dib, 1994 :123).

Grâce à ses histoires et à l'amour que Lyyli Belle porte à ses parents, elle va franchir les barrières et transgresser toute notion de différence, en assurant le transit de la parole, refusant ainsi d'être un « entre-deux » : papa et maman « **quelque part sont frère et sœur** », quoique étranger l'un pour l'autre :

« Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse: tomber entre deux lieux, dans l'un oui, dans l'autre oui, entre, non .Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j y coure et aussitôt après coure ailleurs. Parce que je crois qu'on nait partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et

³ Khadda Nadjat, *Cette Intempestive voix recluse* , Edisud , 2003.

qu'on les trouve la terre devient alors votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entrer monde auquel je me garde bien de penser. Je suis retournée à l'idée que ça puisse être. Il n y a rien que je déteste autant que cette idée être sans lieu ». Dib, 1994 : 170-171.

Si l'histoire de ce personnage ancré dans une double culture m'a autant touchée, c'est parce qu'en tant que citoyenne Algérienne, je me sens concernée par cette double appartenance culturelle. En effet, un demi siècle après l'indépendance de l'Algérie, nous sommes encore proches de cette culture autrefois coloniale, ne serait ce que par l'utilisation fréquente de la langue française dans le langage quotidien. Comme Lyyli Belle, je suis portée par deux mondes que je tente également de rapprocher, non pas en racontant des histoires, mais en travaillant sur ces même histoires pour les analyser. C'est ce qui explique pourquoi j'ai tenu à travailler sur l'insertion du conte, en tant que patrimoine populaire caractéristique de la culture Maghrébine dans un texte romanesque d'expression française symbole, de la culture occidentale.

Je me suis ainsi posée nombre de questions. Pourquoi la littérature maghrébine contemporaine recourt-elle au registre de l'oral ? Quelle est la portée d'un tel choix ? J'ai voulu savoir comment l'oralité du conte s'insérait dans le discours littéraire, et comment elle pouvait répondre aux exigences et aux besoins de la construction romanesque.

J'ai abouti à quelques constats :

Dans un premier temps, après avoir étudié la structuration de *L'Infante Maure*, j'ai pu observer que le texte s'organisait en une myriade de discours sur la base desquels il prenait forme. C'est dans cette variété discursive que le conte *Salem et le sorcier* prend place, sous la forme d'un discours en intertextualité.

Ceci m'a conduite à focaliser mon attention sur le fonctionnement de cet intertexte, et à y retrouver la même diversité que dans le roman. Nous avons

également interrogé les raisons de son insertion dans le récit. Il nous est ainsi apparu qu'il participe de la trame textuelle comme un discours porteur d'une mémoire identitaire. Son but n'est pas politique mais culturel. Il inscrit une identité culturelle dans l'espace de l'autre, ouvrant ainsi le texte de *L'Infante Maure* à une finalité interculturelle. Ce qui fait que discours oral et discours littéraire s'entremêlent harmonieusement, répondant à des exigences réciproques l'un et l'autre. L'oralité supplée ainsi une insuffisance de la culture écrite, laquelle s'efforce en retour de la sauver de l'oubli.

Ce premier questionnement auquel j'avais tenté de répondre a suscité en moi un intérêt particulier. En effet, au fur et à mesure que j'avais dans ma lecture de *L'Infante Maure*, je me retrouvais plongée au sein d'une problématique troublante. L'inscription du patrimoine culturel algérien au sein du discours littéraire d'expression française m'a amenée à repenser la relation du Même et de l'Autre, celle de l'Identité et de l'Altérité.

L'œuvre de Dib est à mon sens le symbole d'une réalité littéraire autant qu'humaine. L'auteur soulève des interrogations très actuelles : l'exil, la communication entre les cultures, symbolisées par les personnages du père et de la mère issus de pays différents. Son texte est un espace où se côtoient des discours, des univers culturels divers, des codes différents et des paroles plurielles. Son récit est un espace de « l'inter-dit », lieu générateur d'une pluralité culturelle, d'une élaboration de l'interculturel et d'une rencontre entre un ici et un ailleurs. Il est une charte de paix, dans laquelle Dib concilie les discours aussi bien que les cultures, abolissant l'expérience de l'exil.

La problématique interculturelle qui constitue une des finalités de *L'Infante Maure* n'a cessé de nourrir mes interrogations et d'accentuer mon envie de percer le mystère du dialogue entre notamment les relations inter-culturelles franco-algériennes, et son transfert vers les modes d'expression que sont l'oral

et l'écrit. Les deux cultures se trouvent en effet symbolisées selon moi par ces deux modes d'expressions.

Je souhaite poursuivre ce travail en ouvrant le corpus d'étude à d'autres textes, et à d'autres interrogations, pour voir comment d'autres auteurs envisagent ce même dialogue entre des codes, des langues et des cultures.

Pour cela, il a semblé impératif de préciser d'abord le concept d'oralité, qui ne se limite pas à la seule caractéristique sonore de la communication linguistique, mais concerne aussi un ensemble de pratiques culturelles propres à une société donnée.

Dans le type de société dont relève l'Algérie, une primauté est donnée à la parole ancestrale et traditionnelle orale qui se transmet de génération en génération, sans perdre une bricole de sa teneur. Dans ces mêmes sociétés, l'écriture a longtemps été considérée comme un « viol »⁴, en ce sens qu'elle ne se fait pas dans la continuité de la tradition populaire, mais avec des modes et des langues rapportées le plus souvent des cultures dominantes. En effet, dans le contexte de sociétés de domination coloniale, on retrouve des relations fondées sur une contrainte considérée comme l'agent d'une « aliénation coloniale »⁵.

Dans le contexte culturel maghrébin, l'oralité tient une place considérable, car elle permet de transmettre de génération en génération un savoir ancestral considéré comme le fondement premier de l'identité. Elle assure ainsi la pérennité de cette culture. L'oralité sauvegarde la mémoire collective, puisque « C'est justement sous la forme orale que tout le patrimoine culturel et toute la tradition intellectuelle des peuples s'est traditionnellement présenté »⁶. En raison de

⁴Mourad Yelles, *Les miroirs de Janus; littérature orale et écriture postcoloniale : Maghreb/Caraïbe* », OPU, Alger 2002.

⁵Mourad Yelles, *Les miroirs de Janus; littérature orale et écriture postcoloniale : Maghreb/Caraïbe* », OPU, Alger 2002

⁶ Emilia Melasuo, in *Paroles d'espoir*, Université de Turku Département d'études françaises Travail de proséminaire de littérature, avril 2004

son caractère collectif, l'oralité ne dispose pas d'un « *langage autonome* » (Michel Foucault), mais se trouve constamment prise dans un ensemble de pratiques communautaires, contrairement à l'écriture, qui demeure une activité individuelle.

L'écriture bien que production individuelle, dérive de l'oral. Tous les systèmes d'écriture sont en fait des représentations à posteriori de la langue orale. Si nous remontons à l'histoire de l'écriture, nous dirons que le système alphabétique d'abord a tenté de reproduire la chaîne sonore plutôt que le contenu du discours. Il se voulait à l'image de la langue orale. Les mots sont obtenus par la combinaison d'un nombre réduit d'éléments sonores distinctifs ; il en va de même pour l'écriture alphabétique⁷ qui fait appel à un nombre réduit de symboles écrits transposant graphiquement les diverses unités de la langue orale.⁸ Au-delà de ce premier aspect qu'est la transcription, l'écriture a inventé un univers qui lui est propre, autant d'un point de vue linguistique que discursif. En effet, le terme écriture au sens le plus courant demeure une activité de création, voire d'invention. C'est le cas par excellence du texte littéraire, dont la définition atteste sa caractéristique de création. Il est le reflet de la représentation de la réalité à partir d'un imaginaire, d'une réflexion individuelle et personnelle.

Dans la société maghrébine, la tradition de l'écriture n'est apparue que tardivement. Dans un premier temps, cette société a connu l'écriture à travers les différentes civilisations qui se sont succédées sur ce territoire, dont l'écriture punique et latine, pour ensuite arriver à l'arabe à travers le texte sacré, « le Coran », réservé à une élite qui savait lire et écrire, le reste de la population n'ayant accès à ce dernier que par le biais de l'oral. Pour de nombreuses raisons (historique, sociologique, politique et linguistique) le patrimoine maghrébin oral n'a été que très peu retranscrit. Aujourd'hui nous

⁷ Nous retiendrons ce type d'écriture car par rapport aux autres écritures, notamment synthétique, analytique et syllabique, c'est celle qui constitue notre système d'écriture.

⁸ *La naissance de l'écriture*, article sur internet.

n'avons que peu de traces de ces écrits, qui ont été pillés et détruits tout au long des épisodes historiques.

Avec l'intrusion coloniale, de nouvelles écritures vont apparaître, d'abord nouvelle par leur genre : romans, nouvelles et journaux. Nouvelle par la langue, puisque ces derniers sont en langue française. Ces écritures neuves prennent une place importante, parfois prépondérante dans la société maghrébine. A partir de 1830, la politique coloniale a procédé très vite à une « déculturation », en fermant les rares *Medersa* et en imposant l'étude de la langue et la culture française. Le savoir fut transmis dans le cadre institutionnel de l'école française, les jeunes « indigènes » scolarisés apprennent la langue française, s'acclimatent à la culture française, et n'ont plus de temps à consacrer aux veillées, et ceux qui ne sont pas à l'école se trouvent le plus souvent au front.

La valeur attribuée autrefois au patrimoine oral doit alors céder la place à d'autres valeurs. Il s'agit alors de se battre quelque soit l'arme. Certains choisissent la plume pour dire l'injustice et dénoncer l'écrasement de la société par la colonisation française, et ce dans la langue de l'autre. Ainsi est née la littérature maghrébine d'expression française, une littérature qui caractérise encore à l'heure actuelle la société du Maghreb. C'est par la force du colonialisme que cette forme d'expression s'est développée. Mais cette littérature s'est ensuite distinguée par son travail textuel, par son élaboration des discours et des genres et surtout par sa dimension polyphonique comme le précise Marc Gontard dans *La violence du texte*. Une telle écriture, selon Deleuze, s'inscrit dans la dissidence aussi bien littéraire qu'historique car elle abandonne toute unicité pour opter, dans sa structure, sa syntaxe et son lexique pour la multiplicité et l'hétérogénéité.

Confronté à des clivages de plusieurs ordres, linguistique / culturel , individuel / social , ethnique / identitaire, l'expression littéraire semblait être le

meilleur moyen pour une élite de concilier ses divergences, d'exprimer son authenticité et s'inscrire en interculturalité.

Une palette d'écrivains maghrébins s'est distinguée et a fait connaître cette littérature, comme Tahar Ben Jelloun, Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Nabile Farès, Tahar Djaout, Mohamed Ben Cherif, Assia Djebar, Mohammed Dib. La liste est longue. Tous ces écrivains, formés pour la plupart par l'école coloniale, ont des points communs. En premier lieu, la maîtrise d'un double code qui leur permettaient de se promener à leur guise d'une culture à une autre pour témoigner de leur authenticité culturelle, en fixant dans la langue écrite de la domination coloniale une parole originelle, longtemps reléguée au rang de folklore⁹. C'est précisément cet aspect qui nous intéresse. Notre présent travail, compte développer notre réflexion sur la manière dont va être retravaillée l'oralité, dans la structure romanesque. Il s'agit de voir comment s'exprime cette oralité dans un autre idiome que l'idiome d'origine.

Le texte de Dib est un exemple privilégié sur la façon dont a été imbriqué le discours de l'oralité dans la structure textuelle. Nous allons au cours de l'étude tenter de dégager la fonction de l'oralité dans le texte dibien, et voir quelles procédures Dib a mises en œuvre pour concilier les deux modes d'expression que sont l'oral lié au patrimoine culturel populaire, et l'écrit lié au patrimoine culturel occidental.

Dès ses premières œuvres, l'auteur de la « Trilogie Algérie » investit ses textes d'une dimension populaire par l'inscription de la tradition orale séculaire, qu'on trouve dès ses premières productions littéraires. Tout comme un grand nombre d'écrivains maghrébins, Dib accorde une place particulière au patrimoine oral : « Chez Dib, chants, poèmes jalonnent le récit romanesque.. »¹⁰. Cependant, nous remarquons que c'est dans ses dernières œuvres que l'oralité est plus présente, notamment dans *L'Infante Maure*, *L'Arbre à dire* ou encore

⁹ Jacques Chevrier, in *De l'oral à l'écrit*, conférence 8 mars 2008.

¹⁰ Najet Khadda, *L'œuvre romanesque de M. Dib. Proposition pour une analyse des deux romans*, OPU, 1983

L'Aube Ismaël. Et c'est précisément sur deux de ces textes, à savoir *L'Aube Ismaël* et *L'Infante Maure*, que nous allons centrer notre attention.

Nous nous proposons d'apporter un certain nombre de réponses aux questionnements qui font aujourd'hui l'objet de cette nouvelle recherche, soit:

- Tout d'abord, nous allons repérer les marques linguistiques de l'oralité dans le texte de Dib, et nous interroger sur les moyens qu'il a choisis de mettre en valeur pour représenter cette oralité.
- En second lieu, nous tenterons de voir ce qu'exprime la mise en texte de cette oralité. Plus largement, nous chercherons à comprendre la fonction de l'oralité dans le texte. Nous nous interrogerons aussi sur la façon dont cette « oralité mise en texte » chez Dib participe d'une composante culturelle de l'algérianité, et en quoi cette dernière constitue-t-elle une possible mise en scène identitaire. En quoi elle peut être considérée comme une particularité stylistique de l'écriture dibienne.
- Dans un troisième temps, nous tenterons de savoir si cette écriture marquée d'oralité a une dimension interculturelle. Nous essayerons de savoir si l'oralité apporte une dimension dialogique. Nous tenterons enfin de voir si le passage à l'écrit apporte un changement à cette dimension culturelle de l'oralité.

Ces questions, nous les posons pour essayer de dégager l'impact de cette inclusion d'un genre discursif dans un autre, le texte dibien, lui-même inscrit dans la globalité littéraire maghrébine. La problématique interculturelle abordée dans ce dialogue entre langues, cultures et genre discursif se retrouve également dans le choix de faire intervenir d'autres écrits, extérieurs à la littérature maghrébine.

Pour mieux cerner le sujet et mieux comprendre l'inscription d'un genre dans un autre, il nous a semblé nécessaire d'étendre le corpus à d'autres textes qui proviennent d'un autre univers littéraire que celui du Maghreb. Nous avons convoqué deux autres productions littéraires, essentiellement françaises. Nous souhaitons analyser le fonctionnement de ces autres mises en texte de l'oralité

et voir en quoi elles diffèrent de celle élaborée dans le texte dibien. Ce qui nous intéresse également, c'est de voir quels sont les types d'oralité retranscrits. S'agit-il d'éléments du discours populaire, ou de particularités syntaxiques et lexicales du langage oral ? Ceci nous amènera à nous interroger sur les relations possibles entre les textes de Dib et ceux des deux auteurs que nous avons choisis. Cette démarche a pour but, au-delà de la particularité stylistique du texte dibien, de réfléchir sur le rapport qu'entretient l'oralité avec l'écriture. Comment l'oralité est-elle pensée dans l'écrit et par l'écrit ?

Pour ce faire, nous avons choisi de porter notre attention sur un texte de Samuel Beckett, *Comment c'est*, dont les procédures textuelles rompent avec la structure narrative traditionnelle. A des échelles différentes, Dib et Beckett se rejoignent dans l'élaboration textuelle, comme nous le verrons plus loin. Un autre texte a retenu notre attention, celui d'Anne Godard, *L'inconsolable*, qui offre la particularité d'une présence constante du pronom personnel « tu », suggérant la mise en place de dialogues, que l'auteur entretient avec un narrataire et avec elle-même. Dimension directement dialogique, présente aussi dans le texte dibien.

Il convient tout d'abord de préciser les outils que nous allons utiliser dans cette recherche qui relève de l'analyse du discours. Dans notre perspective de travail, l'oralité étant inscrite dans un autre discours littéraire, elle implique la présence sous jacente « d'autres » voix, qui installent dans la structure textuelle une hétérogénéité et un dynamisme que nous allons essayer de rendre compte avec un certain nombre de concepts, tels que celui de *dialogisme*, *polyphonie*, dichotomie *oral/écrit*, *interdiscursivité*, et surtout celui d'*interculturalité*.

L'analyse que nous allons conduire ne saurait se réduire à une analyse du texte. Elle s'intéresse à la production du discours et inclut les conditions de production. La définition de Paveau et Sarfati répond parfaitement à ce que nous venons d'avancer ; pour eux, l'analyse du discours est « la discipline qui

étudie les productions verbales au sein de leurs conditions de production » (2003, p. 194).

Un des points centraux de notre analyse concerne la manière dont le contexte est pris en charge par le texte, à travers des formes propres. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont Dib a représenté l'univers culturel dans lequel il a baigné durant sa jeunesse, et surtout la façon dont il a remanié ce dernier. Nous retrouvons dans ces textes le discours littéraire qui dit le « Je », et le patrimoine populaire qui dit le « Nous ». D'où en écho de l'un à l'autre une certaine pluralité discursive. Nous sommes bien alors dans une perspective de mouvement conditionnée comme le précise Dominique Maingueneau par le contexte :

« Le discours est une activité tout à la fois conditionnée (par le contexte) et transformatrice (de ce même contexte) ; donné à l'ouverture de l'interaction, le contexte est en même temps construit dans et par la façon dont celle-ci se déroule ; définie d'entrée, la situation est sans cesse redéfinie par l'ensemble des événements discursifs. En d'autres termes : la relation entre texte et contexte est non point unilatérale, mais dialectique ». ¹¹

Nous nous proposons de répartir notre travail en deux parties, dans lesquelles nous tenterons au fur et à mesure de répondre à notre problématique.

Nous tenterons d'approcher dans un premier temps le concept « d'oralité », mais précisément dans le champ littéraire maghrébin. En effet, l'oralité est caractéristique de la culture maghrébine, et aujourd'hui nous la retrouvons très fréquemment dans son expression littéraire. Nous démontrerons que cette oralité est plus qu'un simple mode de communication permettant l'échange entre les individus, qu'elle est une réelle expression culturelle qui préserve et fait perdurer la culture populaire de cette société. Elle est par ailleurs un moyen de conservation d'un imaginaire propre aux sociétés à tradition orale. Ce dernier point nous amènera à aborder une autre fonction de cette oralité qui

¹¹ Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau – *Dictionnaire d'analyse du discours* - « Contexte » - p.135

s'inscrit dans un processus de revendication identitaire, en ce sens où, lors de son inscription dans le texte littéraire, elle devient la marque d'une appartenance culturelle. A travers cette insertion, c'est une réactualisation d'une forme de réalité sociale qui tente de s'inscrire dans un espace universel. Le passage à l'écrit devient alors indispensable, voire vital pour la continuité de l'existence de la parole ancestrale.

Ceci, nous conduira dans la deuxième partie à nous concentrer davantage sur la présence de l'oralité dans l'écrit, une présence sous forme d'interdiscours. Dans cette partie, nous porterons notre attention sur la présence de cet interdiscours essentiellement dans le texte dibien, où nous dégagerons toutes les marques linguistiques de cette présence de l'oralité. Nous nous interrogerons sur le réinvestissement de l'oralité par l'écriture autre que maghrébine. En effet, il s'agira pour nous de voir comment les auteurs abordent ce phénomène d'inscription d'un genre dans un autre, s'agira-t-il de marques culturelles ou plutôt d'une réappropriation d'un registre familial.

Nous espérons pouvoir dégager de cette recherche, à travers la comparaison que nous ferons, quelques spécificités de l'œuvre dibienne. Savoir comment Dib a réorganisé les éléments culturels populaires pour les intégrer dans l'espace normalisé, de l'écriture romanesque. Nous espérons pouvoir démontrer qu'en contexte maghrébin, la langue française fait partie du patrimoine intellectuel, qui n'est pas opposé à la culture populaire, puisqu'elle permet de l'exprimer, de le préserver et de le faire connaître, en l'inscrivant dans une sphère universelle.

Chapitre I

La représentation de l'oralité dans le texte littéraire

« Concilier la paroles des griots à l'esprit des plus pertinentes exigences littéraire ».

C'est à partir de cette citation de Monofila, que nous entamerons notre réflexion sur la représentation de l'oralité dans le champ littéraire.

Dans le contexte scriptural, la présence de l'oralité est au départ « intrusion » car elle perturbe les règles établies par le système d'écriture, lequel doit obéir à un ensemble de procédures stylistiques conforme au model littéraire. Le texte est certes un lieu de création, un espace où se conjuguent la pensée de l'auteur et les mots de la langue. Mais il est aussi un mode codifié, en ce sens où il n'accorde que peu de liberté à son producteur, car il s'agit de retrouver dans ce dernier une certaine unité, voire uniformité. Cette définition grammaticale et typologisante que nous avons donné au concept « Texte » s'avère plus complexe lorsqu'il s'agit de l'analyser en tant qu'objet. Jean-Michel Adam précise à ce propos dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* que, le texte

« s'est avéré être une unité trop complexe pour être enfermé dans des typologies et pour que la seule cohésion ou cohérence linguistique puisse rendre compte de ce qui fait son unité »¹².

Si nous considérons le texte dans ses modes de fonctionnement, nous pouvons dire qu'il est le lieu où se mettent en place des réseaux discursifs puisque il est « lui-même une structuration spécifique d'une opération discursive »¹³. Il apparait alors comme l'engagement, d'une « écriture », d'un « contenu » et surtout d'un ensemble de « discours ».

Rompant avec l'homogénéité qui le caractérisait, le texte littéraire est conçu aujourd'hui comme un discours pluriel, mêlant les genres et les formes. Ainsi, l'inscription de l'oralité dans la structure textuelle ne relève plus d'une

¹² Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 571.

¹³ Pierre Van Den Heuvel : *Parole, mot, silence*, Paris, Corti, 1985.

« intrusion » mais comme la possibilité d'une ouverture vers un espace dialogique, polyphonique, voire interculturel.

Dans cette perspective, nous tenterons au cours de ce chapitre de comprendre quel mode de représentation l'oralité va mettre en place lors de son inscription dans le texte littéraire. Pour ce faire, il s'agira pour nous de définir d'abord quel type d'oralité a été mise en texte.

1- L'oralité, plus qu'un mode de communication, une expression culturelle :

1-1- Approche définitoire de l'oralité :

La notion d'oralité se définit de prime abord comme une articulation sonore et physique de la communication linguistique. Le terme désigne l'ensemble des caractéristiques de l'oral.

Une des premières formes de communication humaine fut l'expression vocale. Dès le début de l'humanité, l'homme a eu besoin d'exprimer ses besoins, ses désirs, ses craintes, sa joie, ainsi que d'autres émotions. Si elle n'est pas la première forme de communication, l'oralité est sans conteste la plus importante.

Cette conception vocalisante de l'oralité vise au-delà des phénomènes touchant à l'émission et à la réception d'un message à mettre en valeur un aspect fondamental de la communication, sa composante culturelle :

« La voix n'est pas une donnée purement individuelle, elle est culturalisée et possède non seulement une spécificité dans le temps, mais à une époque donnée, elle appartient à une gestion collective de la manière de parler ». ¹⁴

¹⁴ C. Détrie, P. Siblot, B. Vérine : *Termes et concepts pour l'analyse du discours : Approche praxématique*. Paris, Honoré Champion, 2001 : 225.

L'oralité ne peut être dissociée de cette donnée culturelle à partir de laquelle, tout discours prend forme. Bien qu'individuelle, toute parole est ancrée consciemment ou inconsciemment dans un processus collectif, et toute voix est polyphonique, chargée d'histoire, et de ce fait l'oralité devient :

« ... historique. En ce sens, la voix, votre voix unique, n'est pas seulement individuelle. Elle a outre ses caractères physiologiques les marques culturelles situées. »¹⁵

Ceci nous conduit à penser l'oralité comme : « le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité ». (ibidem)

A partir de ces premières considérations théoriques, nous pouvons dire que le concept d'oralité englobe dans notre esprit l'ensemble des pratiques culturelles des sociétés y compris celles de tradition orale. Ces dernières usent de la parole comme fondement de civilisation. La parole est alors prise comme un besoin et une nécessité sociale. L'oralité va lui attribuer sa force et sa vitalité. Elle est alors le creuset essentiel du patrimoine : sa mémoire, son savoir, son histoire, sa conception du monde et de la vie.

Réfléchir sur la notion d'oralité nous a conduit à prendre en compte une notion qui lui est associée, celle de « Parole », puisque, l'oralité est ce qui se transmet par la parole. Elle n'est rien sans la transmission. Nous sommes ainsi loin de la conception Saussurienne selon laquelle la parole serait idiosyncrasique et indépendante des normes sociales, car cette dernière est constamment travaillée par les réglages sociaux. Jean Cauvin (1980) pense que la société orale de groupe humain fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Pour lui ce type de société lie son être profond, sa mémoire, son

¹⁵ Meschionnic (1882) : 280, cité par C. Détrie et al in, *Termes et concepts pour l'analyse du discours : Approche praxématique*. Paris, Honoré Champion, 2001 : 225

passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes à la Parole.¹⁶

La conception de Cauvin met l'accent sur le lien présent / passé, qui est un des principaux rôles de la parole dans les sociétés orales. En effet pour qu'une société perdure dans le temps, il est impératif que la parole traditionnelle se transmette de génération en génération préservant ainsi toute la charge symbolique qui lui est attribuée, il s'agit alors de « se préserver en préservant sa propre culture ».¹⁷

La parole est d'une importance capitale dans toutes les sociétés comme le souligne Affin O. Laditan dans un article paru à la revue « SEMEN », où elle fait penser alors à la notion de « verbe », fondement de toute civilisation ; « Au commencement était le verbe »¹⁸. La parole est ainsi le fondement du monde.

1-1-1- La force de la parole

La parole a un poids considérable sur la pensée sociale, et ce qui nous permet de mesurer ce poids, c'est l'ensemble des règles et interdits qu'il est impératif de respecter pour conserver l'équilibre social. La parole dans les sociétés orale est sacrée. Elle est un mode de communication très sérieux et complexe dans la vie tribale quotidienne. Celle-ci joue un rôle très important dans la sphère politique, administrative, religieuse et sociale. Un usage déconsidéré de la part de la population pourrait entraîner de graves troubles.

Tout ceci renforce le caractère sacré de la « parole », dont la manipulation reste délicate. En effet, pour conserver le caractère « magique » de cette dernière, la population la manie avec précaution, respectant un ensemble de règles et interdits qui concernent un nombre infini de sujet, comme par exemple éviter de parler de la mort pour ne pas l'inviter à rentrer chez soi, éviter de désigner directement la fonction excrétoire ou encore ne pas parler de certains animaux (chouette, serpent....), ne pas prononcer le nom de certaine personne comme

¹⁶ CAUVIN, J. 1980, *La parole traditionnelle, Les classiques africains*, Paris : Coll. « Comprendre ».

¹⁷ R. Soukehal : *Le roman Algérien de langue française (1950-1990)*, Publisud, Paris, 2003 : 365.

¹⁸ Affin O. Laditan , in *De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas*

a pu l'expliquer Pierre Alexandre, car le fait de le faire signifie avoir une emprise magique sur lui...etc. les interdits sont divers, bien que considérés comme superstitieux, ils régissent la pensée sociale de ce type de société. Il s'agit alors d'apprendre à bien parler et surtout apprendre quand parler, et quand se taire :

« C'est particulièrement où sa sexualité se développe que l'enfant apprend ce qu'il peut dire et surtout à qui ». ¹⁹

Dans le chapitre sur « la place de la parole dans le fonctionnement de la société », extrait des *Interactions verbales, tome III*, Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue deux types de populations : La population volubile ;

« ... où le silence est perçu comme menaçant [...] où l'ensemble de la vie sociale est médiatisée par le langage et où le pouvoir repose en grande partie sur le don de la parole », et la population faiblement communicative ; « où le silence est valorisée car possédant des vertus interlocutives supérieurs ». Les sociétés orales africaines sont au carrefour de ces deux prototypes sociaux car « le crédit qu'elle concède au silence et au secret résulte en partie de la nécessité de se prémunir contre cet aspect négatif du verbe » ²⁰.

Ainsi la parole ne peut être prise à la légère en raison de sa force actionnelle. Elle n'est pas seulement mot ou son, elle est aussi et avant tout action. John Austin dans *Quand dire c'est faire* (1970), expose sa théorie sur les énoncés performatifs. Il souligne que certaines expressions font à elles seules office d'acte, dont la célèbre expression « je te baptise », dont l'élocution accomplit l'acte. A côté de ses énoncés performatifs, Austin insiste sur la force illocutoire de la parole. Selon lui, en prononçant un énoncé, on lui attribue une force ou une valeur. Dans les sociétés orales, si la parole n'agit pas

¹⁹ *La parole dans les sociétés orales*, in forum « Contes Africains »

²⁰ C. Kerbrat-Orecchioni : *les interactions verbales, Tome III*

tout à fait comme des énoncés performatifs, elle a tout de même une très grande valeur illocutoire, puisque :

« La parole n'est pas un mode passif de communication mais un mode d'action par excellence. Parler, c'est d'abord agir. La parole se livre comme une arme redoutable et on l'utilise ; il en est ainsi des débats tant publics que privés ». ²¹

De ce fait, nous pouvons rendre compte de la force symbolique qu'a la parole en matière d'organisation sociale, elle porte en elle des valeurs incontournables, un patrimoine riche en savoirs et une mémoire collective qui constitue la fierté des communautés. Par la parole c'est le passé et l'histoire qui est sauvegardée. Elle devient alors le vecteur de la solidarité et de l'unité culturelle. Dans cette perspective, nous retrouvons dans le texte de *L'Infante Maure*, un discours que Dib a puisé du patrimoine populaire qu'il a intitulé *Salem et le sorcier*, et dans lequel sont mises en valeur des notions comme celles de solidarité, que nous pensons particulière à des sociétés comme celle de Tlemcen, dont a été puisé le conte, et dont le mode de vie a nourri précisément un besoin d'entraide. Nous retrouvons cette démarche dans le conte sous forme de ;

« Ainsi Salem n'a pas ouvert la porte, le chien ne l'a pas mordu, le bâton n'a pas frappé le chien, le feu n'a pas brûlé le bâton, l'eau n'a pas éteint le feu, l'âne n'a pas bu l'eau... ». (p. 124-125)

De ce fait, nous dirons que la parole, à partir de la langue, qui en est sa jumelle, permet l'unicité des gens d'une même communauté. Ces derniers appartiennent à un même groupe social, partagent un même code linguistique, ainsi qu'un ensemble de pratiques culturelles, ce qui facilite la communication et renforce les relations.

²¹ N°Soudan, cité in : *La parole dans les sociétés orales*, in forum « Contes Africains »

Métaphoriquement, nous pouvons revenir sur l'exemple du conte, en disant que tous les personnages : Salem, le chien, le bâton, le feu, l'eau et l'âne partagent un même vécu, qui est celui de l'emprisonnement, puisqu'ils sont tous détenus par le méchant sorcier dans son château, et c'est justement ce vécu qui va leur permettre de se souder et de se révolter contre le sorcier. La parole agit alors comme une action puisque par le « non » du refus, tous ces derniers vont s'acheminer vers la liberté : « **Depuis ce jours Salem fut libre et vécu heureux** ».

1-1-2- La parole comme ethnotexte

Les sociétés orales produisent la parole pour communiquer, laquelle a une forte valeur illocutoire. Cette dernière est régie par un certain nombre de règles et interdits. La parole dans les sociétés orales peut être assimilée à « texte oral », dans ce sens où il peut être recueilli pour une étude scientifique, puisque : « Les textes oraux peuvent porter sur l'histoire, les traditions, la culture ».²² Cette particularité fait que nous pouvons considérer la parole comme un ethnotexte à la suite de la définition de Bouvier (1992), pour qui la parole serait un ensemble cohérent et continu de signes linguistiques qui se distinguent des réponses ponctuelles à des questions portant sur l'expérience d'une société. Le texte oral devient un texte construit, cohérent, continu et développé par l'informateur.²³ Bouvier précise à ce propos que :

« L'ethnotexte est donc ce texte oral. Mais il est aussi un discours oral ; il faut bien faire la distinction entre ce qui est texte et discours. Etant donné qu'il a sa cohérence, sa signification propre, le discours oral, recueilli sur tel ou tel aspect de la culture dans ces données contemporaines ou historiques, est celui que la communauté tient sur elle-même. [] L'ethnotexte est le discours que le groupe tient sur sa propre réalité, son histoire, son présent,

²² Affin O. Laditan, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen*, 18, De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines, 2004, [En ligne], mis en ligne le 2 février 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1226.html>. Consulté le 14 juin 2009.

²³ Idem 22

les permanences de sa culture et les mutations qu'elle connaît. En un mot, c'est toujours un discours d'identité qui permet à un groupe de se définir, de s'affirmer, de se reconnaître ». ²⁴

Il insiste par ailleurs sur le fait que la connaissance d'une culture passe par la prise en compte de la parole, qui a la forme d'un témoignage ou d'une œuvre élaborée, comme c'est le cas de contes, de devinettes, de fables... etc.

Ces œuvres élaborées appelées aussi *textes oraux* sont le cachet d'une appartenance culturelle, mais servent également de voie d'accès à la connaissance. En effet, l'apprentissage de l'enfant dans ce type de société se fait par le biais de ces textes oraux, qui représentent des leçons à des fins moralisantes. Par ces textes sont communiquées certaines connaissances techniques, ethniques et religieuses. Aujourd'hui, ce patrimoine oral est menacé par toutes les entreprises de mondialisation, d'où l'importance pour ces sociétés de faire perdurer cette parole. Hampaté Ba ²⁵, durant toute sa vie, a incité les intellectuels africains à recueillir ces textes oraux, ces paroles ancestrales et ce afin de sauver le patrimoine culturel de l'Afrique. Il considère que :

²⁴ J-C BOUVIER : « La notion d'ethnotexte » in J-N PELEN & C, MARTEL Editions. *Les voies de la parole – ethnotexte et littérature orales, approche critiques*. Les cahiers de Salagon 1, Publications de l'Université de Provence, 1992.

²⁵ Hamadou Hampâté Ba est un écrivain et ethnologue malien, né en 1900 et mort en mai 1991. En 1921, il refuse d'entrer à l'École normale de Gorée. À titre de punition, le gouverneur l'affecte à Ouagadougou, en qualité d'« *écrivain temporaire à titre essentiellement précaire et révocable* ». De 1922 à 1932, il occupe plusieurs postes dans l'administration coloniale en Haute-Volta (actuel Burkina Faso) puis jusqu'en 1942 à Bamako. En 1933, il obtient un congé de six mois qu'il passe auprès de Tierno Bokar, son maître spirituel. En 1942, il est affecté à l'Institut français d'Afrique noire (IFAN) de Dakar grâce à la bienveillance de son directeur, le professeur Théodore Monod. Il y effectue des enquêtes ethnologiques et recueille les traditions orales. Il se consacrera notamment à une recherche de quinze ans qui le mènera à rédiger *l'Empire peul du Macina*. En 1951, il obtient une bourse de l'UNESCO lui permettant de se rendre à Paris et de rencontrer les milieux africanistes, notamment Marcel Griaule. En 1960, à l'indépendance du Mali, il fonde l'Institut des sciences humaines à Bamako et représente son pays à la Conférence générale de l'UNESCO. En 1962, il est élu membre du Conseil exécutif de l'UNESCO. En 1966, il participe à l'élaboration d'un système unifié pour la transcription des langues africaines. En 1970 prend fin son mandat à l'UNESCO. Amadou Hampâté Bâ se consacre alors entièrement à son travail de recherche et d'écriture. Les dernières années de sa vie, il les passera à Abidjan à classer ses archives accumulées durant sa vie sur les traditions orales d'Afrique de l'Ouest ainsi qu'à la rédaction des ses mémoires, *Amkoullel l'enfant peul* et *Oui mon commandant !*, qui seront publiés après sa mort le 15 mai 1991.

« Nous nous trouvons actuellement pour tout ce qui touche à la tradition orale, devant la dernière génération des grands dépositaires. C'est pourquoi l'effort de récolte doit s'intensifier dans les dix ou quinze années à venir, après quoi les grands mouvements vivants de la culture africaine auront disparu et, avec eux, les trésors irremplaçables d'un enseignement particulier, à la fois matériel, psychologique et spirituel, fondé sur le sentiment de l'unité de la vie et dont la source se perd dans la nuit des temps ». ²⁶ (Hampaté Ba, 1980 : 229).

L'importance accordée à ces textes oraux nous montre à quel point la vie de ces sociétés orales gravite autour de ces paroles, au point de faire corps avec.

La parole en tant qu'ethnotexte joue le rôle de « porte parole » de la pensée et des valeurs collectives. Elle permet à travers la fonction qu'elle assure dans différents domaines (sociologique, politique, idéologique, religieux), la cohésion, la survie de la communauté et surtout la sauvegarde de la mémoire et de l'imaginaire collectif. Et c'est précisément pour toutes ces raisons, qu'aujourd'hui nous retrouvons au sein de la littérature des bribes de cette oralité, de cette parole ancestrale.

1-2- L'oralité mise en texte :

Nous avons précédemment envisagé l'ensemble des productions orales caractérisant une société donnée. Nous avons souligné également l'importance de l'oralité au sein de ces communautés orales, et enfin nous avons évoqué le danger qu'encourt ce patrimoine oral à l'aire de la mondialisation. A l'époque où l'industrie économique décide du patrimoine humain, les sociétés dites de culture orale se trouvent menacées d'uniformisation et d'unification. Une part importante des mémoires collectives a été perdue. Mais, de plus en plus d'écrivains, issus pour la plupart de ces cultures orales, recourent dans leurs procédés d'écriture à l'imbrication de « L'oralité » en tant qu'expression culturelle.

²⁶Hmadou-Hampaté BA. : *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, 1980, Seuil.

Bien que l'écriture et l'oralité soient considérées à priori comme des modes d'expressions différents, elles connaissent en fait des interpénétrations particulières.

1-2-1- La dichotomie oralité / écriture

La distinction entre oral et écrit est importante et des plus anciennes. Nous avons tendance à distinguer entre oralité et littéralité, en considérant que ce qui est écrit est littéraire et ce qui est oral est populaire, voire folklorique. Cette opposition met l'accent sur une conception très contestée et contestable de « culture savante », basée sur l'écrit et « culture populaire », basée quant à elle sur l'oral. La culture orale, du fait de son appartenance à un imaginaire populaire se retrouve mise à l'écart par une idéologie réductrice. Si l'écriture tient à présent le rôle du vecteur de savoir, nous ne devons oublier que ce rôle là a été durant des milliers d'années assumé par l'oral.

« Alors que les hommes naissent et meurent depuis un million d'années, ils n'écrivent que depuis six mille ans ». (Etiemble). A l'origine, l'écriture a d'abord assumé un rôle de comptable, plutôt que littéraire. C'est par l'oralité que se transmettait le patrimoine littéraire d'une société, et l'oral était ainsi un vecteur collectif de l'expression littéraire. Gérard Jean, rappelle à ce propos :

« Si les linguistes ont dénombré approximativement trois milles langues distinctes sur la terre, ils s'accordent pour n'en compter qu'à peine plus d'une centaine qui s'écrivent ! »²⁷

Ceci atteste de l'importance du patrimoine oral. A ce propos, nous rappellerons que les grands textes fondateurs ont d'abord été des textes oraux, récités par des orateurs qui jouaient un rôle important dans la vie littéraire. Grâce aux jongleurs et aux conteurs, récitant des épopées grecques et médiévales, en

²⁷ G. Jean cité

passant par les contes, devienues et fables de tous les folklores, la littérature a d'abord existé par la voie orale.

Pour Edouard Glissant, dans l'histoire des littératures ;

« Les productions des textes écrits sont d'abord en continuité avec les productions orales traditionnelles. Dans toute apparition d'un corpus littéraire, il y a intervention d'un ou plusieurs scripteurs qui rassemblent les textes oraux et travaillent à partir de ce matériel. Et à partir d'un tel travail, la tradition d'écriture se constitue et s'automatise peu à peu par rapport aux sources orales. »²⁸

L'écriture inventée pour transcrire la parole n'a élaborée son propre système esthétique que par la suite en créant des règles propres. J Vachek précise que ;

« Dans un premier stade, l'écrit représentait l'oral avant de devenir autonome »²⁹.

Au delà de ces premières considérations, la dichotomie oralité/écriture recouvre d'autres types d'oppositions qui interfèrent constamment. D'abord comme le mentionne Dominique Maingueneau dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, une opposition entre énoncés, puisque l'un passe par le canal oral et l'autre par le canal graphique. Maingueneau considère que c'est grâce à ce canal graphique que les informations sont susceptibles de traverser le temps et l'espace. Ce dernier permet aussi : « de faire rentrer le langage dans le domaine du visuel et donc d'étudier les énoncés indépendamment de leur contexte, de les manipuler ». Cependant cette conception a été vite modifiée par les médias audiovisuels, notamment les enregistrements qui ont fait que la conservation des énoncés n'est plus réservée au code écrit.

Un autre type d'opposition a été relevé, celle entre deux pôles de la production verbale d'une société. D'une part les énoncés **inscrits** (Maingueneau, 1993),

²⁸ E. Glissant : *Le discours antillais*, Gallimard, col : folio, 1997

²⁹ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 205.

relevant de genres ritualisés, voués à être réemployés de diverses manières³⁰. D'autre part ce qu'il a appelé le pôle des échanges spontanés, et qui relèvent davantage du langage quotidien. Il précise également que cette distinction se rapproche de celle faite par Ferguson en sociolinguistique entre variété haute et variété basse d'une langue, l'une caractérisée par sa stabilité et utilisée à l'écrit et l'autre, du fait de son instabilité détermine davantage les communications orales non formelles.

Une dernière opposition est à noter, celle qui relève du domaine anthropologique, illustrée par les travaux de Jack Goody dans *La raison graphique* (1979), qui considère que :

« L'écriture n'est pas seulement une représentation de la parole, son avènement a en fait ouvert un nouveau régime de la pensée ; en se projetant sur un espace bidimensionnel, elle devient capable, par exemple, de constituer des tableaux ou des listes, condition d'un régime de savoir »³¹

Toutes ces oppositions bien que distinctives nous amène à repenser ces deux modes que sont l'oral et l'écrit, au-delà des divergences relevées. L'écrit n'est plus la seule voie de conservation de la parole. Cette dernière peut être aussi formalisée que l'écrit ; c'est le cas des discours politiques, religieux, ou autres discours public. De ce fait comme le mentionne Nathalie Sarraute, l'écrit et l'oral malgré leurs apparentes différences physiques semblent difficile à dissocier totalement :

« Peu d'écrit font l'économie totale de l'oralité, puisque leur voix nous habite, puisque leur personnages parlent, et même si ne savons pas forcément les faire parler juste. Peu de textes oraux savent n'être pas éphémères sans l'appui de leur transcription, même fautive. Oral et écrit sont deux versants de la pensée et de l'imaginaire ».

³⁰ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 204.

³¹ Idem 29 : 204

« L'époque du roman traditionnel centré sur les espoirs et les désespoirs de l'individu (tentant d'écrire un roman ou bien passant sa vie dans la solitude d'une montagne magique) était révolue. La description d'expériences que beaucoup vivent dans les milieux urbains modernes exigeait un mode d'écriture différent, et même sans doute, un genre littéraire tout à fait différent».³⁴

L'inscription de l'oralité dans le texte littéraire semble répondre à cette demande d'une nouvelle écriture. Son introduction dans le langage littéraire apparaît comme l'appréhension d'une certaine réalité, Barthes dans le *Degrés zéro de l'écriture* précise que : « c'est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain ».³⁵ De ce point de vue l'introduction de la parole (discours de l'oralité) dans le champ de l'écriture constitue : « le langage comme expression profonde » et « ramène la littérature à une problématique du langage »³⁶. Ceci est pour Barthes une caractéristique de la littérature moderne et marque pour lui : « la réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe de l'homme ».

Le texte littéraire devient alors : « un lieu de la parole, un objet discursif d'échange »³⁷ où « s'établit une interaction de paroles d'origine et de natures différentes, une relation dialogique entre, d'un côté, le discours de l'écrit (...) et, de l'autre, le discours du verbal, mimésis du langage commun, beaucoup plus varié et plus libre. Cet assemblage de deux codes différents rend le discours du texte plus dynamique et invite à la participation sur le plan de la communication »³⁸.

Cette forme de coexistence discursive particularise le texte, lui permettant ainsi de rompre avec toute notion d'homogénéité, et à ce titre Georges-Elia Sarfati affirme que :

³⁴ Alfred Dublin, in *Oralité dans l'écriture*

³⁵ R. Barthes : *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, col : Point, 1972 : 60-61

³⁶ R. Barthes : *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, col : Point, 1972 : 60-61

³⁷ Julia KRISTEVA. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Paris : p. 52.

³⁸ P. Van Den Heuvel. op. cit , P: 14.

« L'apparente homogénéité du texte ne réside pas à l'examen si l'on considère qu'un texte fini résulte le plus souvent de la convocation et de la coexistence d'éléments langagiers appartenant à des aires historiques, géographiques et culturelles différentes »³⁹.

C'est sur la base de cette différence que tout texte va se construire, puisant son discours des textes ou paroles qui lui sont antérieurs, contemporains, ou encore émanant de la société, ce que Barthes a défini comme étant « *le volume de la sociabilité* ».

L'oralité transcrite dans le corps scriptural semble traduire cette dimension sociale et à ce propos Ruth Amossy déclare :

« L'œuvre dit la société de son temps, dans la mesure où le travail textuel tantôt déjoue les pièges du « déjà-dit » et tantôt laisse percevoir des tensions et des aphories révélatrice d'un impensé »⁴⁰.

Bien que l'écriture soit une activité réfléchie, qui mesure les moindres risques afin de produire le sens voulu, elle demeure avant tout une aventure, et c'est dans ses écarts, ses dérives, ses glissements et ses dérivations que l'oralité fait intrusion, la subvertissant. Le texte devient alors le lieu où tous les langages sont permis, où toutes les langues sont parlées. Il devient l'espace où toutes les identités sont revendiquées.

2- L'oralité dans le champ littéraire maghrébin : une modalité de la revendication identitaire :

Tout peuple, toute nation, à un moment donné de son histoire, produit des œuvres littéraires, orales ou écrites, dans lesquelles sont célébrés les exploits de grands hommes, des mythes et des légendes qui fondent ses croyances et portent sur l'enseignement qu'on veut transmettre aux générations suivantes.

³⁹ G-Elia Sarfati : *Elément d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 2005 : 95.

⁴⁰ Ruth Amossy : *La dimension sociale du discours*, Seuil, Paris, 1997.

Ces productions littéraires, nous donne à voir l'état de santé⁴¹ de la conscience d'une société et l'importance qu'elle accorde à sa mémoire collective. Notre étude, concerne le Maghreb. Nous allons, dans un premier temps tenter de voir comment est née cette littérature maghrébine d'expression française, et quelles sont les phases par lesquelles elle est passée. Ceci nous aidera à comprendre le contexte au sein duquel elle a pris forme. Nous verrons ensuite ce qu'exprime l'« oralité mise en texte » dans les genres écrits.

2-1- Le contexte maghrébin :

Le Maghreb, depuis les temps les plus anciens est au carrefour des civilisations et des langues. D'abord peuplé par les berbères depuis la préhistoire, il va intéresser d'autres civilisations par son commerce florissant avec les grecs et les phéniciens dès le XII^{ème} siècle avant JC. A compter de cette période, se succède sur ce territoire une panoplie de civilisations, Punique Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Espagnols, Turcs et Français. Toutes ces civilisations ont apporté au Maghreb leur apport linguistique et culturel, pour en faire ce qui la caractérise aujourd'hui.

Cette diversité a contribué à inscrire ce continent dans une interculturalité constitutive. En effet, on reconnaît au Maghreb un patrimoine populaire très riche qui lui vient de ces différentes occupations, comme exemple: les contes, les mythes, les proverbes, les dictons...etc. Cependant, c'est l'expression littéraire durant la période coloniale qui retiendra plus spécifiquement notre attention.

⁴¹ Ferenc Hardi : « Le roman de la chevalerie Algérienne : Ahmed Ben Mostapha goumier de Mohammed Ben Cherif. Interférences littéraire dans le premier roman algérien de langue française. », in *Colloque international : Paroles déplacées*, Université Lyon 2, mars 2003.

• Le Maghreb et le phénomène littéraire

Lorsque nous parlons du phénomène littéraire au Maghreb, il est impératif d'établir une distinction entre la littérature de langue arabe (établie depuis des siècles et dont les exemples abondent ; contes, charades, proverbes), et celle de langue française, qui date de la période coloniale. C'est cette production littéraire que nous allons tenter d'approcher. L'histoire de cette littérature montre qu'il y avait quatre grands moments littéraires. Nous retiendrons pour cette étude la grille établie par Christiane Ndiaye, qu'elle a publié dans son ouvrage *Introduction aux littératures francophones*, dans lequel elle distingue la période d'avant 1945, celle entre 1945 et 1962, celle de 1962 à 1980, et enfin la période après 1980.

La période d'avant 1945, a connu deux sortes de littératures. L'une, exotique (1830- 1930) est caractérisée par des écrits de français vivant en Afrique du Nord. Ces récits étaient surtout des écrits de voyageurs, de militaires, d'ethnologues, ou d'écrivains attachés à la problématique abordée par la littérature exotique, avec des thèmes portant sur le désert, les nomades, etc⁴². Le deuxième mouvement se situe entre 1930 et 1945, organisée autour de l'Ecole d'Alger, animée par des écrivains comme Albert Camus, Emmanuel Roblès, ou encore Jules Roye. Ces derniers publient des revues, des poésies, ainsi que des romans. Cependant, on ne peut parler d'une vie littéraire maghrébine à proprement dite, car qu'il s'agisse de la première ou la deuxième époque, toutes deux s'adressaient à un public européen et portait sur la société maghrébine des regards d'européens.⁴³

C'est à partir de cette période qu'apparaissent les premiers écrivains maghrébins dont certains réclament l'autonomie par rapport à l'Ecole d'Alger, comme Taos Amrouche.

⁴² Christiane Ndiaye : *Introduction aux littératures francophones*, Les Presses de l'université de Montréal

⁴³ Christiane Ndiaye : *Introduction aux littératures francophones*, Les Presses de l'université de Montréal

La période allant de 1945 à 1962 est caractérisée par une littérature d'affirmation de soi de contestation et de la domination coloniale. Les auteurs maghrébins utilisent la langue française comme arme de combat, pour déconstruire l'image que le colonisateur donnait de la société maghrébine pour la remplacer par une autre conforme à leur propre vision, celle d'une société métissée depuis des millénaires⁴⁴, et dénoncer tout ce que le peuple opprimé par le pouvoir colonial subissait. Ces écrivains vont revendiquer la liberté politique et culturelle. Nous comptons parmi ces derniers, Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre* (1950), Albert Memmi, *La statue de sel* (1953), Driss Chraïbi, *Le passé simple* (1954), Mohammed Dib, *L'incendie* (1954), Mouloud Mammeri, *Le sommeil du juste* (1955), Kateb Yacine, *Nedjma* (1956), Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde* (1962).

Christiane Ndiaye, écrit :

« Cette période est surtout dominée par les deux thèmes récurrents du malaise identitaire et de l'affirmation de soi par le combat. L'écrivain qui s'interroge sur son identité construite sur les deux univers culturels français et arabo-musulman, ne sait comment résoudre ce drame personnel et collectif. Mais bientôt certains écrivains s'engagent résolument dans la quête de la libération nationale qu'alimentera longtemps la guerre d'Algérie. Cette quête de soi se manifeste du point de vue stylistique par une écriture heurtée et imagée. »⁴⁵

Entre 1962 et 1980, la littérature maghrébine va changer de problématique et s'intéressait à l'esthétique de son mode d'expression au service de la langue française. Une littérature nationaliste va ainsi se développer. Ses thèmes ne sont plus limités comme dans la période précédente à des aspects sociaux et identitaires, mais se diversifient : révolte contre le père, contestation des élites, mise en question de la religion, le rôle de la femme, les débats sur la tradition et la modernité, sans oublier une réflexion sur la notion même de l'écriture. Au

⁴⁴ Christiane Ndiaye : *Introduction aux littératures francophones*, Les Presses de l'université de Montréal

⁴⁵ Idem.

cours de cette période la littérature réclame une sorte d'autonomie par rapport à la précédente, il ne s'agira plus d'une littérature engagée qui s'appesantit sur la guerre de libération, mais d'un souffle nouveau. Les tenants de cette nouvelle vague littéraire prônent :

« une écriture libre qui mêle le rêve et la réalité, une écriture très recherchée qu'avais inauguré Kateb Yacine et qui se manifeste par l'éclatement majeur des genres littéraire et la violence dans la satire et la dérision ». ⁴⁶

Un grand nombre d'écrivains s'inscrivent dans ce courant ; Mohammed Dib, *La danse du roi* (1968), Rachid Boujedra, *La répudiation* (1969), Mohammed Khair-Eddine, *Le déterreur* (1973), Nabil Farès, *L'exil et le désarroi* (1976), et bien d'autres que nous ne pouvons citer. Pour Ndiaye, tous ces écrivains partagent un même souci, celui de la recherche d'écriture imprégnait des grands classiques occidentaux.

A partir de 1980, la littérature maghrébine devient de plus en plus complexe, ce qui rend sa critique plus difficile. Nous remarquons qu'au Maroc, aussi bien qu'en Algérie et en Tunisie, s'affiche un retour à une écriture plus réaliste après la période consacrée à la recherche esthétique. Cette écriture réaliste ne signifie pas l'abandon de la finesse littéraire qui caractérise la littérature maghrébine d'avant 1980, bien au contraire, certains affirment qu'il y a une audace dans la recherche stylistique, avec une rupture de la structure linéaire du récit. Les écrits sont marqués par la forte présence du patrimoine traditionnel, et à nouveau par des thèmes relevant de la critique sociale.

Les différentes phases par lesquelles est passée la littérature maghrébine montrent une évolution thématique autant que stylistique.

Nous remarquons et c'est ce qui à notre sens est pertinent, un retour à partir de 1980 à une écriture imprégnée du patrimoine populaire traditionnel, et ce après

⁴⁶ Christiane Ndiaye : *Introduction aux littératures francophones*, Les Presses de l'université de Montréal

une période marquée par l'influence de l'écriture « occidentale ». A ce titre, nous avons l'exemple du texte de Dib, *L'Infante Maure* (1994), où se trouve imbriqué au sein de la structure romanesque un conte *Salem et le sorcier*, issu du registre populaire. Le conte s'inscrit dans le texte à travers l'héroïne du roman, la jeune Lyyli Belle, qui après l'avoir écouté du père maghrébin d'origine, s'apprête à le raconter à sa mère, occidentale :

« Il faut absolument que tu écoutes ça maman. C'est une histoire que papa m'a rapporté dernièrement de voyage. [...] – Lèves toi Salem et vas ouvrir ! » (p. 123)

Telle est la situation de communication à partir de laquelle le conte va apparaître dans le roman. Dans *L'Aube Ismaël* (1996), le patrimoine intervient sous une autre forme, celle de charade. Cette charade scande le rythme du poème « La danseuse bleue », car ce texte populaire s'installe dans le texte juste après la trece dans laquelle va se mettre le personnage d'Hagar, comme nous aurons à y revenir plus tard.

« La danse.
Elle sort de mes pieds,
Elle sort de mes seins,
[...]
Ce que rouge rougeoyant,
Piquée par sa mère
Je n'ai pu attraper,
[...] » (p. 35)

Dans notre recherche, c'est précisément cette inscription du patrimoine traditionnel dans la trame du texte littéraire qui nous intéresse. Le texte est ainsi le reflet du métissage déjà opéré au sein même de la société.

2-2- Le Métissage littéraire :

Dans la société maghrébine l'oralité, en tant que pratique culturelle, a tenu depuis des siècles une place prépondérante. La période postcoloniale, témoigne du lien indéfectible entre ce mode d'expression populaire « l'oralité » et l'écrit, comme le montre les œuvres littéraires d'un grand nombre d'auteurs maghrébins. Bien qu'à un moment donné de l'histoire littéraire, ce mode traditionnel d'expression ait été minimisé dans une tentative de modernisation et de recherche esthétique, il se réaffirme depuis ces dernières années.

Les premiers à prendre conscience de l'importance du patrimoine furent précisément ces auteurs formés par l'école coloniale. Jacques Chevrier explique que l'intérêt pour ces derniers d'introduire le patrimoine traditionnel au sein de l'écriture relève du fait qu'ils voulaient témoigner de l'authenticité culturelle de leur société, en fixant par écrit une parole originelle, longtemps reléguée au rang de folklore.⁴⁷

Si le passage de l'oralité à l'écriture est considéré comme forcé et violent, il demeure pour Mourad Yelles, un processus historique unique et l'écrivain, ce « *marqueur de parole* » comme l'a appelé Chamoiseau est précisément celui qui doit reconnaître le paysage culturel de son pays comme une totalité signifiante.⁴⁸

Il s'agit à présent de revenir sur les traces d'un discours collectif ancestral et de l'inscrire sur la scène universelle. Pour Chamoiseau, seul l'écrivain peut faire ce travail, aussi complexe que passionnant, il est :

« celui qui peut aller loin, car lui ne craint pas d'avancer dans le mystère, ni de s'accommoder de l'obscurité. D'abord, il ne tombe dans aucune illusion, ni dans celle de l'Europe, ni dans celle de l'Afrique. Il comprend qu'à ces deux termes il faut ajouter les autres dans leurs interactions intérieures,

⁴⁷ Jacques Chevrier, « Postface. « L'encre du scribe est sans mémoire » », *Semen*, 18, De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007.

URL : <http://semen.revues.org/document2273.html>. Consulté le 22 juin 2009.

⁴⁸ Mourad Yelles : *Les miroirs de Janus : Littérature orales et écriture postcoloniale (Maghreb/ Caraïbe)*, OPU, Alger, 2002.

infinies d'où a germé une autre réalité culturelle qu'on ne peut pas diviser en éléments premiers, même si ces éléments peuvent être repérés »⁴⁹.

A partir de là, nous pouvons penser que l'oralité dans le récit va permettre de combler les béances de la mémoire collective. Par ce procédé, nous supposons que l'auteur rallume la mémoire d'un passé étouffé par l'écriture occidentale. Inscrire la parole dans le récit révèle la persistance de cette parole. A travers la présence de cette parole dans le texte, nous pouvons dire qu'il ya une sorte de métissage, celui du passé et du présent, exprimé dans un seul temps, celui du récit. Cette dimension temporelle va ancrer le récit maghrébin dans vision artistique maghrébine particulière.

L'inscription d'un genre dans un autre est caractérisée également par le dialogue de plusieurs langues. Nous entendons par là, que dans les sociétés comme celle qui nous intéresse, le passage de l'oral vers l'écrit, d'un genre vers un autre s'est fait également sur le plan linguistique, puisqu'elle passe de plusieurs langues maternelles vers une langue étrangère.

- **Une question de langues**

L'écrivain maghrébin écrit dans la langue qui un jour lui a été imposé. Grâce à cette langue, il va exprimer son malaise identitaire d'être aux confins de l'oppression. Par cette langue, il va revendiquer son identité culturelle. La question est de savoir comment.

Nombre de travaux ont abordé cette problématique, et se rejoignent tous pour dire que ces écrivains font intervenir, consciemment ou inconsciemment leurs langues maternelles. De ce fait, leur texte devient un espace polyphonique. Pour Jacques Chevrier, il ya une sorte de rupture dans la chaîne de communication, et qui n'est pas sans conséquences, car cette littérature est certes écrite en langue française, mais dans un contexte de diglossie, où cet

⁴⁹ P. Chamoiseau, E. Cnfiand : *Lettres créoles*, Hatier, 1991.

idiome est devenu au fil des années langue plurielle, perméables aux langues vernaculaires et aux réalités étrangères qu'elles véhiculent.⁵⁰

Nous émettons l'hypothèse que pour ces écrivains maghrébins, la présence de l'oralité dans leur texte, soit une manière pour eux d'inscrire leur patrimoine linguistique dans la langue de l'Autre, de transmettre en langue française ce qu'ils ont pu apprendre en langue arabe. Ceci semble se confirmer pour Dib, lorsque par exemple dans *L'Aube Ismaël* et *L'Infante Maure*, il transmet à ses lecteurs, dont les origines sont diverses, un patrimoine populaire maghrébin, algérien et tlemcenien, qu'il a connu et appris en langue arabe, et ce à travers le conte et la charade traduits en langue française.

Dans son étude sur Assia Djébar, F.Zohra Lalaoui, avait précisé que pour cet auteur par exemple, il était capital de combiner la langue française avec le récit en langue arabe, y compris dans *Loin de Médine*. Lalaoui continue à dire qu'Assia Djébar va tout au long du récit tenter d'introduire l'arabe et ce par le biais de la poésie, elle ajoute :

« Quand elle se sert du français pour réécrire l'oralité arabe, elle fait croître un rythme nouveau par des entorses à la syntaxe et à la sémantique. En effet, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité que Djébar qualifie de " *Maghrébine... qui appréhende les choses par fulguration soudaine.* " ».⁵¹

Il semblerait qu'elle soit à présent une écriture maghrébine en langue française, une langue qui va permettre à ces auteurs maghrébins de prendre certaines libertés avec cet idiome pour se sentir libre en l'écrivant. La langue française semble devenir dans le contexte maghrébin, une langue perméable à l'invention et au travail esthétique. Mohammed Dib précisément est un des

⁵⁰ Jacques Chevrier, « Postface. « L'encre du scribe est sans mémoire » », *Semen*, 18, De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2273.html>. Consulté le 22 juin 2009.

⁵¹ Fatima Zohra Lalaoui, « Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djébar », *Semen*, 18, De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2289.html>

auteurs maghrébins qui a le plus manié la langue française, son travail textuel l'a amené à inventer un nouveau genre par exemple, comme dans *Simorgh*, qui n'est ni un roman, ni une poésie, ni une nouvelle, ni un essai, mais un ensemble de réflexions.

Ceci à part, nous avons remarqué, dans la plus part des récits produits par des maghrébin, la forte présence de certains vocables transcrit phonétiquement en français, comme par exemple les noms propres, certaines appellations, ou formule comme « *Par Iblis* », que l'on retrouve dans le conte *Salem et le sorcier*, ou encore « *le vieux cheikh* » (*L'Infante Maure*, p.174), des phrases du type « *le salut soit sur vous* » (*L'Infante Maure*, p.148), ainsi que celle « *ils posséderont des jardins où coulent des ruisseaux* », qui dénote l'emprunte d'une tradition musulmane, puisque le premier extrait traduit l'idée selon laquelle toute personne serait accompagnée de deux anges, l'un à sa droite et l'autre à sa gauche, une idée très présente dans l'esprit musulman, le deuxième extrait est tiré du Coran, c'est un versé particulier qui se répète dans la plus part des sourates. Nous avons également dans *L'Aube Ismaël* d'autres types d'expressions comme « *m'écoutant moi la misrit, moi la servante avec toi dans mes bras* » (p.19), nous avons des termes propres à l'arabe comme « *sahleb* » (p. 28), « *séghias* » (p.30). L'absence d'élément équivalent dans la langue d'écriture, indiquerait la volonté d'inscrire la langue d'origine, comme particularité linguistique et culturelle dans la langue de l'Autre.

De ce fait, l'écriture maghrébine devient le pont qui va relier des langues différentes, des genres littéraires différents et enfin des univers culturels divers.

« Dans le texte écrit en français, dans cet espace de la langue Autre, seul lieu des autres langues, la traduction est plus -ou pas encore- un simple passage. Dans son jeu se retrouve une sorte d'irréductibilité d'une langue

première. Celle-ci est amenée, invitée dans l'espace de la langue d'écriture, qui devient langue d'accueil, espace de co-présence.»⁵²

La re-production de la parole traditionnelle dans le contexte scriptural de langue française implique la langue, qui devient le moyen d'exprimer sa « *maghrébanité* », son identité culturelle, voire personnelle.

2-3- L'oralité comme mode de représentation identitaire :

Toute expression culturelle produit des marques d'une continuité identitaire revalorisée dans le cas de notre étude par la présence visible ou sous-jacente de l'oralité dans le corps textuel.

En effet, le présent n'est rendu « visible » que par la connaissance sans cesse renouvelée du passé et des processus qui articulent au fil du temps les événements, y compris historiques et culturels.

Dans le cas de l'écriture maghrébine, il nous a semblé que l'auteur invitait constamment le passé, l'histoire et la culture à se mêler au temps du récit, selon nous, ceci a pour but, de mettre en valeur le temps de la parole, et à ce propos Abdellah Bounfour dit :

« L'irruption de l'oral dans le texte écrit n'est pas seulement à penser comme un retour du refoulé - thèse psychologisante - mais comme modalité de réintroduire le temps et, par conséquent, un point du réel (et non un effet du réel) dans le corps lisse de l'espace de la nouvelle. Le temps de la parole, l'habitant privilégié de la parole, fait craquer la spatialité lisse du texte et rappelle que la saveur des mots vient de ceci que la règle de l'art consiste à ne jamais céder sur son désir. »⁵³

Cette parole revendiquée ravive non seulement une mémoire collective mais aussi une identité culturelle, qui semblait être perdue dans le temps et l'espace.

⁵² Zineb ali Benali : Ecrire en l'absence des autres langues, les premières. Ecrire dans un genre " inconnu " ", communication au Colloque *Paroles déplacées*, Université de Lyon, printemps 2003,

⁵³ Abdellah Bounfour : « L'ensablement » in *Itinéraires et contacts de cultures*, « Littérature et oralité au Maghreb ». N°15/16. Paris : L'Harmattan, 1er et 2e semestre 1992, p. 39.

Ce retour aux sources devient nécessaire pour ces auteurs magrébins, qui deviennent par cet acte littéraire « les protecteurs » de leur patrimoine culturel. L'oralité semble leur permettre de frôler l'âme ancestrale, les racines, longtemps enfouies sous le poids des invasions, et ainsi réparer la déchirure identitaire et culturelle causée par l'histoire. Au-delà du fait qu'elle soit un objectif, l'oralité semble être une essence, et en cela affirme Rabah Soukehal :

« Se réconcilier avec son passé, c'est comprendre et dominer son présent, en même temps s'ouvrir à l'avenir. »⁵⁴

La notion d'identité revendiquée est complexe, de par la définition même du concept « Identité », mais aussi par rapport au contexte dans lequel cette identité semble s'affirmer.

Lorsque nous abordons la notion d'identité, nous avons beaucoup de difficultés à en dégager une définition. En analyse du discours, Patrick Charaudeau précise que pour mieux utiliser ce concept, il conviendrait de lui adjoindre deux autres notions qui circulent dans les domaines philosophiques et psychologiques, celles du "Sujet" et de "l'Altérité".⁵⁵

Dans le contexte scriptural, l'auteur dit le « je », qui désigne son existence en tant qu'être pensant au sein de la structure sociale et de la pensée intellectuelle. Cependant, ce « je » n'a d'existence que par la présence de l'autre, de l'Altérité :

« ...il n'y a pas de conscience de soi sans conscience de l'existence de l'autre, [...], c'est à la mesure de la différence entre « soi » et « l'autre » que se constitue le sujet. »⁵⁶

⁵⁴ Rabah Soukehal : *Le roman Algérien de langue française (1950-1990)*, Publisud, col : « Espace méditerranéens », Paris, 2003 : 365.

⁵⁵ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 299.

⁵⁶ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 299.

Cette conception bilatérale du sujet, Dib l'a mise en valeur dans ses œuvres. En effet, l'auteur a toujours accordé une place particulière au rapport complexe entre Soi et l'Autre, et il l'illustre parfaitement dans le conte que l'on retrouve dans *L'Infante Maure*, où toute l'histoire est bâtie autour de la relation entre Salem, le héros et les autres personnages, le sorcier, le chien, le bâton, le feu, l'eau et enfin l'âne. Tous ces personnages par leur refus d'obéissance au sorcier vont libérer Salem de l'emprise de ce dernier.

« Le chien assure qu'il n'ira pas [...], le bâton assure qu'il n'ira pas [...], le feu assure qu'il n'ira pas [...], l'eau assure qu'elle n'ira pas [...], depuis ce jour Salem fut libre et vécu heureux ». (p. 124-125)

Ce passage nous montre l'importance de l'Autre, voire des autres sur la construction de Soi, en autres termes de Salem.

En introduisant l'oralité dans le corps textuel, le « je » de l'auteur devient incontestablement un « nous », et de ce fait l'auteur invite toute une société à prendre la parole, nous assistons alors à ce que nous appellerons « une polyphonie culturelle ». C'est la voix de tout un peuple qui s'exprime, et c'est cette parole, qui va contribuer à faire perdurer tout un héritage culturel, car « rien ne peut effacer une mémoire qui se transmet »⁵⁷. Il est alors question pour le -sujet auteur- de prendre position dans le champ discursif, à savoir le texte.

A partir de ce constat, nous pouvons penser que tout discours littéraire est pris dans une relation essentielle à la mémoire et que tout acte de position implique un certains parcours de « *l'archive littéraire* », mais aussi la redistribution explicite ou implicite des valeurs qui sont attachées aux traces léguées par une tradition. Une tradition qui va être portée et revendiquée par l'auteur, jusqu'à l'inclure dans sa fiction. L'exemple de l'intervention du conte et de la charade populaire dans le corps du roman en est la l'illustration vivante.

⁵⁷ Dominique Maingueneau : *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Armand Collin, col : U, Paris 2004 : 217.

L'oralité mise en texte devient le cordon ombilical entre l'auteur et son identité culturelle, et à partir duquel il va clairement attester son « *positionnement* ».

Par positionnement, nous entendons le fait qu'à travers l'emploi de tel ou tel mot, de tel ou tel genre de discours, l'auteur indique comment il se situe dans un espace, dans un mode de pensée.

La notion de positionnement dans le champ discursif littéraire correspond à :

« Une identité énonciative forte, un lieu de production discursive bien spécifié. Ce terme désigne à la fois les opérations par lesquelles cette identité énonciative se pose et se maintient dans un champ discursif et cette identité même. Ambiguïté intéressante car une identité énonciative n'est pas fermée et figée, elle se maintient à travers l'interdiscours par un travail incessant de reconfiguration. »⁵⁸

Patrick Charaudeau ajoute à ce propos que le positionnement correspond à la position qu'occupe le locuteur dans un champ de discussion, aux valeurs qu'il défend (consciemment ou inconsciemment) et qui caractérise en retour son identité sociale et idéologique.

« [...], il faut que je te la raconte. [...] . Je commence » (*L'Infante Maure*, p. 123)

Par le « Je », Dib prend position dans son texte, une position qui implique sa volonté d'intégrer dans son récit les bribes d'une culture populaire et d'un imaginaire collectif.

Dès lors, l'oralité dans le texte devient le discours de la revendication identitaire, à travers elle l'auteur se situe dans un espace originel qu'il transporte dans l'espace de l'autre. Il va répondre à une certaine angoisse existentielle de voir sa parole mourir avec le temps.

Ce passage de l'oral vers l'écrit nous conduit à nous questionner sur ce qu'implique au niveau du texte le changement de code. La langue écrite, peut-elle faire apparaître tous les paramètres qui interviennent dans une activité

⁵⁸ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002

créative orale ? La langue écrite peut-elle transcrire le patrimoine populaire sans lui faire perdre son essence et son âme ?

C'est à ce type de questions que nous allons tenter de répondre dans le dernier point de ce chapitre. Nous allons essayer de voir ce qui se perd et ce qui se gagne lors de la transcription.

3- Les altérations de la culture orale vers l'écrit :

L'analyse de l'oralité dans le texte littéraire montre les significations multiples qu'elle entraîne sur le plan social, culturel, identitaire et à présent esthétique. Cette étude est une réflexion qui n'entend pas l'oralité uniquement comme désignation du patrimoine populaire, ou comme pratique culturelle et identitaire, mais aussi dans le sens de l'émergence d'une esthétique scripturale originale.

Nous avons préalablement mentionné les différences entre les deux modes d'expression que sont l'oral et l'écrit, à présent nous allons tenter de voir, à partir de ces différences, ce qui se perd ou se gagne suite au changement de code.

La relation de l'oral et de l'écrit est comme le précise Claude Hagège, un objet d'antiques et incessantes controverses⁵⁹. Bien des linguistes contemporains trouveraient les propos de Fabre d'Olivier qu'égarement, bien qu'il caractérise un courant de pensée qui dénote l'ampleur accordée à cette problématique d'oralité et d'écriture :

« Les livres des principes universels appelés *King* par les Chinois, ceux de la science divine appelés *Véda* ou *Beda* par les Hindous, le *Sépher* de Moïse, voilà ce qui rend à jamais illustre illustres et le chinois et le sansrit et l'hébreu. Quoique le tâtare oighoury soit une des langues

⁵⁹ Claude Hagège : *L'homme de Parole*, ed. Fayard, Paris, 1985 : 97

primitives de l'Asie, je ne l'ai point fait entrer au nombre de celle dont l'étude est nécessaire à celui qui veut remonter au principe de la parole ; parce que rien ne saurait ramener à ce principe dans un idiome qui n'a point de littérature sacrée. Or, comment les tâtares auraient-ils eu une littérature sacrée ou profanes, eux qui ne connaissaient pas même les caractères de l'écriture ? »⁶⁰

Ce texte nous montre une conception de l'écriture qui n'est pas l'unique primat. Dans ce dernier, il s'agit d'un préjugé d'après quoi les langues sans tradition écrite sont fluctuantes et informe. Pour Claude Hagège, ce préjugé, ne pouvait qu'être accrédité par les pauvres récits de missionnaires dépourvus de compétence linguistique et incapable de percevoir la savante complexité et la continuité historique de nombreuses langues d'oralité. Il ajoute que c'est sous des formes variables qu'en Occident ces idées dominant et ce depuis la Renaissance⁶¹.

A côté de ce primat des scriptophiles, les tenants de l'oralité comme absolu des origines s'en prennent à ce qu'ils appellent la « *Redoutable amnésie livresque* »⁶², pour eux :

« Les écrivains d'abord, puis les imprimeurs et les industriels du livre et de la papeterie ont commis le même attentat sur la faculté du souvenir. Ils ont rendu notre mémoire paresseuse et c'est juste aujourd'hui si les mieux doués parviennent à retenir les noms de leurs amis les plus intimes. Ne concluons pas à notre dégénérescence, mais simplement à la déchéance d'une faculté qui, avec tout notre arsenal épistolier et livresque, est devenue presque superflue ». ⁶³

En voici, pour les verbophiles une première altération du passage de l'oral vers l'écrit. Ils appuient leur propos en précisant que la mise en écriture des textes

⁶⁰ Fabre d'Olivier : *La langue Hébraïque restituée*, Dissertation introductive, in Claude Hagège : *L'homme de Parole*, ed. Fayard, Paris, 1985 : 76

⁶¹ idem

⁶² M. Jousse : *Le style oral*, Fondation Marcel Jousse, 1981, Paris : 257.

⁶³ C.L. Julliot : *L'éducation de la mémoire*, Paris, 1919 : 33-35.

comme ceux par exemple de l'enseignement traditionnel des grandes religions ne parait pas à leurs yeux comporter une activité rédactionnelle importante, mais plutôt une retranscription écrite d'une parole orale. Une retranscription qui demeure incomplète de part l'absence des gestes articulatoires vivants :

« L'enseignement oral a précédé presque partout l'enseignement écrit, et [...] il a été seul en usage pendant des périodes qui ont pu être fort longue [...]. D'une façon générale, un écrit traditionnel (par exemple la récitation hébraïque de la Création) n'est [...] que la fixation relativement récente d'un enseignement qui s'était tout d'abord transmis oralement ; ainsi, alors même qu'on serait certain d'être en possession d'un manuscrit primitif, il faudrait encore savoir combien de temps avait duré la transmission orale antérieure. »⁶⁴

Au-delà de cet aspect d'antériorité de la voix vive, Claude Hagège, précise que dans certaines civilisations, un interdit frappe l'écriture et garantit la transmission orale du savoir : « De nombreux textes talmudiques attestent ce tabou « *Celui qui met par écrit des légendes n'aura point de part à la vie future* », ou encore « *quiconque confie à l'écrit les halakot (règles de conduite pratique du judaïsme) est comparable à celui qui jette la Torah aux flammes* »... »⁶⁵. De tels propos nous montrent l'angoisse que pouvait ressentir les sociétés à traditions orales.

L'oral a en effet longtemps été valorisé par rapport à l'écrit, il est non seulement plus souple et plus léger que l'écrit mais il se caractérise aussi par une dimension magique et sacrée. Comme dans le texte que nous venons de voir, il est très souvent associé au Divin, et pour Blanchot c'est pour une raison simple :

⁶⁴ R. Guénon : *Introduction générale à l'étude des doctrines indoues*, Paris, 1921 : 43.

⁶⁵ Claude Hagège : *L'homme de Parole*, : 72.

« La parole est efficace comme le rappelle l'homme de parole, Platon dans le *Phèdre*. Face au corps vivant de celui qui parle, face à sa virtuosité à manœuvrer les mots, face à la figure centrale de l'art de convaincre de l'orateur, une tendance instinctive nous invite à l'écoute. Contrairement au message diffus de l'écrit, l'orateur s'adresse à nous, son verbe nous est explicitement destiné »⁶⁶.

Cependant, ce deuil de la parole perdue comme l'a appelé Zumthor a toujours constitué l'objet de la littérature écrite, qui tout au long a tenté de le contrer. Qu'il s'agisse d'un impératif de mémoire pour la rendre intemporelle ou de la volonté de faire vivre le texte par l'introduction fictive de voix, les auteurs, y compris maghrébin ont toujours tenté de dompter cette parole. Pour Zumthor, on retrouve les traces à partir de la présence du dialogue dans le roman. Le lecteur est invité à se démultiplier mentalement et prête alors ses voix aux personnages dialoguant. Au-delà d'une simple présence typographique du dialogue, nombreux sont les écrivains qui ont tenté de donner corps à la voix dans leurs textes. Toujours pour Zumthor, à la suite des poètes et des dramaturges, toujours sensible à la nécessaire déclamation, les romanciers comme Céline, Sartre, Queneau, ainsi qu'un grand nombre d'auteurs maghrébins se sont emparés du parler et de la tradition populaire, réduisant ainsi l'écart entre l'oral et l'écrit, abattant les frontières et scellant un nouvel accord.⁶⁷ C'est le cas de Mohammed Dib, qui comme nous l'avons vu s'est emparé de certaines pratiques langagière propres à sa culture d'origine, qu'il a injecté dans sa structure romanesque d'expression française ;

« C'est une histoire que papa m'a rapporté dernièrement de voyage. »
(*L'Infante Maure*, p. 123)

Cette phrase nous montre qu'une histoire extérieure au roman va se greffer au récit, une histoire qui vient d'un ailleurs, puisqu'elle vient « de voyage ». L'identité du père étant connue dans le roman comme étant maghrébine, et sachant à travers le récit que le père fait des allers-retours entre le Maghreb et

⁶⁶ Blanchot, in « L'oral dans l'écrit », Acte de colloque

⁶⁷ Paul Zumthor : *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

l'Occident, cela nous conduit à penser que l'histoire provient précisément de ce continent si éloigné et si proche en même de temps, pour cette petite fille si fière de porter ces deux mondes. L'histoire, le conte, plus précisément va par l'acte de parole, voire, de transmission traverser les frontières pour se retrouver dans un autre univers, et c'est justement une des visées du conte. Dib, en inscrivant cette parole traditionnelle dans un texte en français, va lui permettre de traverser, outre les frontières géographiques, celle de code et de genre du discours.

Ceci nous amène à dire qu'au fond l'oral et l'écrit, malgré leurs apparentes différences sont difficiles à dissocier totalement, en cela dit Nathalie Sarraute :

« Peu d'écrit font l'économie totale de l'oralité, puisque leur voix nous habite, puisque leur personnage parlent, et même si nous ne savons pas forcément les faire parler juste. Peu de textes oraux savent n'être pas éphémères sans l'appui de leur transcription, même fautive. Oral et écrit sont deux versants de la pensée et de l'imaginaire. »⁶⁸

Dans le contexte de la littérature maghrébine, la dissociation de ces deux modes est à notre sens difficile, comme nous l'avons souligné plusieurs fois, l'oralité se retrouve presque instinctivement dans le texte littéraire. Les auteurs utilisent pour cela plusieurs procédés.

En effet, l'entrée en dialogue de l'écrit avec l'oral ne peut s'effectuer qu'en trahissant les codes de l'oralité en tant qu'expression culturelle. A ce propos, Roman Jakobson affirme dans son article « Folklore, forme spécifique de création » la chose suivante : « Transcrire une (œuvre folklorique) la déforme nécessairement et la fait passer dans une catégorie différente ». ⁶⁹

Jacques Chevrier précise toujours dans cette optique que cette entrée en dialogue se fait principalement par la pratique du *collage*. Elle consiste soit à insérer dans le corps du texte des fragments de proverbes, de contes, de fables ou autres, soit à mettre en scène un opérateur de l'oralité, comme un vieillard

⁶⁸ Nathalie Sarraute, in « l'oral dans l'écrit », Acte de colloque

⁶⁹ Roman Jakobson : « Folklore, forme spécifique de création », in *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973 : 59.

ou un conteur, qui est censé restituer la parole originelle, le tout dans un texte qui reste conforme aux règles de la prose romanesque. Dans cette perspective, les textes de Dib semblent être conformes à cette pratique. Dans *L'Aube Ismaël* par exemple, la charade se retrouve directement dans le texte sans une intervention de conteur, elle est spontanément insérée dans le poème :

« [...] La danse,
Elle sort de mes pieds,
Elle sort de mes seins,
Elle sort de mes bras,
Elle sort de mes veines,
Elle sort de mes yeux.

Ce que rouge rougeoyant,

Piquée par sa mère

Je n'ai pu attraper,

[...]

Se plaint quand Rossignol

Lui, meurt en chantant. » (*L'Aube Ismaël*, p. 35)

Comme nous pouvons le remarquer, la charade (passage souligné) s'intègre dans la structure poétique comme étant la continuité du poème. De ce fait, la conception de Chevrier semble se confirmer dans ce passage, car il nous semble qu'elle a été prise, traduite et enfin collée dans le texte. Dans *L'infante Maure*, le patrimoine populaire intervient grâce à un opérateur, qui se trouve être non pas un vieillard ou un conteur, mais une jeune enfant, Lyyli Belle. C'est par cette voix enfantine que le conte va s'inscrire dans le texte, puisque comme nous l'avons vu précédemment, c'est elle qui va le conter à sa mère, occidentale. Donc, dans le cas de nos deux textes, l'oralité fait surface dans le récit par le biais du *collage*.

Cependant cette conception du « *collage* » de Chevrier a été contestée par Monofila, pour qui à l'heure actuelle et précisément pour ce qui est des

littératures écrites en langue française et provenant de sociétés dites orales, l'oralité soit à déceler dans la structuration narrative et de l'articulation du récit ; à partir de l'usage des mots et du soin pris dans la composition d'une œuvre, en d'autres termes dans « la manière de dire » ou le discours de l'auteur. Ainsi, ce n'est plus le fond qui justifie l'oralité mais la forme prise par le discours. Cette dernière vision nous intéresse particulièrement car même si l'oralité intervient dans les textes de Dib, comme nous l'avons dit par la pratique du collage, il n'en demeure pas moins que ce collage s'est effectué de sorte à ce que ces paroles populaires soient assimilées parfaitement par le texte, et ne fassent qu'un avec. Et c'est justement ce que nous tenterons de démontrer dans notre deuxième chapitre lorsque nous entamerons l'analyse des textes de Mohammed Dib. Nous mettrons également en parallèle des textes de Beckett et Godard et ce dans la perspective de voir comment l'oralité s'inscrit dans des textes d'auteurs autres que maghrébins.

Nous savons à présent que le passage de l'oral à l'écrit implique un certain nombre de changement autant dans la forme que dans le fond, la question qui se pose c'est de savoir ce qu'apporte à l'intérieur de ce changement l'écrit de plus à l'oral, ce qu'il implique, en d'autres termes.

Raymond Tschumi, dans son ouvrage *Genèse de l'expression littéraire et artistique*, précise que le passage de l'oral à l'écrit modifie ce qu'il a appelé « les seuils de la conscience ». Il souligne que la spécificité de l'écrit qu'on le veuille ou pas, est celle d'apporter une nouvelle conscience, marquée par exemple entre la différence de ce qu'il a appelé le : « Jésus historique- qui n'a rien écrit et le Jésus des Evangiles »⁷⁰.

Il ajoute que :

« L'écrit oblige quiconque s'en sert à traverser le seuil qui mène des événements, objet d'une narration immédiate, à leur conscience détachée. Certes, la narration transmise par la mémoire opère aussi une transformation

⁷⁰ Raymond Tschumi : *Genèse de l'expression littéraire et artistique*, Essai, L'âge d'homme : 28.

de ceux-ci et suppose une conscience comme agent, mais une conscience non détachée, issue directement du tissu vivant et censé provenir de la source même. »

Il ajoute plus loin que :

« L'écrit aménage une distance, creuse un vide, coupe les liens directs, autorise un détachement de la part de celui qui du même coup, devient un auteur libre d'interpréter à sa guise et contraint de se soumettre à son tour à l'interprétation. En d'autres termes, l'écrit n'est plus le verbe en acte, mais devient un verbe d'interprétation, qui compense l'absence de forme fixe, par l'ouverture à la paraphrase, la continuation, la correction, la parodie, l'imitation et tous les changements de forme. »⁷¹

A partir de cette réflexion, nous pouvons penser que le passage de l'oral vers l'écrit signale précisément un seuil de conscience, si l'écrit arrive à nous séparer de l'événement, c'est parce qu'il crée une distance que l'oral n'a pas, dépendant qu'il est de la mémoire et de la tradition. Mohammed Dib, dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* précise lui aussi que :

« L'écriture est une forme de saisie du monde. Mais cette saisie s'effectue dans un mouvement de recul, -recul du scripteur par rapport au monde et recul du même par rapport à l'écriture. L'œuvre semble-il se constituer dans ce creux, dans cette distance. On le vérifie mieux si, pour écrire on adopte un idiome autre que le sien. Mais cela ne change rien à l'affaire, qui est de combler l'intolérable faille »⁷²

Cette écriture est une activité d'innovation, de création, elle libère l'esprit en créant un auteur et un lecteur. Cependant, au delà des modifications qu'elle apporte à l'oral lors de sa transcription, il semblerait qu'elle lui fasse perdre des éléments qui le caractérisaient.

⁷¹ Raymond Tschumi : *Genèse de l'expression littéraire et artistique*, Essai, L'âge d'homme : 28.

⁷² Mohammed Dib : *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Revue noire, 1994 : 53.

Dans le *Grain de la voix*, Roland Barthes précise que le passage de l'oral à l'écrit lui fait perdre en premier lieu, son innocence :

« non pas que la parole soit d'elle-même fraîche, naturelle, spontanée, véridique, expressive d'une sorte d'intériorité pure ; bien au contraire, notre parole (surtout en public), est immédiatement théâtrale, elle emprunte ses tours (au sens stylistique et ludique du terme) à tout un ensemble de codes culturels et oratoires : la parole est toujours tactique ; mais en passant à l'écrit c'est l'innocence même de cette tactique perceptible à qui sait écouter, comme d'autres savent lire, que nous gommons »⁷³

Pour Barthes, en réécrivant ce que nous disons nous nous protégeons, nous nous surveillons, voire nous nous censurons, nous barrons ainsi nos bêtises et nos suffisances ou insuffisances, nos pannes, et de ce fait la parole devient dangereuse car nous ne pouvons nous reprendre, ou l'effacer, nous ne pouvons qu'apporter des explications supplémentaire pour nous rattraper.

D'autres pertes sont occasionnées lors de la transcription, celle de la rigueur de la transition et des bribes du langage. Sans le vouloir nous effaçons ce que Barthes a appelé « les *explétifs* de la pensée », et qui sont tous les termes de type « mais, donc, et ... etc. ». Ces éléments de double visée, qui permettent d'une part de combler les silences et d'autre part de transiter, ne sont pas indispensables dans le discours, et la preuve réside dans leur utilisation réduite à l'écrit. Cependant, nous sommes en mesure de penser que ces éléments accomplissent, au-delà du fait de permettre au locuteur de chercher ses mots afin de produire un discours correct et cohérent, une fonction phatique, puisque dans l'exemple de l'élocution du conte, ils vont permettre au conteur d'attirer l'attention de l'auditorat et en même temps d'attiser leur curiosité, et cette dimension est malheureusement perdue lors de la transcription. Dans l'exemple du conte *Salem et le sorcier* que l'on retrouve au

⁷³ Roland Barthes : *Le grain de la voix*, entretiens 1962-1980, Seuil, 1981, col : Point : 9-10.

sein du roman, *L'Infante Maure* tous ces explétifs sont absents, on ne retiendra qu'un seul adverbe qui joue le rôle d'explétif ; « depuis », dans la phrase :

« **Depuis ce jour, Salem fut libre et vécu heureux** » (p. 125).

Dans cette optique, Barthes explique que l'écriture fait très souvent l'économie de ce type d'explétifs, elle va plutôt oser « l'asyndète », une figure qu'il qualifie d'insupportable à la voix⁷⁴.

Outre ces propos, la transcription d'un patrimoine populaire est délicate car elle occasionne en plus un changement d'un autre ordre que ceux que nous venons de voir, il s'agit du changement de destinataire. En effet, le passage à l'écrit change automatiquement de destinataire, le producteur de la parole ne s'adresse plus à tout un groupe réuni autour de lui, et qui sont censés partager avec ce dernier d'abord la langue et ensuite des valeurs culturelles communes. Il s'agit à présent de véhiculer ce même patrimoine à travers un autre canal que celui de la voix ; l'écriture.

« L'imaginaire du parleur change d'espace : il ne s'agit plus de demande, d'appel, il ne s'agit plus d'un jeu de contacts ; il s'agit d'installer, de représenter un discours articulé, c'est-à-dire, en fait, une argumentation. »⁷⁵

Ce sont les propriétés syntaxiques qui vont jouer le rôle du conteur, et ce sont ces mêmes propriétés qui se perdent comme nous l'avons souligné plus haut, mais cette perte va tout de même permettre à ce patrimoine de ne pas se limiter dans le temps et l'espace.

De ce fait, nous pouvons dire que le passage de l'oral à l'écrit implique incontestablement un certain nombre de procédés stylistiques qui font que ces deux modes s'articulent harmonieusement répondant à des besoins réciproques. Ainsi nous pensons que l'écriture va permettre au patrimoine oral

⁷⁴ Roland Barthes : *Le grain de la voix*, entretiens 1962-1980, Seuil, 1981, col : Point : 10.

⁷⁵ Idem : 11

de perdurer dans le temps, et l'oralité inscrite dans le discours littéraire va quant à elle dynamiser le récit.

Dans l'exemple du texte dibien, l'inscription de l'oralité demeure à notre sens timide. Dib va en avoir recourt que très peu dans ses textes, ce qui nous conduit à penser que ces interventions orales sont stratégiques, et c'est précisément ce que nous tenterons de voir au cours du chapitre qui va suivre.

Chapitre II

L'oralité dans l'écrit : un Interdiscours

Nous avons remarqué lors de notre précédent chapitre que l'oralité entretenait un rapport étroit avec l'écriture. Et dans cet espace textuel, elle était un moyen d'expression culturelle, qui permet à l'œuvre de faire dialoguer au-delà des cultures, des langues et des identités. Nous avons également tenté de démontrer que dans l'écriture maghrébine, les manifestations de l'oralité sont un moyen pour ces auteurs de revendiquer une identité maghrébine, qu'ils veulent transporter par le biais de l'écriture en langue française dans un espace autre que leur espace d'origine. Il s'agit à présent de voir comment le recours à l'oralité caractérise l'œuvre de Mohammed Dib, comment à travers ce procédé s'exprime son « Algérianité ». Dans cette partie, nous tenterons d'étudier la manière avec laquelle l'oralité s'est mise en texte chez Dib et en quoi elle peut différer de celle inscrite dans les deux autres textes que nous avons choisis de mettre en parallèle, à savoir celui de Beckett et de Godard.

L'inscription d'un genre discursif dans un autre, en d'autres termes de l'oralité dans l'écriture, nous conduit à dire que le texte littéraire est espace pluriel, où se greffent des paroles diverses et en cela Bakhtine nous dit : « Tout texte littéraire est une mosaïque de discours ».⁷⁶

Le texte littéraire devient alors la scène sur laquelle va se dérouler le spectacle des discours, où « l'Interdiscours » va continuellement s'imposer. Et c'est précisément ce concept que nous avons choisi de mettre en valeur dans ce chapitre, et ce dans la perspective du texte dibien.

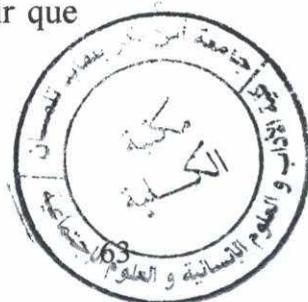
1- L'oralité dans le texte dibien :

1-1- L'oralité comme interdiscours :

« Je raconte des histoires dans mon histoire. » (*L'Infante Maure* :122)

Nous entamerons notre analyse sur la réflexion d'une jeune enfant, le personnage principal de *L'Infante Maure*, Lyyli Belle, qui semble savoir que toutes les histoires sont traversées par d'autres histoires.

⁷⁶ Michael Bakhtine : *Todorov*, Gallimard, 1981 :57.



De ce fait, c'est la notion de pluralité qui est mise en valeur, une notion que notre analyse va prendre en charge, car elle fait écho à un autre concept, celui « d'interdiscursivité », et qui caractérise particulièrement nos textes dibien.

Pour mieux approcher cette conception des textes de Dib, il nous sera nécessaire de revenir brièvement sur ce concept « d'interdiscursivité », et ce dans le but de voir dans quelle perspective l'oralité s'inscrit comme interdiscours dans le récit.

En effet, l'approche que nous avons choisie, à savoir l'analyse du discours, nous conduit à dire que le discours en lui-même n'est pas une unité isolée, bien au contraire elle est constamment traversée par d'autres discours, qui lui sont antérieurs ou contemporains, d'un même genre ou de genres différents, et avec lesquels il entre en relation « explicite ou implicite »⁷⁷. En d'autres termes le discours se constitue à partir de l'interdiscours, et dans ce sens ce dernier serait défini comme un :

« Ensemble de formulation auquel se réfère l'énoncé implicitement ou non, sciemment ou non, qui le domine et à partir duquel il fait sens. Un discours quel qu'il soit ne saurait être traité dans le cadre de ses seules clôtures interne ».⁷⁸

La primauté est accordée à l'interdiscours sur le discours, et cette thèse est le fondement même de l'analyse du discours, qui considère que toute formation discursive ne peut produire « l'assujettissement » idéologique du sujet du discours que dans la mesure où chaque formation discursive est en fait dominée par l'interdiscours.⁷⁹ Pêcheux précise à ce propos que :

⁷⁷ D. Maingueneau, P. Charaudeau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 324.

⁷⁸ Catherine Détrie et al., *Termes et concepts pour l'analyse du discours, approche praxématique*, Honoré Champion, 2001 : 155.

⁷⁹ Pêcheux cité par, D. Maingueneau, P. Charaudeau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 325.

« Le propre de toute formation discursive est de dissimuler, dans la transparence du sens qui s'y forme [...] le fait que " ça parle" toujours et avant, ailleurs, ou indépendamment ». ⁸⁰

Dans le texte de *L'Infante Maure*, nous envisageons l'émergence du conte *Salem et le sorcier* comme la présence dans la trame du récit non d'un intertexte mais d'un interdiscours. A première vue, le conte serait considéré comme un intertexte si nous reprenons la définition de Kristeva, pour qui :

« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». ⁸¹

Cependant, nous nous positionnons davantage du côté de Jean Michel Adam, qui distingue clairement entre intertexte et interdiscours, il précise qu' « intertexte » sont les échos libres d'un (ou plusieurs) textes dans un autre texte, indépendamment de tout genre, et qu' « interdiscours » sont l'ensemble des genres qui interagissent dans une conjoncture donnée. ⁸² Dans notre cas, le conte étant porteur d'une dimension populaire, que nous avons désignée comme étant l'oralité, il semble alors que sa présence dans le texte serait davantage de l'ordre de l'interdiscours, car il s'agit précisément de l'imbrication d'un genre dans un autre, et non pas seulement d'un texte dans un autre.

Cette inclusion attribue au texte une hétérogénéité marquée, qui met en évidence la présence de l'Altérité au sein du récit, et en ce sens Bakhtine dit :

⁸⁰ M. Pêcheux et C. Fuchs (1975), « Mise au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours », *Langage* : 37, 7-80, cité par D. Maingueneau, P. Charaudeau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 325.

⁸¹ J. Kristeva : *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1964 : 58.

⁸² J.M. Adam (1999 :85) cité par D. Maingueneau, P. Charaudeau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 325.

« L'objet a déjà pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement, il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vus différents, des visions du monde, des tendances ». ⁸³

Ainsi, nous pouvons dire qu'un discours n'est jamais homogène, mais inscrit dans une constante relation d'inter-imbrication, de séquences textuelles, de modalisations, de registres de langue et surtout de genre de discours. Et c'est dans cette optique que les textes de Dib s'inscrivent.

1-1-1- L'exemple de L'Infante Maure

Ce roman de Mohammed Dib se particularise comme nous l'avons mentionné plusieurs fois par la présence d'un autre genre discursif dans sa structure, celui de l'oralité, et ce par le biais du conte *Salem et le sorcier*, dont on a précédemment précisé l'origine populaire. Nous allons à présent voir comment ce conte s'est inscrit dans le récit et tenter de comprendre l'intention de l'auteur quant à cette présence. Pour ce faire, il nous semble nécessaire de le présenter avant.

L'Infante Maure est un roman poignant de Dib, qu'il publie en 1994, et qui traite d'une problématique très répandue au 20^{ème} siècle, celle de l'Exil. Lyyli Belle est une jeune enfant qui vit avec ses parents dans ce qu'elle appelle « le pays des neiges ». D'une mère occidentale et d'un père maghrébin, Lyyli Belle, toujours juchée sur son arbre tente de comprendre la complexité du monde et surtout le désarroi de ses parents si amoureux pourtant. C'est par son imaginaire qu'elle va essayer de trouver sa place, et par la même occasion soulager ses parents du fait de l'incommunicabilité qu'a engendré leur différence de cultures. Enlaçant les deux bouts du monde, celui de maman, qui est aussi le sien et celui de papa qu'elle s'approprie par la pensée, la jeune Maure va tout au long du récit procéder à un rapprochement métonymique de ces deux cultures, ce qui va l'amener à dire à la fin que ces deux dernières se

⁸³ M. Bakhtine, cité par Bordas et all : *L'analyse littéraire, notions et repères*, Nathan Université, Paris, 2002.

ressemblent particulièrement. Le manque de son père si souvent absent, la détresse de sa mère rongée par la solitude et l'angoisse, la conduisent à se réfugier dans son imagination, non pas pour fuir la souffrance que cette incommunicabilité entraîne, mais bien au contraire pour faire dialoguer ces différences. Tout le roman se déploie autour de cette situation et surtout autour de cette jeune enfant qui tente de franchir « les affres de l'exil »⁸⁴.

Et c'est dans ce contexte d'énonciation que le conte *Salem te le sorcier* va apparaître. En effet, Lyyli Belle, dans sa tentative de rapprochement va avoir recours à ce qui la relie le plus à son père, ses Histoires.

De ses histoires disséminées dans le récit, une nous intéresse, celle du conte. Notre intérêt pour ce conte est double, d'une part, il représente l'inscription du patrimoine populaire dans un genre beaucoup plus élaboré et d'autre part, parce que le conte va servir de pont d'attache entre la culture de la mère et celle du père :

« Je vais tout de suite lui raconter une histoire que papa m'a rapportée de là-bas, de son pays. » (p: 121)

Nous devons préciser à ce propos que cette phrase est la dernière d'un chapitre que Lyyli Belle consacre à la description de sa mère, une mère si belle, forte et fragile à la fois, et c'est par cette phrase que le conte s'introduit dans la structure romanesque. Le « **je** » énonciateur indique que la jeune enfant entretient un dialogue avec elle-même, puisque dans le fragment « **je vais tout de suite lui raconter...** », elle semble informer un énonciataire de la décision qu'elle vient de prendre, à savoir conter une histoire. Cette histoire est importante pour Lyyli Belle car non seulement elle lui vient de son père mais surtout « **de son pays** », un pays inconnu pour elle mais dont elle est également originaire. Cette indication spatiale est l'élément primordial qui nous permet en tant qu'analyste de situer l'espace d'où est né cette histoire, en d'autres termes son origine. A partir de là, nous sommes en mesure d'affirmer que le

⁸⁴ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 118.

conte est incontestablement d'origine maghrébine. La tradition du conte veut qu'il se transmette de bouche à oreille, et dans ce texte de Dib, la tradition semble continuer, puisque « **papa m'a rapportée de là-bas** » et que « **je vais [...] lui raconter** », ces deux syntagmes nous montrent que l'histoire en question est passée du père à la fille pour ainsi passer vers un autre destinataire, qui semble être la mère, mais dont on a pour le moment aucun élément précis pour le confirmer.

L'identité floue du destinataire de l'histoire s'éclaircie à la page 123, lorsque Lyyli Belle interpelle sa mère pour lui dire qu'elle a une histoire à lui raconter :

« - Il faut absolument que tu écoutes ça maman. C'est une histoire que papa m'a rapportée dernièrement de voyage. Il faut que je te la raconte. Tu m'écoutes ? » (p : 123)

C'est ainsi que Lyyli Belle devient la voix grâce à laquelle le conte se transmet. A partir de là, nous pouvons dire qu'au sein de la structure textuelle, un autre discours va s'inscrire et du fait de son appartenance à un autre genre, nous sommes en présence alors d'un interdiscours.

Comment cet interdiscours apparaît dans le texte ?

Nous avons mentionné la situation à partir de laquelle le conte va émerger à savoir son énonciateur et son énonciataire, la question est à présent de savoir comment prend-t-il forme dans le texte.

Le conte *Salem et le sorcier* se distingue de l'ensemble du récit de *L'Infante Maure* d'une part, parce qu'il appartient à un autre genre discursif, celui de « conte », et d'autre part, parce qu'il est écrit en italique, ce qui le différencie tout de suite du reste du récit.

Le conte commence par une phrase interpellatrice « **lève toi Salem et va ouvrir** », comme nous pouvons le remarquer le premier segment est à l'impératif, il dénote l'ordre, et met directement l'accent sur la situation dans laquelle se trouve le héros du conte, Salem. Cette phrase, place l'auditeur (la

mère de Lyyli Belle), ainsi que les lecteurs directement dans le feu de l'action, et l'amène directement à participer à l'histoire. Ce mode va être récurrent dans l'histoire. Cette stratégie est typique à l'oral, où le conteur s'amuse continuellement à attirer l'attention de son auditoire, à maintenir le contact. Celle-ci semble qu'accessoire dans le contexte écrit, car le lecteur n'est pas tenu par le temps, il peut poser son livre pour le reprendre par la suite. Ceci, nous conduit à dire que Dib a voulu préserver l'authenticité et la sacralité du conte et ce en gardant sa structure d'origine. En effet, nous remarquons cela également dans la suite du conte, où par exemple dans le premier paragraphe, nous avons un segment introductif, très fréquent lors de l'élocution du conte « *c'est ainsi, qu'il ya bien longtemps...* », ceci a pour but de mettre les énonciateurs dans le contexte et surtout dans le temps de l'histoire, et l'emploi de l'imparfait atteste cette thèse :

« *C'est ainsi, qu'il ya bien longtemps, au temps ou existaient encore des sorciers [...] s'était adressé à un petit garçon du nom de Salem qu'il avait pris pour le servir. [...] Ce sorcier n'était par ailleurs rien de moins qu'un méchant acariâtre. Il imposait à Salem les tâches les plus pénibles...* » (p. 123)

Après une présentation du contexte de l'histoire, faite à l'imparfait, et qui est davantage de l'ordre d'une narration définie comme étant « ultérieur », nous remarquons dans la suite du conte que cette narration change de dimension et s'inscrit dans un autre type, celui de « narration simultanée », c'est-à-dire que le temps du récit et le temps de l'action est le même. Cette dernière particularité est caractérisée par l'utilisation du présent de la narration, et est introduite par l'adverbe « **Un jour** » :

« *Un jour, il entend quelqu'un frapper à la porte de sa maison, et lui comme à son habitude, il lance d'une vilaine voix...* » (p. 123-124)

La prédominance du présent narratif, revoie à notre sens à une stratégie particulière, celle du prolongement de l'action, en d'autres termes, elle permet d'inscrire le conte *Salem et le sorcier* dans un perpétuel présent.

Les contes populaires de part leur mode de transmission oral, ont toujours usés de « tactiques » pour inscrire leur légende dans le temps, pour la préserver de tout oubli.

Le conte *Salem et le sorcier*, par le fait d'appartenir à cette culture orale, et par le fait de véhiculer en même temps une morale, va par l'utilisation du présent s'encrer dans une perspective de sauvegarde afin de rendre cette morale toujours d'actualité.

Tout conte se caractérise par une morale à la fin de l'histoire, et notre conte comprend une morale immortelle, celle qui prône la liberté : « *depuis ce jour Salem fut libre et vécu heureux.* ». Le discours de liberté demeure, encore aujourd'hui un des combats de l'humanité, et reste au cœur des débats. Son inscription au sein d'un discours plus contemporain accentue son importance. Toutefois, nous devons souligner que tout discours populaire subit lors de sa transmission des changements, et qu'il est incontestablement recontextualisé, redéfini et surtout reformulé selon les besoins de l'élocution.

L'exemple le plus frappant que nous pouvons citer à ce propos, relève de la retranscription du conte et son inscription dans la structure romanesque du récit de *L'Infante Maure*, où il a subi le phénomène de « narrativisation » et de « condensation ». Nous avons remarqué que par exemple le conte indépendamment édité ne comprend pas certains paragraphes, et certaines formules :

« *C'est ainsi, il ya bien longtemps, au temps où existaient encore des sorciers, que l'un deux, doué d'un grand pouvoir, s'était adressé à un petit garçon du nom de Salem qu'il avait pris pour le servir... »*

Que nous retrouvons sous cette forme :

« Il ya bien longtemps, un méchant sorcier était servi par un petit garçon du nom de Salem... »

Si nous avons souligné ce point, c'est pour montrer que le conte étant puisé du patrimoine oral, il est presque instinctivement conté de différentes manières, relatives à des situations déterminées. Cependant dans les deux versions, nous avons retenu un point, à savoir qu'hormis certaines différences, la structure globale est restée très fidèle à la structure d'origine, et nous remarquons cela, d'une part dans l'emploi de l'impératif, comme nous l'avons souligné plus haut, qui permet d'entretenir la relation entre énonciateur et énonciataire, et d'autre part à partir de certaine répétitions que nous comptons davantage du registre oral, et surtout du conte oral. En effet, ce qui est particulier dans ce conte, c'est que nous avons certains éléments qui se répètent tout au long de l'histoire, comme par exemple l'interpellation « **Par Iblis** », que le sorcier utilise pour interpeller chacun des personnages. La négation est aussi un élément récurrent, car pour répondre au sorcier, symbole d'autorité, les personnages refusent à lui obéir, et c'est ce que nous remarquons dans ce passage :

« - Par Iblis, lève toi et va mordre Salem !

Le chien assure qu'il n'ira pas mordre Salem.

[...]

- Par Iblis, lève toi et va frapper le chien !

Le bâton assure qu'il n'ira pas frapper le chien.

[...]

- Par Iblis, lève toi et va brûler le bâton !

Le feu assure alors qu'il n'ira pas brûler le bâton.

[...]

- Par Iblis, cours eau et va éteindre le feu !

L'eau assure qu'elle n'ira pas éteindre le feu.

[...]

L'âne assure qu'il n'ira pas boire l'eau. » (p. 124)

Cette dimension répétitive que nous reconnaissons davantage à l'oral, s'accroît plus à la fin du conte, où tous les éléments précédemment cités vont être repris, comme pour maintenir l'auditeur-lecteur toujours dans l'action du conte dans un premier lieu, et pour mettre en exergue les valeurs défendues dans ce conte, à savoir, la solidarité et la liberté :

« Ainsi Salem n'a pas ouvert la porte, le chien ne l'a pas mordu, le bâton n'a pas frappé le chien, le feu n'a pas brûlé le bâton, l'eau n'a pas éteint le feu, l'âne n'a pas bu l'eau et le sorcier du aller ouvrir lui-même. Depuis ce jour, Salem fut libre et vécu heureux. » (p.124-125)

Cette caractéristique très répandue à l'oral, nous conduit à dire que ce conte en tant qu'interdiscours provient précisément du registre oral, d'où les caractéristiques relevées. Son inscription dans le récit de *L'Infante Maure* est loin d'être dépourvu de sens et c'est ce que nous aborderons dans notre deuxième point ; Dib et l'oralité, mais pour le moment nous allons voir comment et sous quelle forme s'exprime l'oralité dans le récit *L'Aube Ismaël*.

1-1-2- L'exemple de L'Aube Ismaël

Ce récit poétique, publié en 1996, est l'un des textes les plus mystiques que Dib a produit, dans lequel il aborde les problématiques qui lui tiennent le plus à cœur, à savoir l'exil, l'errance, et enfin la nomination :

« Prend une poignée de sable et répand-la. Le désert sera nommé. Tout sera nommé. Le nom sera nommé. » (p. 46)

Ce texte est une aventure autant poétique qu'humaine, qui aborde les questions existentielles de la naissance jusqu'à la sublimation des destinées, tissées avec joie par une main malicieuse, le désert veillant sur elle.⁸⁵

⁸⁵ Préface de *L'Aube Ismaël*, par Hakim Miloul, traduite de l'arabe par Linda Touchi-Benmansour.

A partir de l'héritage Ibrahimien, c'est l'histoire d'Hagar et d'Ismaël, chassés du domaine paternel, errant dans le désert à la recherche d'un lieu sans lieu, tentant de subsister au rude voyage dont ils ont été contraints.

Ce texte nous offre des possibilités de lectures plurielles, qui s'inscrivent dans une perspective plutôt discursive que linéaire. Se ressourçant dans le texte religieux (biblique et coranique), ce recueil revient sur les traces d'Hagar et d'Ismaël et de leur combat pour survivre dans le désert, pour ensuite revenir sur la période contemporaine, où l'enfant de la révolte prend corps d'Ismaël, le guidant vers sa nouvelle destinée, vers sa lutte pour l'existence, une lutte qui se termine au fond du désert, dans le lieu de toutes les interrogations, de toutes les recherches. Dans ce lieu, sans lieu, Ismaël est à la recherche du nom, le sien ? Car ce qui n'a pas de nom, n'a pas d'existence, et seul le fait de nommer nous conduit de l'indéfini au défini et permet ainsi la continuité de l'histoire :

« Histoire incessante qui du silence à la parole va et de la parole au silence va. »

(p. 43)

L'Aube Ismaël, est un ensemble de textes miroirs, qui dialoguent entre eux, *Hagar aux cris*, *Feu sur l'ange de l'Intifada*, *La danseuse bleue*, et *l'aube Ismaël*. Nous remarquons dans ce recueil une prédominance féminine, voire maternelle. Une bonne partie du recueil se déploie autour de la relation charnelle d'Hagar avec son fils, d'abord enfant dans *Hagar aux cris*, elle cherche à l'abreuver de l'eau de la vie. Seul sa présence la soulage et la comble :

**« Seule sur le chemin,
Ismaël dans mes bras
Me voici repartie :
Avec l'aube fleurant
le lentisque, repartie
Ismael dans mes bras
[...]**

Et je chante pour ceux qui peinent en tous lieux

Tu ne me seras jamais

Lourd à porter, Ismaël. » (p. 24)

Et la mère dans toute sa splendeur, sa force et son amour, telle est l'image que nous renvoie ce poème. Mais le texte bascule sur un autre poème, qui met en scène une mère dans son inquiétude, dans sa souffrance de voir son fils partir se battre tout en sachant qu'elle risque de ne plus le revoir. Dib nous dessine dans *Feu sur l'ange de l'Intifada*, le portrait d'une mère qui donne son fils à la mort :

« Qu'as-tu à courir ainsi

Au devant du danger, fils ?

J'ai pensé : au devant de la mort

Mais il ne faut pas

Je n'ai rien pensé. » (p. 29)

C'est entre révolte et espoir que ce texte prend forme, qu'y a-t-il de plus pénible qu'une mère en attente de re-voir son fils :

« Je reste à la porte et j'attend.

Ton déjeuner t'attend aussi.

N'oublie pas. » (p. 27)

Et enfin, la résignation, elle se décide alors d'accepter ce que le destin à réservé à ce fils tant aimé, cet amour maternel l'a conduit à justifier même cette absence, peut être même cette mort :

« Mais va, je sais ce que tu fais.

Tu te bas pour nous.

Seigneur, l'abandonneras-tu ?

[...]

Je sais fils. Tu ne rentreras pas

De sitôt.

[...]

Seigneur, reçois nos fils et nos filles

Dans ton jardin. » (p. 29-30)

Ce poème est le cœur du récit poétique, car l'absence, la douleur de l'exil et de la mort sont à leur apogée, ils vont justifier à notre sens l'introduction du registre populaire, car comme nous allons le voir un peu plus loin, ce poème ouvre la porte à un autre poème celui de la transcendance, de l'exutoire, du chant et de la danse. *La danseuse bleue*, est la réponse dansée et chantée de la douleur et de la perte. Ce n'est pas le fils perdue qui dansera, mais la mère :

« Danse,

Je ne danse que pour toi,

Garçon à l'odeur figuier. » (p. 35)

Et c'est précisément dans ce poème, que nous retrouvons dans un moment de trencé, une charade populaire, qui s'inscrit en tant qu'interdiscours dans la structure poétique. Dans cette ivresse mystique, dans cette élévation vers l'infini, la danseuse s'achemine vers cette absence qui semble se dérober :

« Brille, petite flamme,

Vers toi, je cours

Et jusqu'au Seigneur irai. » (p. 34)

Puis, nous retrouvons dans la dernière partie du recueil, *L'aube Ismaël*, le fils, cet Ismaël, toujours en quête, est-ce la danse de la mère qui la fait revenir ? Nous le retrouvons toutefois à son tour en danse :

« Sur un pied, danseur interrompu, je reste en danger. » (p.43)

Le combat d'Ismaël continu, mais dans cette partie, c'est pour la nomination. Comme en réponse au conflit déjà commencé avec Sarah, Ismaël se veut le centre, est le centre. Il est là à l'écoute, du silence comme de la parole, Ismaël est toujours au centre du conflit, mais demeure toujours là !!

« Mon nom Ismaël entre nous, j'écoute jusqu'à celui qui écoute. Qui ne sait, ne veut qu'écouter.

J'écoute.

Mais tout ce silence, à qui répond-t-il ? Terre et ciel verrouillés à qui ?

Et pourquoi ai-je reçu mon nom, bucher qui t'entretient toi-même ?

Chaque instant est un présage.

Je suis au centre et j'écoute, qui écoute et ne sait, ne veut qu'écouter ; qui écoute et ne se donne aucun nom. Jamais de nom. » (p. 46)

C'est ainsi que ce recueil devient un hymne à la parole et au silence, au nom , et ce face à l'amertume de l'exil et du rejet, il devient un espace :

« qui fait don de la langue secrète (muette) d'Ismaël pour dire l'état d'orphelin, la violence de l'absolu et le retournement du livre (sacré) contre les prophètes [...] L'hymne est en fait un legs, et le poète un médiateur entre le sacré et le profane, ce même poète qui se détache de ses écrits, les laissant parler d'eux même avec la voix des éléments (l'eau, l'air, le sable, le feu) »⁸⁶

Mais dans cette quête absolue, comment le patrimoine populaire peut-il justifier sa présence, et sous quelle forme entre-il en dialogue avec le récit.

C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans cette partie.

Nous avons présenté le récit poétique de *L'aube Ismaël* mais ce que nous avons omis de signaler c'est que ce récit, est un hommage aux éléments, tout le

⁸⁶ Préface de *L'Aube Ismaël*, par Hakim Miloul, traduite de l'arabe par Linda Touchi-Benmansour : 10.

récit se construit autour de symboliques ; le désert, l'eau, la pierre, l'oiseau, et enfin les couleurs.

Dans *La danseuse bleue*, partie qui nous intéresse le plus pour notre étude, le poème s'articule autour de certaine symbolique, notamment celle de la couleur bleue et celle de l'oiseau « l'hirondelle ». La question est de savoir pourquoi cette couleur, Jean Chevalier, explique dans son dictionnaire des symboles, que le bleu est :

« est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente généralement que fait de transparence [...] Le bleu est la plus froide des couleurs et dans sa valeur absolue la plus pure [...] Immatériel en lui même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est le chemin de l'infini où le réel se transforme en imaginaire.»⁸⁷

C'est ainsi, que la danseuse bleue se fonde dans son imaginaire, tout devient extase, le rêve prend le dessus sur la réalité. La danseuse transcende avec les éléments, à commencer par le ciel. Le texte commence sous la dénomination symbolique du ciel, avec un champ lexical assez riche :

- « Une Hirondelle m'a frôlé » (p. 23)

- « Mon nuage, mon oiseau
vois comme d'un seul envol
tu m'a tout volé ». (p. 24)

- « Je me fais perchoir
à oiseaux : il en vient
du nord comme du sud
de l'ouest comme de l'est
et battement d'ailes suis ...

⁸⁷ Chevalier, J. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers 1973 : 209.

se plaint quand rossignol
lui, meurt en chantant ». (p. 25).

- « Ce qui pigeon,
viennent la nuit, se fait
corbeau sous la lune » (p. 26).

Mais comme l'indique son nom, le texte est un hommage à la danse, spirituelle à notre sens, et c'est l'hirondelle qui ouvre la danse, et cet oiseau se trouve être très symbolique, Chevalier précise à ce propos la chose suivante :

« [...] les hirondelles sont du printemps les messagères [...] symbole de l'éternel retour et annonce de la résurrection » et il ajoute plus loin :
« Pour les bambaras du Mali l'hirondelle est un auxiliaire une manifestation du demiurge FARO, maître des eaux et du verbe et expression suprême de la pureté, par opposition à la terre, originellement souillée. »⁸⁸

Et de ce fait, l'hirondelle annonce la résurrection d'Ismaël, perdu dans l'Intifada, mais que l'on retrouve dans la dernière partie du recueil. La symbolique de ce volatile est encore plus profonde dans la religion musulmane nous dit Chevalier, elle est :

« le symbole du renoncement, et de la bonne compagnie [...] elle est appelée l'oiseau du paradis »

Et c'est précisément pour ce paradis qu'Hagar a renoncé, dans le chapitre *Feu sur l'ange de l'Intifada*, à son fils aimé par la prière : « **Seigneur, reçois nos fils et nos filles dans ton jardin** » (p. 30)

La danseuse bleue devient alors cette hirondelle, qui va se libérer en s'envolant et ce par le biais de la danse :

⁸⁸ Chevalier, J. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers 1973 : 31.

**« Immobile, la danseuse bleue,
Puis de plus en plus claire,
[...]
Les mains feuilles tendues
Au dessus d'un feu invisible,
Il ya une histoire qui se raconte. » (p. 37)**

Le segment « feuilles tendues », nous conduit à penser que la danseuse a pris son envol, et que ses mains sont devenues ses ailes. Dans la mystique, cette métaphore est très fréquente. Les mystiques pensent que dans un désir de se fondre en Dieu, l'âme se détache du corps, entre en transe et s'envole tel un oiseau, elle se libère de toute matière, pour ne former qu'un avec l'éternel. Pour combler le vide de l'absence, Hagar, va au fur et à mesure du poème s'envoler dans une transe, telle les tourneurs derviches, et nous remarquons cela dans le texte, à partir de l'utilisation fréquente du pronom personnel « je », au début du poème qui dénote, la présence consciente et émotive de la danseuse-mère, qui va au fur et à mesure se fondre dans les éléments :

**« Une hirondelle m'a frôlé
Et j'ai cru à une pensée
Venue me visiter.
[...]
Je reste et, ombre
Venue me visiter, l'ombre
de mon fils où est-elle ?
[...]
Vers toi : je cours
Je me fais perchoir...
Je ne danse que pour toi...
Je n'ai pu attraper
[...]
Et le seul chant frissonne,
Et le masque sous le visage**

Elle n'ira perdre que cela. » (p.33-37)

Et c'est au moment, où Hagar entre en trence par la danse que se fait « entendre » la voix populaire, à travers la charade. Nous remarquons que la forme grâce à la quelle la charade s'inscrit dans le texte s'articule harmonieusement avec le reste du poème, elle s'est intégrée tout comme les autres strophes, comme nous allons le voir :

« Danse,

Je ne danse que pour toi,

Garçon à l'odeur figuier.

La danse,

Elle sort de mes pieds,

Elle sort de mes seins,

Elle sort de mes bras,

Elle sort de mes veines,

Elle sort de mes yeux,

Ce que rouge rougeoyant,

Piquée par sa mère

Je n'ai pu attraper

[...]

Lui meurt en chantant. » (p.35)

Comme nous pouvons le constater, dans ce poème, la voix populaire s'élève sans aucune intervention extérieure, ni d'un conteur, ni d'un goul, elle s'articule de façon homogène au reste du poème, mais ce qui attire davantage notre attention c'est l'ensemble du champ lexical utilisé, un champ, qui répond en écho au champ du poème, puisque nous retrouvons au sein de la charade des éléments symbolique qui atteste davantage l'esprit dans lequel le texte a été produit. Nous retrouvons la symbolique de la couleur, mais cette fois ci contrairement au bleu, le rouge, et précisément cette couleur symbolise le

fondement du principe de la vie, avec sa force, sa puissance et son éclat, le rouge possède la même ambivalence symbolique que ces derniers, il est :

« Sous-jacent à la verdure de la terre, à la noirceur du Vase, le rouge éminemment « **sacré et secret** » est le mystère vital caché au fond des ténèbres et des océans primordiaux. C'est la couleur de l'âme, celle du cœur. C'est la couleur de la Science, de la Connaissance ésotérique, interdite aux non-initiés, et que les Sages dissimulent sous leur manteau ; dans les lames des Tarots, l' « **Hermite** », la « **Papesse** », l' « **Impératrice** » portent une robe rouge, sous une cape ou un manteau bleu : tous trois, à des degrés divers, représentent la science secrète. »⁸⁹

Nous avons également la symbolique de l'air avec les lexèmes suivants : « vent », « rossignol », qui répondent en écho aux autres éléments disséminés dans le texte, et enfin, nous retrouvons en complémentarité à l'élément Air, celui de la Terre, symbolisé notamment par le « serpent », puisque selon Chevalier : « l'oiseau s'oppose au serpent, comme le symbole du monde céleste et celui du monde terrestre »⁹⁰. Et à ce propos, nous pouvons dire que l'élément terre est aussi présent dans la mère, puisque la Terre symbolise également selon Chevalier « la fonction maternelle », comme nous pouvons le constater dans cet extrait :

« **Dalle d'un puits**
Retombée sur elle-même,
Je reste pour mémoire.
Je reste et, ombre
Venue me visiter, l'ombre
De mon fils où est-elle ? »

⁸⁹ Propos de symbolisme, les couleurs II- le rouge, *le Grenier des mots-reflets Vol II*, internet :

⁹⁰ J. Chevalier : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers 1973 : 307.

La mère retombe sur la terre, et y demeure pour témoigner « **je reste pour mémoire** », la mère se veut la voix sans quoi le combat d'Ismaël sombrerait dans l'oubli. Et c'est à peine quelques lignes plus loin, qu'une autre voix s'élève, celle de la collectivité, de la mémoire ancestrale, celle qui à son tour dit non à l'oubli.

Comme nous l'avons précisé plus haut, ce texte mobilise tous les éléments, et nous le remarquons dans les extraits qui vont suivre, où nous retrouvons en dialogue avec les deux autres éléments, le feu, symbole de passion et de connaissance intuitive :

- « **Brille, petite flamme** ». (p. 24)

- « **Visage de brasier** ». (p. 26)

- « **Feu invisible** ». (p. 27)

- « **Feu répandu** ». (p. 27)

Hagar-mère va avoir recours à la source pour éteindre son brasier du fils perdu, et dans cette perspective, le dernier élément de la nature va être mobilisé, l'eau, et dans ce récit, l'eau est l'élément fondamental. De son errance dans le désert, jusqu'au combat nominatif d'Ismaël, l'eau est au cœur de l'histoire, la mère comme le fils recherche la source, qu'ils finissent par trouver. L'eau est présente dans le texte sous forme de Mer, et à ce propos nous dit H. Sari dans son article « le Mythe d'Orphée et L'Aube Ismaël de Mohammed Dib » :

« On arrive à l'isomorphisme femme-eau, puisque la danse s'est faite mer. Dans la métaphysique classique les quatre éléments que nous venons de citer appartiennent au monde sensible. Ils baignent dans un autre élément qui appartient au monde subtil : l'élément lumineux présent dans le texte sous forme de couleur bleue: Hagar va, par la danse, communier avec le cosmos, puisqu'elle est immobile au début, comme la terre/mère ; elle reçoit le ciel, elle est mère ; puis il n'y a que feu répandu et elle devient de plus en

plus claire et de plus en plus bleue. Finalement elle est lumière et l'isomorphisme devient total se manifestant dans l'oxymore : « Sombre éblouissante. » (p.27) ». ⁹¹

L'interdiscours, que représente la charade semble répondre à la problématique posée dans ce récit poétique, et son introduction semble renforcer la dimension symbolique du texte, car à son tour il provient d'une symbolique populaire, qui s'est transmise au fil du temps.

Pour mieux appuyer la thèse que le passage que nous avons souligné précédemment provient du registre oral, nous avons traduit, ou je dirais retrouver le texte dans sa langue d'origine :

**« Ce que rouge rougeoyant,
Piqué par sa mère
Je n'ai pu attraper,
Ce qui tête de serpent
Ne pique pas,
Ce qui meule sur meule
Ne moule pas.
Ce qu'emporte le vent.
Ce qui vieillard chenu
Se plaint quand Rossignol
Lui, meurt en chantant.**

يا حمر حمائر في السما يطاير
جيت ننبو
نابتنى يماه
الحية قوء الحية

⁹¹ H. Sari : « le Mythe d'Orphée et L'Aube Ismaël de Mohammed Dib », in *Synergies Algérie* n° 3 - 2008 pp. 53-57

و الجية ما تطحنشى
و راسها راس اللقعة
و ما تارسشى
والرحى فوء الرحي
ما يطحنش
عباة الريح
و الشيخ الشايب
يشكي كالعندليب
هو يموت و يغني

Comme nous pouvons le remarquer, Dib a respecté la structure d'origine, la traduction n'a pas fait perdre à la charade son âme populaire, et nous avons l'impression en lisant le poème de la danseuse bleue, que sa structure s'est adapté à celle de la charade. L'ambigüité et les non-dits qui caractérisent les charades épousent parfaitement le récit de *L'Aube Ismaël*.

Par l'intervention de la charade, Dib installe son lectorat dans une sorte de quête, déjà commencé par Ismaël. De ce fait la charade répond en écho au fils de l'Intifada, au fils du désert, au fils d'Hagar. Et à partir de là, nous somme en mesure de dire qu'il s'agit bien d'une quête de soi. L'être éclaté cherche par la danse à retrouver ce que H. Sari a appelé « le paradis perdu : L'Unité ». Il ajoute que cet être éclaté :

« revient vers son origine : l'Esprit. Mais il y a un seuil qu'il ne peu pas franchir : celui de son humanité. L'expérience spirituelle ou mystique a des limites, non des obstacles mais autant d'étapes nécessaires à la quête. L'humain est une manifestation de l'être. Sans l'espace charnel, celui de l'écriture en l'occurrence, il ne peut y avoir d'épiphanie donc l'expérience mystique est aussi celle des limites. »

Et c'est peut être pour justifier ce retour vers les origines que Dib a eu recours à la charade, mais nous aborderons cette question dans le titre qui va suivre. Nous nous contenterons pour l'instant de dire que le conte aussi bien que la charade ont contribué à installer le texte dans un mouvement de perpétuel renouvellement. L'hétérogénéité étant le résultat de cette inscription s'effectue sur deux plans distincts dans ces deux textes.

Pour J. Authier Revuz, l'hétérogénéité se manifeste de deux manières, soit à travers des formes repérables et ainsi localisable d'un discours autre dans le fil du texte, et c'est ce qu'il a appelé « Hétérogénéité Montrée »¹, soit à travers l'interdiscours, en ce sens où le discours serait dominé par cet interdiscours, où la parole se constituerait à travers un « débat avec l'altérité, indépendamment de toute trace visible de citations, allusions...etc ».² Et ce type d'hétérogénéité est appelé « Hétérogénéité constitutive ».

Pour revenir aux textes dibien, la présence du registre populaire relève d'un type d'hétérogénéité, celle que Revuz a appelée « H. Montrée ». En effet, dans nos deux textes, nous avons pu localiser l'interdiscours que constitue l'oralité. Cependant nous avons remarqué à travers notre analyse, qu'il diffère d'un texte à l'autre. Dans *L'Infante Maure*, le conte comme interdiscours a pu être facilement repérable, et ce grâce à des formes marquée, voire explicites. Celles-ci, précise Maingueneau sont signalées de manière univoque : discours direct ou indirect, guillemets, gloses, italique, qui indiquent une non coïncidence de l'énonciateur avec ce qu'il dit.³ Comme nous l'avons signalé plus haut, le conte *Salem et le sorcier* apparaît dans le récit, d'abord à travers le personnage-conteur Lyyli Belle, et ensuite il se distingue comme nous l'avons démontré de part son écriture en italique. Ces deux éléments nous ont conduits à facilement le dégager de l'ensemble du texte, et de ce fait, il marque une hétérogénéité explicite.

¹ J. Authier Revuz, cité par D. Maingueneau, P. Charaudeau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 292.

² Idem : 293.

³ D. Maingueneau, P. Charaudeau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 292.

L'Aube Ismaël, quant à lui est un texte complexe, où tout est symbolique comme nous venons de le voir, la présence de l'oralité répond elle aussi à l'esprit du texte, car aucun élément visible n'a à un premier stade d'analyse signalé la présence de la charade ainsi que son appartenance au discours populaire. Sa forme non-marquée comme le mentionne Revuz nous a rendu la tâche plus difficile, et c'est grâce à notre culture personnelle que nous avons pu le détacher du reste du récit, et ce après avoir vérifié auprès de source populaire son existence au sein de l'imaginaire collectif.

A partir de là, nous pouvons reprendre le propos de Maingueneau, lequel affirme que l'identité d'une formation discursive ne fait qu'un avec sa relation aux formations discursives à travers lesquelles elle construit son identité.⁴

L'identité du texte dibien est à la croisée de sa réflexion universelle et de sa source populaire.

1-2- Dib et l'oralité :

La mise en texte de l'oralité chez Dib, est très particulière. Son choix de disséminer dans les deux récits choisis, des fragments de la parole populaire nous conduisent à nous interroger sur la relation que l'auteur a eue avec ce patrimoine. Ceci nous amène à revenir sur son parcours d'écrivain et avant tout d'homme, et voir ainsi l'influence de l'oralité dans l'élaboration de son propre imaginaire. Ceci abordé, nous nous intéresserons à la manière avec laquelle Dib a re-produit le discours populaire et surtout nous tenterons de voir comment s'effectue dans ces textes le passage d'un univers discursif vers un autre, ce qu'a appelé Mourad Yelles, « la transition dibienne », notion que nous lui emprunterons tout au long de cette partie.

1-2-1- Dib où les lieux de l'écriture

Dib naît le 21 juillet 1920 dans l'ancienne capitale Zianide, Tlemcen ou de son nom d'époque Pomaria. Il est issu d'une des plus anciennes familles

⁴ Idem : 293.

tlemcenienne d'origine andalouse, qui représentent la bourgeoisie cultivée que la colonisation a tenté de ruiner. Sa famille appartient au vieux socle social de Tlemcen où les grands noms sont tous unis par les traditionnelles alliances matrimoniales.⁵ Très jeune, il va baigner dans une atmosphère fortement imprégnée de pratiques religieuses, culturelles et sociales, héritées de ses ancêtres, lesquelles ont été jalousement préservées par les habitants de cette cité. Il grandit au son de la musique, puisque bon nombre de sa famille étaient musiciens, et à ce propos, M. Souhil Dib, un de ses cousins rapporte que le grand père de l'écrivain avait à l'époque consigné dans un *Kounech*⁶ les textes de la musique andalouse, un travail colossal. Il ajoute que la notion d'inscription du savoir dans l'écriture, celle de la pratique du livre, est déjà inscrite dans la tradition familiale.⁷

Son enfance a été marquée par des allers-retours chez sa grand-mère maternelle, qui vivait dans une maison nommée *Dar-Sbitar* et qui avait la particularité comme de nombreuses maisons de l'époque d'héberger plusieurs familles, qui cohabitaient harmonieusement. Cet espace a beaucoup marqué Dib en tant qu'homme et a nourri son imaginaire en tant qu'écrivain. Incontestablement, *Dar-Sbitar* a offert au jeune homme un spectacle social de la vie quotidienne avec ses problèmes et ses joies, mais aussi des manières d'être et de penser, qui ont été la matière première de ses œuvres.

« C'est au cœur d'un « déjà-là », résonnant des échos d'une longue tradition socio-historique fonctionnant selon un mode d'être qui le particularise que Dib, dans ses premières œuvres va inscrire son œuvre ».⁸

Cette insertion au sein de l'espace collectif va conférer à l'écrivain une connaissance des stratégies individuelles et des mécanismes collectifs d'une adaptation aux différents changements, introduits déjà par l'occupation

⁵ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 12.

⁶ C'est une sorte de carnet.

⁷ M.S. Dib cité par S. Benmensour, in thèse de Doctorat « L'ancrage tlemcenien dans l'œuvre de Mohammed Dib », sous la direction du Pr. Paul Siblot, Montpellier, mars 2007 : 96.

⁸ Sabéha Benmensour, thèse de Doctorat « L'ancrage tlemcenien dans l'œuvre de Mohammed Dib », sous la direction du Pr. Paul Siblot, Montpellier, mars 2007 : 97.

ce par le biais de la langue Autre, qu'il va s'approprier et qui va devenir Sienna.

Cette représentation de la terre d'origine, Dib va la faire d'abord dans un contexte dramatique, celui de la guerre. *La Grande maison*, *l'Incendie* et *Le Métier à tisser* sont les trois romans dans lesquels Dib brosse un tableau fort réaliste de la vie sociale à l'époque coloniale. Ces romans vont donner à Dib le coup d'envoi pour sa carrière d'écrivain, et l'inscrire sur la palette des grands penseurs de l'époque, aux coté de Camus, de Fanon, de Kateb, de Feraoun et d'autres encore.

« Préparé par des productions folkloriques et ethnographiques qui n'ont plus aujourd'hui d'autres intérêt qu'historique et anthropologique, l'œuvre dibienne, avant celle de Kateb, fait une entrés fracassante dans le cadre de la langue et la littérature française. Lorsque la réception critique s'intéresse, en France, aux écrivains algériens dans les années 1950, Dib est lu au sein d'un ensemble où Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, puis Malek Haddad, Yacine Kateb, Assia Djébar... occupent le champ émergeant de la littérature de langue française. C'est l'époque où l'idéologie de l'engagement – accréditée par la référence à Jean Paul Sartre_ contrebalance la puissance poussée du mouvement surréaliste et contrecarre les coups de boutoir du Nouveau roman ». ¹¹

Il nous apparait alors que l'œuvre de M. Dib à ses débuts à inscrit le référent socio-historique dans ses textes, et de ce fait, il s'inscrit lui-même en tant que témoin et plaidoyer d'une réalité tragique, et il précise à ce propos :

« (...) il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses « écrivains publics ». C'est vers lui que nous tournons d'abord. (...) puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de

¹¹ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 21.

cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette particularité s'inscrit dans l'universel ». ¹²

En se disant « écrivain public », il ne se veut pas uniquement comme dénonciateur du régime colonial, il se réapproprie la fonction traditionnelle des lettrés, dont la tâche était d'archiver la mémoire collective du peuple. Par cette fonction, il se veut le porte parole d'une communauté traditionnelle. Ainsi, il va investir ses textes de paroles traditionnelles, les accommodant au passé et au présent.

Cet investissement de l'oralité dans le texte dibien a connu toutefois des périodes diverses allant de l'avant indépendance, jusqu'à ses dernières œuvres en 2003. En effet, dès la première trilogie, avec comme premier roman *La Grande maison*, publié en 1952, nous remarquons déjà une forte inscription de la parole traditionnelle, notamment à travers Aîni, son personnage principal.

Cependant, nous avons constaté que l'écriture dibienne a été fortement marquée par son parcours en tant qu'homme, car après la période coloniale, le réalisme dont été caractérisée l'écriture dibienne disparaît peu à peu pour une écriture surréaliste introduite notamment par *Qui se souvient de la mer* publié en 1962, qui marque la rupture avec le code réaliste et s'engage dans une exploration du monde et du langage. Mais déjà à cette époque, Dib est loin de son pays, qu'il quitte en 1959, chassé par le pouvoir soumis au grand colonat. Il s'établit dès lors en France où il continue à produire régulièrement des romans, recueils de poésie, et bientôt pièce de théâtre.

Mais voilà qu'après l'indépendance, il ne revient pas sur le sol natal, et n'y fait que de très rapides visites, dans lesquelles il s'abstient de toute prise de position politique. Il déclare seulement que l'heure de l'engagement est passée et qu'il compte à présent se consacrer pleinement à son travail d'écrivain :

¹² Interview de Dib pour la revue « *Témoignage Chrétien* », pris dans N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 21.

« Je me sentirai coupable si je ne pouvais pas écrire. Un écrivain doit avant tout fidélité à son œuvre. C'est en elle que se résolvent les problèmes ». ¹³

Cette prise de position de Dib ne remet pas en cause son attachement au pays d'origine, il restera comme beaucoup d'artiste exilés accroché au « vert paradis » ¹⁴ de la sève première. Toute son œuvre en sera parfumée.

« Mohammed Dib manifeste à travers son œuvre une sensibilité et un imaginaire pétris de culture arabo-musulmane réactivée par sa vie d'exilée, nourris aussi de culture classique européenne avec tout l'héritage judéo-chrétien et gréco-romain qu'elle comporte ». ¹⁵

Dans *L'Infante Maure* comme dans *L'Aube Ismaël*, Dib a inscrit cette sensibilité et cet imaginaire à consonance orale dans la culture de l'écrit et ce par le biais de la parole populaire, sous forme de conte et de charade. Ainsi même éloigné de l'espace natal, Dib lui est resté fidèle, et à continuer à le célébrer, tout en lui enjoignant un autre discours, plus contemporain ouvrant à un espace plus large. Il va ainsi faire fusionner deux imaginaires issues de deux héritages différents, une occasion peut être de « distiller » de l'Algérianité dans l'écriture française ¹⁶.

Et c'est précisément à cette période là de sa vie, à savoir les années 1990, que Dib, touché par les années noires de l'intégrisme islamiste en Algérie, il va être plongé dans une sorte de nostalgie, qui le conduit à puiser dans sa mémoire les fragments de paroles ancestrales. Nous ajouterons à cela que sa position d'exilé accentue particulièrement ce retour aux sources, et c'est précisément dans cette atmosphère que le roman de *L'Infante Maure* s'inscrit.

Najet Khadda précise que le parcours du texte dibien nous montre que d'une part, il ya une transformation de l'écriture et des techniques de représentation

¹³ Entretien de Dib avec Claudine ACS in *L'Afrique littéraire et artistique*, No 18, 1971, pris dans N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 14.

¹⁴ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 14

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem : 18.

romanesque qui marque le passage d'une écriture réaliste vers une symboliste, fantastique, puis vers une écriture marquée par le sceau de l'exil. Et d'autre part, elle ajoute que ce même texte est marqué par un déplacement du référent historique et social, qui au départ semble s'éloigner de plus en plus de l'Algérie, qui ne devient qu'allusion dans sa tétralogie nordique, pour y revenir enfin dans les dernières œuvres comme happé irrésistiblement par les premiers lieux de l'écriture, mais qui désormais habite l'espace transnational commun à la littérature universelle.¹⁷

Ceci nous conduit à dire que cette double évolution évoquée par Khadda met en exergue l'étroite relation entre la vie de l'auteur et celle de son itinéraire esthétique :

« ...tôt émancipée des contraintes du réalisme ethnographique qui dominait alors la production en période coloniale. Elle s'ouvre vers une forme sophistiqué qui rend la quête du sens problématique à souhait et élargit le référent aux dimensions de l'univers ». ¹⁸

Ainsi, dans un besoin de retour à la source de l'écriture, Dib recourt instinctivement à l'introduction de l'oralité dans l'élaboration de ses textes, faisant de ces derniers un lieu de transition entre la parole ancestrale et le discours universel.

1-2-2- « La transition dibienne »

Comme nous venons de le voir, le parcours littéraire de Dib a été en grande partie dépendant de son itinéraire social. La mise en texte de l'oralité s'est effectuée dans son œuvre sous des formes diverses et dans des contextes pour la plupart marqués par le drame.

¹⁷ Idem : 19.

¹⁸ Idem.

« La (re) production de la parole traditionnelle s'effectue dans un contexte dramatique ». ¹⁹

Depuis la première Trilogie, jusqu'aux dernières œuvres, l'oralité s'est toujours manifestée chez notre écrivain à partir de situations tragiques. D'abord marqué par la guerre d'Algérie puis par l'exil, il nous semble que le retour aux sources a été quelque peu douloureux pour Dib. De ce fait, une question s'impose : quelle est la raison d'une telle procédure et d'un tel choix? Mourad Yelles à qui nous avons emprunté le titre considère que le procès de transition chez Dib est complexe et implique des stratégies textuelles diversifiées²⁰, lesquelles permettent de combler à notre sens une insuffisance et un vide.

Pour mieux comprendre le sens de cette réflexion, il nous paraît indispensable de revenir brièvement sur deux points : le premier est en relation avec le fait que Dib a évolué dans un contexte colonial, ce qui l'a conduit comme la plupart des jeunes indigènes de son âge à fréquenter l'école française, et ainsi apprendre la langue et la culture française. Comme il l'a souligné plus haut (p : 79), c'est à l'école qu'il apprit le sens du terme pays, et ce n'est que plus tard qu'il comprit que ce même pays était sous l'emprise coloniale. Partagé entre savoir institutionnel et savoir social, il avance selon nous dans une sorte de conflit intérieur, qu'il va tout au long de sa carrière d'écrivain tenter de réparer, et ce en exprimant en langue du dominant la pensée du dominé. En deuxième lieu, sa situation d'exilé le conduit involontairement à se replonger dans les lieux premiers, à masturber sa mémoire pour en dégager les bribes d'une parole ancestrale, qu'il se veut le protecteur afin de lui éviter l'oubli et de l'inscrire sur la scène de l'universel. Et c'est précisément dans cette optique que le discours de l'oralité va investir le texte dibien, mais comme nous l'avons souligné, l'investissement se fait de façon plus ou moins tragique.

¹⁹ Mourad Yelles, *Les miroirs de Janus, Littérature orale et-écriture postcoloniale (Maghreb/ Caraïbe)*, OPU, Alger, 2002 :

²⁰ idem

Comme nous avons pu le constater, dans *L'Aube Ismaël* ou dans *L'Infante Maure* l'oralité est intervenue à partir de situations douloureuses, dans le premier, en réponse à une danse tragique d'une mère chassée et à présent privée de son fils, parti au combat et dont l'angoisse de le savoir mort la ronge jusqu'au délire. Dans le second texte, l'oralité sous forme de conte rencontre le discours littéraire à partir d'une incommunicabilité de parents issus de deux cultures différentes et dont les absences répétées du père de retour au pays, mettent la mère dans un état dépressif. Ainsi comme l'a signalé Yelles, tout le texte dibien s'élabore dans un espace où le doute et l'inquiétude sont les maîtres mots. Mais paradoxalement, en réponse à ces tragédies, l'oralité semble aussi être le moyen de soulager cet exil.

De ce fait, le procès de transition chez Dib traduit une volonté de continuité entre deux discours concurrents, voire deux imaginaires en guerre.

Pour mieux saisir le sens de ce procès de transition dibien, il est impératif de revenir sur ce concept élaboré par Mourad Yelles.

Pour Yelles, le procès de transition, est l'ensemble des procédures transdiscursives qui impliquent deux ou plusieurs types de pratiques hétérogènes, ainsi que la séquence socio-historique et idéologique qui correspond à leur mise en forme.²¹ Partant de cette définition, nous pouvons dire que l'oralité dans le texte dibien s'élabore en tant que procès de transition puisqu'elle inscrit le discours littéraire dans une pratique hétérogène, et ce en lui greffant un autre type de discours, celui de la collectivité, ce qui implique nécessairement un positionnement historique et idéologique.

Ainsi, le texte de Dib va devenir l'espace où s'effectue une négociation entre deux modes d'expression, voire deux systèmes sémiologiques, et en cela nous dit Dib dans *L'Arbre à dire*

²¹ Mourad Yelles, *Les miroirs de Janus, Littérature orale et-écriture postcoloniale (Maghreb/ Caraïbe)*, OPU, Alger, 2002 :

« Faisant s'articuler un dialogue entre un étranger et un autochtone, quand l'un des deux au moins pratique la langue de l'autre, il permet sur une solide assise d'incompréhension à une certaine compréhension de circuler, en marge, en dessous ou au dessus des discours prononcés, laquelle transitant en rétroaction finit par ouvrir une aire d'entente dans le champ même du malentendu, une aire de cohabitation. »²²

Dès lors, ce qui apparaît à première vue être deux discours incompatibles, semblent permettre la négociation du procès de transition chez Dib, puisqu'ils traduisent à la fin, une cohabitation harmonieuse, fondée sur l'échange et la complémentarité. Nous remarquons à cet effet, que dans son écriture, Dib renégocie les termes de l'échange, et notamment entre l'oralité et l'écriture, il ne s'agit pas comme l'a précisé Mourad Yelles d'exhiber les signes folkloriques de la spécificité face au déni/ défi sémiologique de l'Autre²³, mais de s'inscrire avec l'Autre au sein d'un espace commun, que l'on pourrait appeler aujourd'hui l'universalité.

Cette inscription comme nous l'avons remarqué tout au long de ce travail s'est effectuée sur le mode du manque, voire de la carence, et pour Yelles deux explications sont possibles : « la déchéance » ou « l'oubli »²⁴.

Nous pouvons penser que le sentiment d'épuisement de la tradition, l'exigence et l'urgence du dire ont conduit l'auteur à mettre en place un ensemble de procédures textuelles dans lesquelles le référent sociohistorique est fortement présent. Et c'est ce que nous constatons dans *L'Infante Maure* à travers d'abord l'identité du père et l'ensemble des histoires traditionnelles rapportées à la jeune enfant et par conséquent à la culture Autre. Dans *L'Aube Ismaël* nous retrouvons le référent historique dès le départ et ce par la reprise de la genèse d'Hagar et d'Ismaël, qui nous met dans le contexte, mais également à travers la charade que nous avons retrouvé. Il s'agit pour notre écrivain de subvertir le discours romanesque en utilisant des schèmes de création

²² Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Albin Michel, 1999 : 28.

²³ Mourad Yelles, *Les miroirs de Janus, Littérature orale et-écriture postcoloniale (Maghreb/ Caraïbe)*, OPU, Alger, 2002 :

²⁴ Idem.

fortement inspirés de la culture traditionnelle, et plus généralement de la tradition orale²⁵.

Cette conception scripturale chez Dib nous apparaît alors comme une manière de brouiller les codes de l'écriture, une façon d'inventer une nouvelle écriture, et surtout un moyen de permettre à l'oralité en tant qu'héritage culturel de perdurer dans le temps. Ainsi, la présence de cette strate discursive dans le corps du texte dibien semble pour nous contribuer à ce que nous appellerons « la construction interculturelle ».

2- Du brouillage des codes à la construction interculturelle :

Tout au long de ce travail, nous n'avons cessé de préciser que l'oralité dans le texte dibien est la marque d'un désir de retrouver les sources, de revenir sur les traces d'un passé chargé en images et surtout en histoires. Les différents événements que nous avons cités plus haut, à savoir la colonisation française et l'exil de l'auteur, ont rendu ce voyage vers les origines encore plus marquant, car il ne s'agit pas seulement de revenir sur les premiers lieux pour se remémorer les moments d'enfance chargés d'émotions, mais d'y revenir pour récupérer les discours traditionnels qui ont marqué cette enfance et que l'auteur estime nécessaire à la construction de la pensée universelle. En effet, dans ce titre nous nous concentrerons essentiellement sur l'apport de l'oralité à l'écriture dibienne, et plus précisément à nos deux textes.

L'interpénétration de deux discours, que nous reconnaissons à présent comme complémentaires a toutefois généré un certain désordre dans la structure textuelle, car passant d'un mode énonciatif vers un autre, d'un registre à un autre, le lecteur est pris dans un engrenage qui le déstabilise d'abord pour ensuite lui procurer le plaisir de la lecture, lui permettant de découvrir ainsi deux cultures, celle de l'écrit et de ses exigences et celle de l'oralité avec ses valeurs. Ceci inscrit le lecteur dans une perspective de perpétuelle découverte.

²⁵ Idem.

2-1- L'apport de l'oralité au texte dibien :

Nous avons préalablement analysé la manière avec laquelle l'oralité s'est retrouvée dans la structure textuelle des deux récits de Dib. Nous verrons à présent ce qu'a bien pu apporter cette inclusion à ces derniers.

Nous commencerons d'abord par *L'Infante Maure*, un roman d'exil et de déchirure, qui traite, comme nous l'avons vu d'identité perdue et d'incommunicabilité, lesquelles sont symbolisées par l'histoire des parents de Lyyli Belle. Tout le récit tourne autour de cette problématique, que l'auteur tente de résoudre à travers son personnage fétiche, l'enfant des deux pôles. Nous avons préalablement mentionné que les parents de cette enfant, amoureux pourtant avaient du mal à communiquer, ce qui les contraints à s'isoler chacun dans son monde, le père faisant constamment des allers-retours dans son pays d'origine, et la mère s'enfermant de plus en plus dans sa solitude. Au milieu de ces deux antagonistes, nous retrouvons Lyyli Belle, une petite fille pétillante et pleine d'imagination, qui va à son tour s'enfermer dans son monde imaginaire, non pas pour fuir l'atmosphère morose due à cette incommunicabilité, mais plutôt pour tenter de trouver des réponses à ses questions. A travers cet imaginaire, Lyyli Belle scrute le monde, se l'approprie et tente ainsi de résoudre la distorsion existentielle qui menace ses parents aveuglés par la souffrance.

En un mot, elle s'applique à percer l'opacité du sens, à trouver son chemin au milieu des autres :

« Je cours de tous les cotés pour trouver un chemin perdu. Pour trouver quelqu'un sur ce chemin, quelqu'un peut être de perdu. Et si c'était moi perdue. » (*L'Infante Maure*, p : 67)

Cette errance et cette recherche va, tout en l'entraînant vers d'autres contrées, lui permettre de comprendre qu'en fait ce qui semble séparer les deux mondes

de ses parents n'est qu'illusion, car ils sont plus proches qu'ils en ont l'air. Nous retrouvons dans cette perspective la métaphore dans le récit du sable et de la neige, qui grâce à un rapprochement métonymique, entreprit par Lyyli Belle et son grand-père rencontré dans ses rêves, s'avère être frère et sœur.

Cependant, et c'est ce qui nous intéresse dans cette optique de rapprochement, c'est la manière avec laquelle le conte en tant que patrimoine oral, a contribué à ce rapprochement, voire à cette réconciliation.

Nous l'avons souligné plus haut, que c'est au cours d'un des voyages du père au pays, que la mère enfermée dans son malaise, va rencontrer le patrimoine populaire de la culture de son mari, et ce par le biais de son enfant, héritière de ce même patrimoine. Lyyli Belle, comme nous l'avons dit, pour soulager sa mère, si belle et si triste, va lui raconter une histoire, rapportée par son père, le conte *Salem et le sorcier*, une histoire qui elle aussi parle d'enfermement, mais cette histoire comme tous les conte fini bien, car Salem arrive à se sortir de son emprisonnement et ce grâce aux « Autres » personnages.

« Maman :

- Quelle jolie histoire ! Et qui fini bien » (p : 125)

Le conte a ainsi répondu aux attentes de la mère, puisqu'il fini bien et qu'il n'est pas triste, une manière sous jacente de dire que tout ce qui vient de ce père souvent absent n'est pas que tristesse et malheur, mais peut aussi porter sur de belles choses, des choses plus gaies. La mère finit alors par dire :

« J'espère que ton papa nous en rapportera d'autres, la prochaine fois.

Je veux dire des histoires comme celle-ci... » (p : 125)

Nous remarquons dans cet extrait, l'utilisation de deux lexèmes qui dénotent à notre sens un certain soulagement de la mère, qui semble plus sereine quant au retour de son mari, qu'elle croit définitif à chaque départ. En effet, le lexème « j'espère » traduit le désir de cette femme de retrouver l'homme qu'elle aime,

en dépit de leurs différences. Des retrouvailles au sens le plus large, autant physique, émotionnelle que culturelle. Le lexème adverbial « la prochaine fois » nous montre quant à lui, que la mère est certaine du retour du père, ce qui indéniablement lui procure plus de plaisir à apprécier le conte, et par conséquent la culture de celui qui la fait tant souffrir.

De ce fait, nous sommes en mesure de dire que grâce au patrimoine oral, à travers le conte, les craintes de la mère semblent se dissoudre peu à peu laissant place à une possibilité d'avenir plus calme et moins tragique. Nous pouvons aller plus loin, en disant que le discours de l'oralité a contribué au rapprochement de deux cultures, et que le conte de part sa tradition a continué même inscrit dans l'écriture, à réunir autour de sa morale ses auditeurs. Par l'inclusion de deux discours distincts, de deux genres narratifs, Dib a réconcilié non seulement les deux cultures, celle du père, maghrébine, et celle de la mère occidentale, mais aussi deux modes d'expressions, que sont l'oral et l'écrit.

Ainsi, ce roman demeurera pour nous l'une des œuvres de Dib, où la communication est célébrée et ce par tous les langages, l'une des œuvres où l'exil ainsi traité aura donné la possibilité de rencontre entre deux cultures, de fusion entre deux modes d'expression et de réconciliations entre deux langues, longtemps en rivalité²⁶.

L'Aube Ismaël, est comme nous l'avons vu un récit poétique poignant et tragique qui aborde lui aussi la problématique de l'exil mais dans un autre ordre des choses. Reprenant la genèse d'Hagar et d'Ismaël, l'exil et l'errance sont au cœur de ce poème de Dib. L'évolution autant temporelle qu'historique rend cette problématique d'exil au cœur d'un questionnement plus profond, celui de la nomination, dans lequel Ismaël est au centre. Le déroulement tragique du récit, et plus précisément du récit d'Hagar, d'abord chassée avec son fils dans les bras, errant dans le désert à la recherche d'une source d'eau

²⁶ Nous entendons par « rivalité », le fait que la langue arabe durant la période coloniale a été opprimée, voire dénigrée au profit de la langue du colon. Durant cette période historique, la langue ainsi que la culture qu'elle véhicule se sont retrouvées dans une position de déclin par rapport à langue française et de ce fait, c'est une rivalité sous jacente qui s'est installée entre ces deux modes d'expression.

pour abreuver leur soif, puis Hagar, confrontée au destin de son fils, parti pour l'Intifada la laissant dans l'incertitude et l'angoisse de le savoir mort, et enfin Hagar, transformée en danseuse bleue, comme pour se libérer du poids de la souffrance, charge trop lourde à porter, danse jusqu'à la transcendance. Et c'est précisément au cours et au cœur de cette danse que la parole populaire et traditionnelle va apparaître, en écho au rythme en amont de la danse. Mais, une question nous interpelle alors, que peut bien faire une charade au milieu d'une danse orphique. Nous pensons que la danse d'abord est intervenue dans le texte pour soulager la mère prise déjà dans un délire. Hagar, revient sur l'essence même de l'existence, la maternité, et pour célébrer cette maternité mise en péril, elle se met à danser, non pas pour elle mais pour le fruit de ses entrailles, son enfant, parti au combat :

**« Danse,
Je ne danse que pour toi,
Garçon à l'odeur figuier. »** (L'Aube Ismaël : 35)

Et c'est précisément dans une sorte d'ivresse qu'Hagar célèbre la transcendance du corps et de l'esprit, et dans ce délire, Dib va recourir à un discours populaire, une charade. Nous pensons que cette intrusion populaire intervient justement pour soulager, voire bercer cette mère en délire, qui a son tour a besoin d'être soutenue, et c'est la parole de toute une communauté, qui à notre sens va lui procurer une certaine sérénité, car et ce qui frappant dans le texte de la « danseuse bleue », nous retrouvons un peu après la charade, un texte beaucoup plus calme, où la danseuse, Hagar en occurrence est décrite dans toute sa splendeur, retrouvant peu à peu sa position de départ :

**« ... Immobile, la danseuse bleue,
Puis de plus en plus claire,
Puis de plus en plus bleue,
Et non par hasard,**

**Les hanches retrouvant
Leur position à chaque pas,
Immobiles avant chaque pas. » (p : 37)**

Dès lors, nous pouvons dire la charade en tant que discours populaire a eu dans la trame du récit un pouvoir mystique, qui répond d'ailleurs parfaitement à la logique de ce texte de Dib. Elle a en effet donné au texte, d'une part une hétérogénéité, du fait de son appartenance à un autre registre, voire un autre discours, et d'autre part elle a contribué à réconcilier Hagar avec son destin et surtout le destin de son fils, la charade a donc permis un mystérieux retour aux sources et ce dans une perspective d'avancement :

**« Ce qui avance là,
Hagar toujours rebelle
Et qui multiplie le mouvement
Hagar toujours rebelle,
La danse faite mer. » (p :37)**

Par ailleurs, nous remarquons que le discours de l'oralité a investi les deux textes d'une dimension différente de celles que nous venons de citer, celle de l'« écoute », qui atteste davantage notre thèse de brouillage des codes. En effet, Dib en subvertissant le genre, a non seulement fait un véritable travail générique, mais il a surtout opéré un travail sur ses propres attentes quant à la production de sens²⁷. L'inclusion du conte *Salem et le sorcier*, aussi bien que la charade ont contribué à mettre en évidence cette dimension de l'écoute qui est le cœur même des sociétés traditionnelles comme celle du Maghreb, où tout se transmet à travers l'écoute. En dotant le texte de cette dimension, ce dernier devient le lieu où la parole est célébrée et où : « le récit en tant qu'histoire cherche à être un lieu sonore.»²⁸, où la « parole scripturale » se veut « tonitruante,

²⁷ Farah Soulimane, mémoire de licence, « L'interdiscursivité comme stratégie dans la production du sens, l'exemple de L'Infante Maure et Salem et le sorcier de Mohammed Dib », dirigé par Sabéha Benmansour, juin 2006 : 79.

²⁸ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, Corti, 1985

parfois vociférante »²⁹, faisant tout pour se faire entendre. Ainsi définie cette parole va correspondre à une nécessité, voire à une urgence de dire que va alors manifester l'écriture. Un dire que nous pouvons considérer comme fondateur, puisqu'il transmet :

« Un langage de l'être, des origines, de la personne qui permet à son discours d'être entendu par ses contemporains et plus encore, qui suppose le discours présent de ceux-ci, c'est ainsi que la récitation de l'*épos* peut inclure un discours d'autrefois dans sa langue archaïque, voire étrangère, voire se poursuivre au temps présent [...] mais c'est à la façon d'un discours indirect, isolé entre guillemets dans le fil du récit de l'écriture... »³⁰

A présent l'oralité est au cœur de l'écrit, davantage mise en exergue par cette dimension de l'écoute, tantôt explicite comme dans *L'Infante Maure* où Lyyli Belle qui a la charge de raconter à sa mère le conte, va constamment l'interpeller pour qu'elle l'écoute :

« **Il faut absolument que tu écoutes ça maman. [...] tu m'écoutes ?** » (p : 123)

Alors que dans *L'Aube Ismaël*, l'écoute est tacite, car aucun élément énonciatif ne l'indique. Cependant, après notre analyse du texte de la « danseuse bleue », nous pouvons dire qu'après la transe dans laquelle la mère s'est mise, la charade intervient comme portée par une voix de sagesse qui va peu à peu bercer Hagar, jusqu'à ce qu'elle se calme et retrouve ainsi « sa position de départ ». De ce fait, nous pouvons dire que la dimension de l'écoute porte le texte dibien et le particularise.

Ainsi en est-il pour ces deux textes. Le patrimoine populaire subvertit, et ce quelqu'en soit le moyen, le texte dibien pour lui permettre tout en revenant à la

²⁹ Zohra Mezgueldi, Doctorat d'état : « Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Kheir Eddine », Université Lyon 2, janvier 2001.

³⁰ Jacques Lacan, *Ecrits I*, Seuil, 1966.

source de s'ouvrir vers l'extérieur, de s'inscrire dans l'espace commun à tous, celui de l'universel.

2-2- L'oralité, un moyen d'ouverture vers l'espace Universel:

Nous avons souligné que l'oralité dans la structure textuelle a permis la réconciliation entre le passé/ présent et futur, que l'auteur a tenu à mettre en exergue tout au long de ces récits. Et de ce fait, nous osons dire que grâce à se retour vers les origines, le texte a pris une dimension universelle, que nous qualifierons davantage d'interculturelle.

C'est à partir d'une multiplicité de discours, provenant tantôt de la culture orale séculaire, et tantôt de la culture écrite, que le texte dibien s'est élaboré, répondant parfaitement à la définition de Bordas, lequel affirme que :

« Le texte n'est plus conçu comme une continuité, mais comme une juxtaposition de fragments, où c'est l'écart, la rupture, la confrontation d'énoncés aux statuts [...] différents qui font sens »³¹.

Et c'est précisément cette juxtaposition et cette multiplicité de discours qui permet au texte une ouverture vers un espace d'interprétation plus large et surtout inscrit ce dernier dans une dynamique de rapprochement entre les cultures.

Ce dernier particularisme caractérise l'écriture dibienne. En effet, l'auteur dans un mouvement de quête de soi et de son identité, se trouve instinctivement confronté à l' « Autre », ce qui le conduit inconsciemment à revendiquer ce qui le qualifie le plus, son patrimoine, non pas pour une confrontation conflictuelle, mais plutôt une meilleure connaissance de soi, car précisons le, l'Autre est souvent le miroir de notre propre existence. Et dans cette perspective, l'œuvre devient le lieu où la quête de soi et de sa propre vérité est

³¹ Bordas et al, *L'analyse littéraire, notions et repères*, Ed. Nathan, Paris, 1994.



possible, le lieu où l'hétérogénéité va tenter de restituer le ressac qui dit le « Moi ». Ainsi, l'espace littéraire se dessine comme le lieu possible de réalisation de l'identité, et cela notamment par la présence d'une parole fondatrice³², que l'on retrouve à travers le discours de l'oralité.

Ainsi, le retour à la parole fondatrice va permettre au texte de s'ouvrir en étendue d'errance, refusant l'enfermement et la clôture, et en cela dit Khadda en prenant exemple sur *L'Infante Maure* :

« ... Lyyli Belle, aux mythes d'Orient et d'Occident, profondément pénétrée de l'histoire de l'esprit humain au point de se vouloir ouvert à tous les possibles. »³³

De même, l'écriture est un lieu de rencontre, de recherche de la vérité fondatrice, il apparaît ainsi que :

« Loin de se situer dans un registre fusionnel, où objet et sujet ne feraient qu'un, l'acte créateur se pose dans une relation d'altérité. »³⁴

Et c'est précisément pour cette raison que le texte dibien nous a interpellé, il est un espace où se côtoient des discours, des codes différents entre oralité et scripturalité, des paroles plurielles et surtout des cultures diverses.

En inscrivant l'oralité dans la structure textuelle, Dib inscrit la question culturelle et identitaire dans l'interculturalité.

La pluralité discursive qui a structuré les deux textes de notre corpus a ouvert la voie à une pluralité culturelle indispensable au maintien de la pensée humaniste de l'auteur. En mettant en présence ces cultures (orientale et occidentale), en les faisant dialoguer, en les confrontant et les dépassant, Dib a fait de son écriture le lieu de l'inter-dit de ces espaces culturel et identitaire,

³² Farah Soulimane, mémoire de licence, « L'interdiscursivité comme stratégie dans la production du sens, l'exemple de *L'Infante Maure* et *Salem et le sorcier* de Mohammed Dib », dirigé par Sabéha Benmansour, juin 2006 : 81.

³³ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 112.

³⁴ Jeanine Chasseguet-Smigel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, Paris, 1971 : 94.

lieu générateur d'une culture plurielle, lieu de la rencontre de l'ici et de l'ailleurs, en un mot lieu de l'interculturel.

Afin de mieux approcher cette notion interculturelle du texte dibien, il nous semble nécessaire de revenir théoriquement sur ce concept et ce dans la perspective de l'analyse du discours.

Dans le Dictionnaire d'analyse du discours, Maingueneau et Charaudeau, affirme que le terme interculturel peut à la fois désigner un objet, à savoir la situation ou la rencontre interculturelle comme il désigne une approche de la communication, des discours et de l'interaction qui se focalisent sur la variation culturelle.³⁵ Dans notre cas, la notion interculturelle est à envisager dans les deux sens, car elle est une finalité et en cela elle est objet, mais Dib en a fait aussi une approche, voire une démarche dans son texte. En faisant dialoguer deux cultures, il a choisi tout comme un chercheur d'observer les résultats qui s'avèrent être cette notion même.

Ainsi, à travers la finalité interculturelle, Dib met en avant dans ses textes son esprit fondamentalement libre, empruntant toujours les chemins de traverses, construisant l'identité dans cette liberté essentielle, étant ainsi plus à même de figurer l'élément carrefour entre les différents espaces culturels, d'être le passeur de culture. Pour ce faire il confiera à ses personnages ce pouvoir et ce devoir, puisque :

« En impulsant de diverses façons la quête de sa propre histoire, l'auteur [...] nourrissant de son histoire personnelle les aventures qu'il confie à chacun de ses héros. »³⁶

Ainsi, il délèguera à Hagar comme à Lyyli Belle le précieux rôle de réconcilier les extrêmes. Et c'est précisément par l'expérience de l'exil que celle-ci fut rendue possible. L'exil aura permis alors de se libérer de toute attache, en

³⁵ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 322.

³⁶ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 116.

possible, le lieu où l'hétérogénéité va tenter de restituer le ressac qui dit le « Moi ». Ainsi, l'espace littéraire se dessine comme le lieu possible de réalisation de l'identité, et cela notamment par la présence d'une parole fondatrice³², que l'on retrouve à travers le discours de l'oralité.

Ainsi, le retour à la parole fondatrice va permettre au texte de s'ouvrir en étendue d'errance, refusant l'enfermement et la clôture, et en cela dit Khadda en prenant exemple sur *L'Infante Maure* :

« ... Lyli Belle, aux mythes d'Orient et d'Occident, profondément pénétrée de l'histoire de l'esprit humain au point de se vouloir ouvert à tous les possibles. »³³

De même, l'écriture est un lieu de rencontre, de recherche de la vérité fondatrice, il apparaît ainsi que :

« Loin de se situer dans un registre fusionnel, où objet et sujet ne feraient qu'un, l'acte créateur se pose dans une relation d'altérité. »³⁴

Et c'est précisément pour cette raison que le texte dibien nous a interpellé, il est un espace où se côtoient des discours, des codes différents entre oralité et scripturalité, des paroles plurielles et surtout des cultures diverses.

En inscrivant l'oralité dans la structure textuelle, Dib inscrit la question culturelle et identitaire dans l'interculturalité.

La pluralité discursive qui a structuré les deux textes de notre corpus a ouvert la voie à une pluralité culturelle indispensable au maintien de la pensée humaniste de l'auteur. En mettant en présence ces cultures (orientale et occidentale), en les faisant dialoguer, en les confrontant et les dépassant, Dib a fait de son écriture le lieu de l'inter-dit de ces espaces culturel et identitaire,

³² Farah Soulimane, mémoire de licence, « L'interdiscursivité comme stratégie dans la production du sens, l'exemple de *L'Infante Maure* et Salem et le sorcier de Mohammed Dib », dirigé par Sabéha Benmansour, juin 2006 : 81.

³³ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 112.

³⁴ Jeanine Chasseguet-Smigel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, Paris, 1971 : 94.

lieu générateur d'une culture plurielle, lieu de la rencontre de l'ici et de l'ailleurs, en un mot lieu de l'interculturel.

Afin de mieux approcher cette notion interculturelle du texte dibien, il nous semble nécessaire de revenir théoriquement sur ce concept et ce dans la perspective de l'analyse du discours.

Dans le Dictionnaire d'analyse du discours, Maingueneau et Charaudeau, affirme que le terme interculturel peut à la fois désigner un objet, à savoir la situation ou la rencontre interculturelle comme il désigne une approche de la communication, des discours et de l'interaction qui se focalisent sur la variation culturelle.³⁵ Dans notre cas, la notion interculturelle est à envisager dans les deux sens, car elle est une finalité et en cela elle est objet, mais Dib en a fait aussi une approche, voire une démarche dans son texte. En faisant dialoguer deux cultures, il a choisi tout comme un chercheur d'observer les résultats qui s'avèrent être cette notion même.

Ainsi, à travers la finalité interculturelle, Dib met en avant dans ses textes son esprit fondamentalement libre, empruntant toujours les chemins de traverses, construisant l'identité dans cette liberté essentielle, étant ainsi plus à même de figurer l'élément carrefour entre les différents espaces culturels, d'être le passeur de culture. Pour ce faire il confiera à ses personnages ce pouvoir et ce devoir, puisque :

« En impulsant de diverses façons la quête de sa propre histoire, l'auteur [...] nourrissant de son histoire personnelle les aventures qu'il confie à chacun de ses héros. »³⁶

Ainsi, il délèguera à Hagar comme à Lyyli Belle le précieux rôle de réconcilier les extrêmes. Et c'est précisément par l'expérience de l'exil que celle-ci fut rendue possible. L'exil aura permis alors de se libérer de toute attache, en

³⁵ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 : 322.

³⁶ N. Khadda, *Cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003 : 116.

quête de sa propre vérité. Vérité posée en termes d'inachèvement, ce qui indéniablement inscrit l'interculturalité comme relation d'identité et d'altérité dans la prévalence, d'une part de l'Autre, et d'autre part dans la construction de Soi, et ainsi toute fermeture à l'autre serait une sorte d'inachèvement à soi.

Alors, l'interculturalité rappellerait non seulement l'inachèvement originel de l'être, mais l'inscrirait dans la trace, l'éloignement et enfin la séparation. Tout est toujours à refaire.

En cela, l'interculturalité est non seulement une finalité des deux textes, mais elle est aussi un projet du sens de l'existence, où à l'ère de la mondialisation, les cultures se rencontrent, se conjuguent et se complètent.

En confrontant l'oralité à l'écriture, Dib a inscrit ses textes dans son projet global, à savoir la quête du sens du monde, la réconciliation avec les origines et l'ouverture vers l'universel.

Dès lors, cette inscription de l'oralité dans l'écriture est considérée comme :

« Substrat culturel inhérent à la pensée de l'auteur, comme signature d'une identité. »³⁷

C'est au cœur de cet espace universel, où l'interculturel domine, que le texte dibien s'est élaboré.

3- L'oralité « mise à l'épreuve » par les auteurs occidentaux :

Depuis le début de notre étude, nous n'avons cessé de nous interroger sur la nature de l'oralité mise en texte chez Dib, et nous avons essayé de dégager ce qu'elle exprimait et en quoi elle pouvait constituer une particularité de son écriture. Mais pour ce dernier point, afin de mieux dégager cette particularité dibienne, il nous a semblé indispensable, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, de faire dialoguer aux textes de Dib, d'autres textes, issus d'un autre univers culturel. Nous avons alors inclus à notre corpus un texte de

³⁷ Idem : 117.

Samuel Beckett, *Comment c'est*, que nous avons jugé pertinent pour notre travail et ce en raison d'une absence totale de structure textuelle, comme nous aurons à le voir un peu plus loin, ce qui le rapproche davantage du discours oral. En plus de ce texte, nous avons également porté notre attention sur un texte d'Anne Godard, *L'inconsolable*, qui a retenu notre intérêt de par une présence quasi fréquente d'éléments propres au registre oral et étranger à la structure narrative et scripturale.

Dans cette dernière étape de notre recherche, nous nous concentrerons d'abord à dégager les marques linguistiques qui relèvent du registre oral, et voir ainsi comment elles se sont disséminées dans la structure textuelle, ce qui nous conduira en deuxième lieu à les comparer à celles retrouvées dans le texte dibien.

3-1- L'écrit dans le sillage de l'oral :

Nous avons vu sous quelle forme l'oralité s'est manifestée dans l'œuvre dibienne, à présent nous allons voir comment l'oralité intègre le discours littéraire chez nos deux auteurs français.

Nous commencerons par le texte de Beckett, *Comment c'est*, qui nous a intéressé au départ parce qu'il rompt complètement avec la norme scripturale, et nous le remarquons d'abord à travers une absence totale de ce qui régit tout texte, à savoir la ponctuation. En effet, tout le texte se construit sans le moindre élément de ponctuation, qui donne à penser que le texte en question est une suite inachevée d'un discours provenant de l'oral, avec notamment un rythme accéléré.

La conception de Grevisse selon laquelle, « La ponctuation est l'ensemble des signes conventionnels servant à indiquer, dans l'écrit, des faits de la langue orale comme les pauses ou l'intonation, ou à marquer certaines coupures et certains liens logiques »³⁸, est particulièrement absente de ce texte.

³⁸ Grevisse cité par Daniel Luzzati, *L'oral dans l'écrit*, Ed. Larousse, 1991 : 96.

Toutefois, nous devons préciser qu'entre deux suites de phrases, que nous ne pouvons qualifier de paragraphe, nous retrouvons des blancs, qui semblent indiquer des pauses correspondant à une reprise du souffle en contexte oral, comme c'est le cas dans cet exemple :

« faire tomber les boites dans la boue les remettre dans le sac une à une impossible pas la force peur d'en perdre

inappétence une miette de thon puis manger moisi allons j'en ai j'en aurai toujours pour un moment » (Comment c'est, p : 12)

Comme nous pouvons le voir dans cet extrait, les passages commencent avec des mots sans majuscule, et c'est précisément pour cette raison, que nous avons précisé plus haut, que nous ne pouvions les considérer comme étant des paragraphes, et plus difficilement des phrases.

Cette absence de ponctuation nous dit Luzzati est très rare notamment dans les romans et pour lui, la raison est en relation avec la lisibilité du discours, ce qui est fortement juste, et qui précisons le, dans ce texte, rend sa lecture et sa compréhension beaucoup plus difficile.

Dès lors, cette absence serait à notre sens une manière de souligner le débit assez rapide de ce discours, que nous reconnaissons plus proche du discours oral. Nous avons l'impression que le débit n'est pas du tout contrôlé par le locuteur, par conséquent l'auteur. Un procédé qui se rattache davantage à l'évocation de souvenir, ce qui nous semble plus ou moins le cas dans ce texte. Toutefois, et c'est ce qui est particulier dans ce texte, c'est également l'absence d'une suite logique, ce qui caractérise d'ailleurs le style de Beckett.

Nous remarquons également que tout le texte s'élabore avec des mots qui nous semblent énoncés en vrac, ce qui nous rappelle le discours de l'enfant qui vient d'apprendre des mots et qui les énoncent simplement, en ce sens où il a du mal à les formuler dans une suite grammaticale logique, comme nous allons le voir dans cet exemple :

« faire tomber les boites dans la boue les remettre dans le sac une à une impossible pas la force peur d'en perdre ...vis dans la lumière première image un quidam...pas crainte je cite de le perdre autre chose on ne sait pas on ne dit pas quand il sera vide... » (p.13)

Dans cette perspective, nous avons pu constater que la structure grammaticale dans certains énoncés était complètement endommagée, avec notamment une absence de sujet ou de verbe, ou encore une mauvaise position de ces derniers, plus fréquente dans ce texte : **« faire tomber les boites dans la boue les remettre dans le sac une à une impossible pas la force peur d'en perdre (absence de sujet) »**.

La répartition particulière de l'ordre des mots dans ce texte atteste de la rupture de ce dernier avec la norme scripturale, puisque comme nous le dit Zumthor :

« L'ordre des mots normal constitue une contrainte, où la phrase est « enfermée » (Bally) en un carcan, dans sa rigidité en principe absolue, fondée sur les positions. Dans la figure de la libération, le détachement a par effet de lui procurer ou restituer une souplesse »³⁹

Nous avons retenu aussi quelques répétitions, procédé récurrent à l'oral, mais stratégique à l'écrit, comme par exemple :

« première partie avant pim » , ou encore « je le dis comme je l'entend »

Et ce dernier exemple est très pertinent à notre sens, car il met en avant la dimension de l'écoute, et donc la dimension de l'oral. En effet, le texte semble s'être élaboré comme une suite sonore retranscrite particulièrement, vu que nous n'avons pas de ponctuation. Et cette dimension de l'écoute marquée par cette phrase est accentuée par tous les éléments que nous avons relevé.

³⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

De ce fait, l'oral est très présent dans le texte et un dernier élément nous le prouve, l'utilisation de mots provenant du registre oral familier, voire argotique : « pissais » et « chiais », dans le segment :

« je pissais et chiais autre image dans mon moise jamais aussi propre depuis » (p. 12)

Tout ceci nous conduit à dire que Beckett dans un souci esthétique de provocation a eu recours à l'oralité mais dans ses formes les plus primaires, comme nous avons pu le voir. Ce qui est pertinent c'est que dans ce texte, l'oralité n'a pas été intégrée dans l'écriture mais plutôt a pris le dessus sur elle, et ce à travers des formes diversifiées.

A présent, nous allons voir comment l'oralité est manifestée dans le texte de Godard, *L'inconsolable*.

En premier lieu, nous constatons la fréquente utilisation dans tout le texte du pronom personnel « tu », qui dénote incontestablement la présence d'un dialogue avec un narrataire⁴⁰ tout autant qu'avec avec elle-même.

« Tu es restée assise sur le lit, pieds ballants, tu ne sais pas combien de temps ainsi, immobile, sans rien voir, sans penser à rien. Tu te dis que tu as beaucoup souffert, d'habitude cela suffit, tu n'as pas besoin de penser plus concrètement. » (p. 9)

Comme nous pouvons le constater déjà dans ce passage, le dialogue avec le narrataire est constamment renouvelé, avec la répétition du pronom personnel « tu ». Le narrataire est interpellé tout au long du passage sélectionné. Ce dialogue met en avant tout comme le texte de Beckett et ceux de Dib la dimension de l'écoute, puisqu'un dialogue est d'emblé inscrit dans un

⁴⁰ Selon Ducrot l'auteur est le personnage physique qui écrit le livre, le narrateur est le « je » du cadre narratif, le lecteur est le personnage physique qui lit le livre, alors que le narrataire est le « tu » du cadre narratif.

quête de sa propre vérité. Vérité posée en termes d'inachèvement, ce qui indéniablement inscrit l'interculturalité comme relation d'identité et d'altérité dans la prévalence, d'une part de l'Autre, et d'autre part dans la construction de Soi, et ainsi toute fermeture à l'autre serait une sorte d'inachèvement à soi.

Alors, l'interculturalité rappellerait non seulement l'inachèvement originel de l'être, mais l'inscrirait dans la trace, l'éloignement et enfin la séparation. Tout est toujours à refaire.

En cela, l'interculturalité est non seulement une finalité des deux textes, mais elle est aussi un projet du sens de l'existence, où à l'ère de la mondialisation, les cultures se rencontrent, se conjuguent et se complètent.

En confrontant l'oralité à l'écriture, Dib a inscrit ses textes dans son projet global, à savoir la quête du sens du monde, la réconciliation avec les origines et l'ouverture vers l'universel.

Dès lors, cette inscription de l'oralité dans l'écriture est considérée comme :

« Substrat culturel inhérent à la pensée de l'auteur, comme signature d'une identité. »³⁷

C'est au cœur de cet espace universel, où l'interculturel domine, que le texte dibien s'est élaboré.

3- L'oralité « mise à l'épreuve » par les auteurs occidentaux :

Depuis le début de notre étude, nous n'avons cessé de nous interroger sur la nature de l'oralité mise en texte chez Dib, et nous avons essayé de dégager ce qu'elle exprimait et en quoi elle pouvait constituer une particularité de son écriture. Mais pour ce dernier point, afin de mieux dégager cette particularité dibienne, il nous a semblé indispensable, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, de faire dialoguer aux textes de Dib, d'autres textes, issus d'un autre univers culturel. Nous avons alors inclus à notre corpus un texte de

³⁷ Idem : 117.

Samuel Beckett, *Comment c'est*, que nous avons jugé pertinent pour notre travail et ce en raison d'une absence totale de structure textuelle, comme nous aurons à le voir un peu plus loin, ce qui le rapproche davantage du discours oral. En plus de ce texte, nous avons également porté notre attention sur un texte d'Anne Godard, *L'inconsolable*, qui a retenu notre intérêt de par une présence quasi fréquente d'éléments propres au registre oral et étranger à la structure narrative et scripturale.

Dans cette dernière étape de notre recherche, nous nous concentrerons d'abord à dégager les marques linguistiques qui relèvent du registre oral, et voir ainsi comment elles se sont disséminées dans la structure textuelle, ce qui nous conduira en deuxième lieu à les comparer à celles retrouvées dans le texte dibien.

3-1- L'écrit dans le sillage de l'oral :

Nous avons vu sous quelle forme l'oralité s'est manifestée dans l'œuvre dibienne, à présent nous allons voir comment l'oralité intègre le discours littéraire chez nos deux auteurs français.

Nous commencerons par le texte de Beckett, *Comment c'est*, qui nous a intéressé au départ parce qu'il rompt complètement avec la norme scripturale, et nous le remarquons d'abord à travers une absence totale de ce qui régit tout texte, à savoir la ponctuation. En effet, tout le texte se construit sans le moindre élément de ponctuation, qui donne à penser que le texte en question est une suite inachevée d'un discours provenant de l'oral, avec notamment un rythme accéléré.

La conception de Grevisse selon laquelle, « La ponctuation est l'ensemble des signes conventionnels servant à indiquer, dans l'écrit, des faits de la langue orale comme les pauses ou l'intonation, ou à marquer certaines coupures et certains liens logiques »³⁸, est particulièrement absente de ce texte.

³⁸ Grevisse cité par Daniel Luzzati, *L'oral dans l'écrit*, Ed. Larousse, 1991 : 96.

Toutefois, nous devons préciser qu'entre deux suites de phrases, que nous ne pouvons qualifier de paragraphe, nous retrouvons des blancs, qui semblent indiquer des pauses correspondant à une reprise du souffle en contexte oral, comme c'est le cas dans cet exemple :

« faire tomber les boites dans la boue les remettre dans le sac une à une impossible pas la force peur d'en perdre

inappétence une miette de thon puis manger moisi allons j'en ai j'en aurai toujours pour un moment » (Comment c'est, p : 12)

Comme nous pouvons le voir dans cet extrait, les passages commencent avec des mots sans majuscule, et c'est précisément pour cette raison, que nous avons précisé plus haut, que nous ne pouvions les considérer comme étant des paragraphes, et plus difficilement des phrases.

Cette absence de ponctuation nous dit Luzzati est très rare notamment dans les romans et pour lui, la raison est en relation avec la lisibilité du discours, ce qui est fortement juste, et qui précisons le, dans ce texte, rend sa lecture et sa compréhension beaucoup plus difficile.

Dès lors, cette absence serait à notre sens une manière de souligner le débit assez rapide de ce discours, que nous reconnaissons plus proche du discours oral. Nous avons l'impression que le débit n'est pas du tout contrôlé par le locuteur, par conséquent l'auteur. Un procédé qui se rattache davantage à l'évocation de souvenir, ce qui nous semble plus ou moins le cas dans ce texte. Toutefois, et c'est ce qui est particulier dans ce texte, c'est également l'absence d'une suite logique, ce qui caractérise d'ailleurs le style de Beckett.

Nous remarquons également que tout le texte s'élabore avec des mots qui nous semblent énoncés en vrac, ce qui nous rappelle le discours de l'enfant qui vient d'apprendre des mots et qui les énoncent simplement, en ce sens où il a du mal à les formuler dans une suite grammaticale logique, comme nous allons le voir dans cet exemple :

« faire tomber les boites dans la boue les remettre dans le sac une à une impossible pas la force peur d'en perdre ...vis dans la lumière première image un quidam...pas crainte je cite de le perdre autre chose on ne sait pas on ne dit pas quand il sera vide... » (p.13)

Dans cette perspective, nous avons pu constater que la structure grammaticale dans certains énoncés était complètement endommagée, avec notamment une absence de sujet ou de verbe, ou encore une mauvaise position de ces derniers, plus fréquente dans ce texte : **« faire tomber les boites dans la boue les remettre dans le sac une à une impossible pas la force peur d'en perdre (absence de sujet) »**.

La répartition particulière de l'ordre des mots dans ce texte atteste de la rupture de ce dernier avec la norme scripturale, puisque comme nous le dit Zumthor :

« L'ordre des mots normal constitue une contrainte, où la phrase est « enfermée » (Bally) en un carcan, dans sa rigidité en principe absolue, fondée sur les positions. Dans la figure de la libération, le détachement a par effet de lui procurer ou restituer une souplesse »³⁹

Nous avons retenu aussi quelques répétitions, procédé récurrent à l'oral, mais stratégique à l'écrit, comme par exemple :

« première partie avant pim » , ou encore « je le dis comme je l'entend »

Et ce dernier exemple est très pertinent à notre sens, car il met en avant la dimension de l'écoute, et donc la dimension de l'oral. En effet, le texte semble s'être élaboré comme une suite sonore retranscrite particulièrement, vu que nous n'avons pas de ponctuation. Et cette dimension de l'écoute marquée par cette phrase est accentuée par tous les éléments que nous avons relevé.

³⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

De ce fait, l'oral est très présent dans le texte et un dernier élément nous le prouve, l'utilisation de mots provenant du registre oral familier, voire argotique : « pissais » et « chiais », dans le segment :

« je pissais et chiais autre image dans mon moise jamais aussi propre depuis » (p. 12)

Tout ceci nous conduit à dire que Beckett dans un souci esthétique de provocation a eu recours à l'oralité mais dans ses formes les plus primaires, comme nous avons pu le voir. Ce qui est pertinent c'est que dans ce texte, l'oralité n'a pas été intégrée dans l'écriture mais plutôt a pris le dessus sur elle, et ce à travers des formes diversifiées.

A présent, nous allons voir comment l'oralité est manifestée dans le texte de Godard, *L'inconsolable*.

En premier lieu, nous constatons la fréquente utilisation dans tout le texte du pronom personnel « tu », qui dénote incontestablement la présence d'un dialogue avec un narrataire⁴⁰ tout autant qu'avec avec elle-même.

« Tu es restée assise sur le lit, pieds ballants, tu ne sais pas combien de temps ainsi, immobile, sans rien voir, sans penser à rien. Tu te dis que tu as beaucoup souffert, d'habitude cela suffit, tu n'as pas besoin de penser plus concrètement. » (p. 9)

Comme nous pouvons le constater déjà dans ce passage, le dialogue avec le narrataire est constamment renouvelé, avec la répétition du pronom personnel « tu ». Le narrataire est interpellé tout au long du passage sélectionné. Ce dialogue met en avant tout comme le texte de Beckett et ceux de Dib la dimension de l'écoute, puisqu'un dialogue est d'emblé inscrit dans un

⁴⁰ Selon Ducrot l'auteur est le personnage physique qui écrit le livre, le narrateur est le « je » du cadre narratif, le lecteur est le personnage physique qui lit le livre, alors que le narrataire est le « tu » du cadre narratif.

processus de production et surtout d'écoute, qui est le fondement de la communication.

Un autre élément propre à l'oral a été injecté dans la structure textuelle, un élément qui régit davantage les conversations orales, nous entendons par là, « les appuis du discours », tels que : « ça y est- quand même- et puis- en tout cas.

« Ca y est le soir tombe. [...] ça s'est arrêté, et puis le matin, de nouveau, à cinq heures quarante-trois. C'est quand même curieux [...] en tout cas, pas ici. » (p. 10-12-19)

Ces éléments très caractéristiques du registre oral sont également accompagnés d'un vocabulaire argotique, et précisément de verbes comme: « brancher, encaisser ou encore crever »

« Mais ce n'est pas du respect que de t'écouter sans brancher [...] Pourtant, ils font les sourds, ils font les morts, ils encaissent parce qu'ils ne savent pas ce que tu ferais s'ils interrompaient brutalement le flot d'insipidités dont tu les recouvres. [...] Tant pis pour eux, qu'ils en crèvent de ta froideur, de ton manque de spontanéité, de ton indifférence... » (p.13-15)

L'oralité se manifeste également dans ce texte à travers les structures phrastiques, tantôt inachevées comme c'est le cas dans cet exemple :

« Manger, ne pas avoir l'air d'y prendre plaisir. Occupations. Rien à dire ou alors descriptions méticuleuse. » (p. 11)

Ce type de phrases nous indique que l'interlocuteur est d'une façon tacite présent dans le dialogue scriptural, puisqu'il arrive à comprendre les phrases, sans que l'auteur n'ait besoin d'y ajouter d'autres précisions. Une procédure très fréquente à l'oral, où l'inachèvement marque le bon déroulement de la

conversation, puisque l'interlocuteur arrive à saisir parfaitement le sens du message émis par le locuteur.

A ces phrases inachevées, nous avons une structure qui marque l'inscription de l'oralité dans le texte, celle de phrases très longue, qui semble nous indiquer un débit rapide dans le discours, une urgence de dire sans tenir compte de ce narrataire si souvent convoqué.

« Ils n'ont rien dit, ils ne disent jamais rien, ils ont bu leur café sans poser de question, comme d'habitude sans se plaindre, comme si de rien n'était, comme s'ils ne mangeaient jamais de pain le matin, comme s'ils n'avaient pas remarqué ce pain congelé qui peu mouillait la table devant eux. » (p. 18)

Ainsi, nous pouvons dire après avoir repéré ces marques chez Godard, que tout son texte est pensé de sorte à faire de l'oralité une partie intégrante de son écriture. L'oralité y est non seulement manifestée, mais assumée complètement, sans brusquer le lecteur. Les marques de l'oralité contrairement au texte de Beckett, sont harmonisées chez Godard, répondant aux normes de l'écriture.

Dès lors, après avoir relevé toutes ces marques linguistiques qui appartiennent à l'oralité et ce dans les deux textes de Samuel Beckett, *Comment c'est* et d'Anne Godard, *L'inconsolable*, nous sommes en mesure de dire que ce repérage ainsi effectué avait pour but de voir en quoi ces marques pouvaient différer de celles relevées chez Dib.

Nous dirons à présent, que toutes ces marques appartiennent au registre oral familial et ce à travers les structures syntaxiques, le vocabulaire, les déictiques, et que l'oralité mise en texte par les auteurs occidentaux diffère de celle élaborée par Dib et par conséquent de celle mise en texte par les auteurs maghrébins.

En effet, comme nous avons pu le voir tout au long de cette étude, l'oralité chez Dib correspond davantage à une parole ancestrale qu'il choisit de traduire dans la langue de l'autre, lui permettant ainsi de franchir les barrières du temps et de l'espace, qu'elle correspond beaucoup plus à un discours collectif, transmis depuis toujours par le canal oral, et ce discours est expressément la représentation d'une expression culturelle, marquant ainsi une revendication identitaire, ce qui n'est pas du tout le cas dans les textes de Beckett et de Godard.

Toutefois, nous avons remarqué qu'il y a certaines similitudes dans ce tas de différences à savoir que tous nos textes réunis ont mis en exergue la dimension de l'écoute, chacun l'exprimant à sa façon.

De ce fait, nous pouvons dire que l'oralité ainsi exprimé chez Dib marque et particularise son écriture, qu'il a subvertit tout en lui préservant sa marque et son authenticité.

Chez Dib, c'est son passé qui l'a rattrapé pour faire de lui le marquer d'une parole fondatrice et c'est ce qui ressort de toute notre recherche.

Conclusion

L'inscription du patrimoine culturel au sein de la littérature d'expression française, nous a amené au départ à nous interroger sur la nature de la relation entre l'oralité et l'écriture, et la manière avec laquelle l'un se font dans l'autre. Pour ce faire, nous avons choisi l'œuvre de Mohammed Dib qui nous a paru plus à même de répondre à nos attentes. Ayant été formé par l'école coloniale, et ayant baigné dans une société typiquement traditionnelle, où l'on accordait beaucoup d'importance au patrimoine collectif oral, son œuvre, à l'image de sa personne, est à notre sens le symbole d'une réalité autant artistique que sociale et humaine.

Cherchant à suivre les contours de cette œuvre ouverte à toutes les possibilités, nous avons essayé de voir comment l'oralité se retrouvait dans la structure textuelle de l'œuvre dibienne, ce qu'elle exprimait, et en quoi elle pouvait constituer une particularité de son écriture.

Nous nous sommes ainsi efforcés à dégager les procédés textuels que Dib a mis en œuvre pour rendre harmonieuse la présence de l'oralité dans ses textes. Nous avons choisi pour ce faire de porter notre attention, comme nous l'avons précisé dans l'introduction, sur deux textes de Dib, qu'il a produit à partir des années 1990, *L'Infante Maure* et *L'Aube Ismaël*, dans lesquels, au sommet de son art, il aborde des problématiques poignantes, telles que l'exil, l'errance, la nomination ou encore et surtout la communication entre les cultures. C'est au cœur de ces deux récits, que nous retrouvons sous forme de conte et de charade l'oralité ainsi inscrite.

Toutefois, aborder l'oralité nous a conduit à nous interroger sur les diverses formes qu'elle peut prendre au sein de l'espace scriptural. Et c'est précisément pour rendre compte de cette diversité et pour dégager la spécificité de l'écriture dibienne, que nous avons invité d'autres textes, provenant d'auteurs autres que maghrébins, qui ont à leur tour fait intervenir l'oralité dans leur récit. Ce parallèle que nous avons mis en place dans notre étude avait pour but, d'abord de dégager les marques linguistiques qui relèvent de l'oralité, et ce dans les

pas crainte je cite de le perdre autre chose on ne sait pas on ne dit pas quand il sera vide j'y mettrai la tête puis les épaules ma tête en touchera le fond

autre image déjà une femme .lève la tête et me regarde les images viennent au début première partie elles vont cesser je le dis comme je l'entends le murmure dans la boue les images première partie comment c'était avant Pim je les vois dans la boue ça s'allume elles vont cesser une femme je la vois dans la boue

elle est loin dix mètres quinze mètres elle lève la tête me regarde se dit enfin c'est bien il travaille

ma tête où est ma tête elle repose sur la table ma main tremble sur la table elle voit bien que je ne dors pas le vent souffle impétueux les petits nuages vont "ite la table vogue .de la clarté à l'ombre de l'ombre à la clarté

ce n'est pas fini elle reprend les yeux vagues son ouvrage l'aiguille s'arrête au beau milieu du point elle se redresse et me regarde de nouveau elle n'a qu'à m'appeler par mon nom se lever venir me palper mais non

je ne bouge pas son trouble va croissant elle quitte brusquement la maison et court chez des amis

c'est fini ce n'était pas un rêve je ne rêvais pas ça ni un souvenir on ne m'a pas donné de souvenirs cette fois c'était une image comme j'en vois quelquefois dans la boue comme j'en voyais

d'un geste de donneur de cartes et qu'on peut voir aussi chez certains semeurs de grain je jette les boites vides elles retombent sans bruit

elles retombent si je peux en croire celles que parfois je retrouve sur mon chemin et jette alors vivement de nouveau

tiédeur de boue originelle noir impénétrable

soudain comme tout ce qui n'était pas puis est je m'en vais pas à cause des saletés autre chose on ne sait pas on ne dit pas d'où préparatifs brusque série sujet objet sujet objet coup sur coup et en avant

je prends la corde dans le sac voilà un autre objet ferme le haut du sac me le pend au cou je sais que j'aurai besoin des deux mains ou l'instinct c'est l'un ou l'autre et en avant jambe droite bras droit pousse tire dix mètres quinze mètres halte

dans le sac donc jusqu'à présent les boîtes l'ouvre-boîte la corde mais le désir d'autre chose on ne semble pas me l'avoir donné cette fois l'image d'autres choses là avec moi dans la boue le noir dans le sac à ma portée non on ne semble pas avoir mis ça dans ma vie cette fois

choses utiles un linge pour m'essuyer ce genre ou belles au toucher

qu'ayant cherchées en vain parmi les boîtes tantôt l'une tantôt l'autre suivant le désir l'image du moment que m'étant fatigué à chercher ainsi je pourrais me promettre de chercher de nouveau plus tard quand je serais moins fatigué un peu moins fatigué ou tâcher d'oublier en me disant c'est vrai c'est vrai n'y pense plus

non l'envie d'être un peu moins mal l'envie d'un peu de beauté quand ça cesse de haleter je n'entends rien de tel on ne me raconte pas comme ça cette fois

ni de visiteurs dans ma vie cette fois nulle envie de visiteurs accourus de toutes parts toutes sortes me parler d'eux de la vie de la mort comme si de rien n'était de moi peut-être à la fin m'aider à durer puis adieu à la prochaine chacun vers ses horizons

toutes sortes des vieux comme ils m'avaient fait sauter sur leurs genoux petit ballot de linge et de dentelles puis suivi dans ma carrière

Texte 4 : Extrait du roman *L'inconsolable* d'Anne Godard : p : 9-25

C'est venu du dehors, peu à peu, comme une main lourdement posée sur ton épaule, qui t'aurait rappelé un souvenir usé. Ill. es restée assise sur le lit, pieds ballants, tu ne sais pas combien de temps ainsi, immobile, sans rien voir, sans penser à rien. Tu te dis que tu as beaucoup souffert, d'habitude cela suffit, tu n'as pas besoin de penser plus concrètement. D'habitude tu aimes bien, même, cette sensation, mais tu n'aurais pas dû te laisser envahir. Dans le silence de la maison, tout semble arrêté. C'est l'heure de la sieste, léthargie partout. On se croirait au milieu de la nuit. Mais sur le plancher, tu sens encore la brûlure du soleil, qui s'effile à travers les persiennes, en lames aiguës, éblouissantes dans la pénombre. Où sont-ils tous passés? Ta voix te parvient atténuée, blanche et creuse. Tu dis des mots sans te soucier de ce qu'ils pourraient signifier, tu essaies seulement de t'assurer de ta présence, percevoir que tu es là, encore un peu vivante, malgré tout. Du bout des pieds, tu atteins le rebord de la cheminée, la fraîcheur lisse de la pierre te ramène lentement à la surface de toi-même. Tu voudrais que quelqu'un Vienne, mais personne ne Vient, personne ne t a entendue, personne ne sait. Depuis toujours tu es dans le monde désert et jamais personne ne t'a dit ce que tu étais en train de vivre.

Ça y est le soir tombe. Du jardin te vient le bruissement du vent dans les feuilles des platanes. Le monde est revenu à sa place, d'un seul coup. Tout à l'heure, pour le dîner, tu mettras ton masque. Ils ne s'apercevront de rien et,

comme chaque jour depuis que tu es enfant, tu resteras muette pour étouffer dans le silence ton lent écroulement intérieur, sans paroles. Et, comme d'habitude, tu leur en voudras parce qu'ils ne sauront jamais. Gestes mécaniques. Se lever, se vêtir, descendre au jardin, sourire, parler du temps. Il a fait si chaud la nuit dernière. Très peu dormi, comme d'habitude. À quatre heures, le merle déjà, hier c'était plus tard, il me semble. Les bruits du dehors au petit jour, les chiens errants, les frôlements furtifs des mulots dans les feuilles sèches, un chant d'oiseau que tu n'as pas reconnu, les voitures sur la nationale, des avions parfois, ils sont si près, on se demande où ils se posent Manger, ne pas avoir l'air d'y prendre plaisir. Occupations. Rien à dire, ou alors description méticuleuse. Les articles de journaux dépouillés en retard, les numéros qui attendent, en piles de plus en plus hautes, mais tu ne te décides pas à les jeter avant de les avoir lus. L'émission que tu as écoutée cette nuit à la radio, pendant ton insomnie, très intéressante les émissions_ la nuit sont toujours très intéressantes, tu ne sais plus de quoi il s'agissait, mais c'était vraiment remarquable. Un livre que tu n'as fait que parcourir, abandonné avant la fin, insipide, comme souvent, et tellement vulgaire. La littérature ne t'intéresse pas, elle n'a plus rien à t'apporter, la réalité la dépasse de trop loin. Les essais t'ennuient, tu ne sais pas pourquoi, tu les trouves illisibles. Tu ne te sens attirée que par des témoignages, et encore, les plus insurmontables, les camps d'extermination, les charniers, la mort industrielle, les tortures et les viols comme arme politique de masse, les seuls récits qui soient à ta mesure. Voix fausse lancée trop fort qui devient discordante, mots sans chair, mots d'à côté de toi, comme le reste, tout ce que tu dis, tout ce que tu fais. C'est leur punition, ils n'avaient qu'à venir, cet après-midi encore ils auraient pu.

Cette nuit, c'est bizarre, le téléphone qui a sonné à deux heures vingt-neuf, une erreur sans doute, le temps de décrocher, ça s'est arrêté, et puis ce matin de nouveau, à cinq heures quarante-trois. C'est Quand même curieux, personne ne téléphone à ces heures là. Tu n'as pas pu te rendormir. Au fait, le ronflement qui te dérangeait depuis plusieurs nuits, tu en es sûre maintenant,

c'est un hérisson. Tu l'as vu par la fenêtre, sous la glycine, c'est lui qui ronflait. Tu éclairais avec la lampe de poche pour trouver d'où venait le bruit, la lumière l'a réveillé. Il s'est enfui, mais tu as eu le temps d'apercevoir ce que c'était. Tu n'aurais jamais pu imaginer qu'une bête si petite ronflerait si fort. D'ailleurs tu n'y avais jamais réfléchi, tu ne t'étais jamais dit qu'un animal pouvait ronfler tout comme un homme. Toi qui pensais que c'était un vagabond, un ivrogne cuvant son vin, qui se cachait depuis quelques nuits dans le jardin pour dormir tranquille. Ô le jardin, quelle splendeur, le jardin qui s'éveille enfin de cet hiver trop prolongé, le jasmin, la glycine, les pivoines. Il y a deux jours, il faisait frais encore à sept heures, maintenant ça y est, la chaleur s'est installée, étouffante. Hier, tu as fait une affaire, au marché aux puces, des vêtements d'occasion, quasiment neufs, exactement ce qu'il te fallait. Sauf la couleur peut-être, un peu trop vive pour toi. Tu n'oseras pas les mettre souvent. Tu te demandes s'ils ne sont finalement pas un peu serrés, tu les as achetés sans essayer, une telle affaire, et tout est si cher aujourd'hui. De toute façon qui fera attention? Tu les donneras sinon, tu trouves toujours des gens à qui donner les choses de peu de prix que tu as négociées au rabais et qui ne te vont pas. Tu penses, des gens de peu de prix, des gens négociés au rabais, des gens qui ne te vont pas. Mais de toute façon, personne jamais ne te va, personne jamais ne te fait sentir que tu as un prix, et tous, il te semble qu'ils t'accablent de leurs prévenances résignées, de leurs acceptations de bêtes pour les humiliations dont tu les nourris. Bouches ouvertes, ils avalent aussi ce fatras qui te sort de la bouche. Ils ne sont pas difficiles. Ils mangent de tout, de véritables omnivores, malgré leur placidité de ruminants. Alors, tu les en gaves, sans qu'ils protestent jamais, tu parles et ils se taisent, l'air de comprendre et de respecter. Mais ce n'est pas du respect que de t'écouter sans broncher, comme s'ils n'entendaient pas que la seule chose que tu aies à leur dire, c'est non. Un non que tu leur jettes à la figure tandis qu'ils te regardent en souriant, bienveillants et pacifiques. Comme s'il y avait quelque chose à comprendre, mais quand on reçoit une gifle on n'essaie pas de comprendre, on réagit. Pourtant ils font les sourds, ils font les

morts, ils encaissent parce qu'ils ne savent pas ce que tu ferais s'ils interrompaient brutalement le flot d'insipidités dont tu les recouvres. Ils préfèrent ne pas

t'affronter. Tans pis pour eux, qu'ils en crèvent de ta froideur, de ton manque de spontanéité, de ton indifférence, en se croyant héroïques parce qu'ils le font sans se plaindre, avec une constance d'imbéciles. Et puis soudain le silence que tu ne parviens pas à combler. Manger encore, pour n'avoir pas à parler. Tu fais de ton mieux pour faire semblant de vivre, tu sais bien que ça ne prend pas, mais c'est tout ce que tu peux donner puisque tu n'as rien reçu. C'est ainsi depuis si longtemps, c'est déjà tellement trop tard.

Assise sur ton lit, le téléphone posé à proximité, tu es en attente sans te l'avouer. Cet après-midi, tu es allée jusqu'au portail pour vérifier dans la boîte aux lettres attachée à la grille, tu n'avais pas de lettre, hier non plus il n'y avait pas de lettre et demain ce sera trop tard. Ont-ils tous oublié? Ce soir, tu attends que quelqu'un téléphone pour te dire qu'il se souvient, qu'il pense à toi. Personne n'appellera, tu sais bien que c'est impossible, tu sais qu'ils jugent malsaine ton obsession des dates, ta fidélité calendaire, mais tu attends quand même, tu ne fais rien d'autre qu'écouter le silence de l'appareil posé à côté de toi, anticipant sans y croire le moment où sa sonnerie te fera sursauter. Ce sera une erreur, un faux numéro, tu ne vois pas qui essaierait, ce soir, ou bien ce sera par hasard, quelqu'un qui téléphone pour bavarder, sans penser que c'est ce jour-là. Alors tu auras le plaisir troublant d'une conversation banalement aimable ou polie avec un ignorant qui, après avoir raccroché, se demandera peut-être si ce n'est pas aujourd'hui que ... Il sera ennuyé parce qu'il ne sera pas sûr, parce qu'il n'aura fait aucune allusion, parce que tu n'auras rien fait pour le mettre sur la voie, tu n'auras rien dit de particulier, mais il sera de plus en plus convaincu que c'était la date. Alors il n'osera pas non plus rappeler, pour dire qu'il avait oublié, mais qu'il s'est souvenu. Il n'osera pas de peur d'être ridicule. Alors pourquoi avoir téléphoné une première fois? Il espérera que tu as cru qu'il se souvenait et que seule la

pudeur l'a empêché de faire une allusion directe à la raison de son appel ce jour-là précisément. Il se désolera en pensant que tu savais qu'il ne se souvenait pas et que tu n'as rien dit pour ne pas l'embarrasser. Ou plutôt il croira que tu n'as rien dit justement pour l'embarrasser. Il se reprochera une pensée si méfiante, si mesquine, il projettera de rappeler quelques jours plus tard, pour te demander si les jours précédents n'ont pas été trop difficiles. Il tentera de mettre dans les inflexions de sa voix toute l'affection muette qui humidifie l'œil des chiens. Ainsi, il te fera savoir qu'il savait, il te fera sentir toute sa délicatesse en même temps qu'il t'assurera qu'il y avait dans son silence, le jour dit, toute la sympathie, toute la compassion discrète qui fait la différence entre les vrais amis et ceux dont il t'a si souvent entendue blâmer l'égoïsme. Il sera tellement confus, il s'excusera si maladroitement que tu en seras réconfortée.

Toi, tu as depuis toujours une mémoire spéciale pour les dates. Tu te souviens de toutes, les naissances, les fêtes, les baptêmes, les mariages et les morts. Ce soir, tu chemines tranquillement dans le calendrier, suivant les associations des jours et des gens, tu passes en revue toutes les personnes qui pourraient, qui devraient, s'en souvenir. Tu penses à ceux qui ne peuvent pas l'avoir oubliée, parce qu'elle est associée à une autre date, importante pour eux, qui lui est attachée depuis toujours et que tu n'oublies jamais de célébrer. Tu rends de secrètes visites aux indifférents, qui ne sont même pas traversés d'un sentiment diffus de culpabilité, tu frappes aux portes des indécis, de ceux qui pourraient s'y risquer s'ils faisaient un effort. Tu espères qu'ils ont un peu honte de ne pas se manifester, tu espères qu'ils ne sont pas à leur aise. Sans savoir pourquoi, ils ont peut-être hésité devant leur téléphone, ils ont dû éprouver un léger doute, comme une image qui passe, rapide, et qu'on n'a pas le temps de saisir. La date. Ils n'y ont pas vraiment songé. Ce soir, ils sont pleins d'amnésie, mais demain? Demain, ils se souviendront peut-être et ils s'en voudront de ne pas y avoir pensé à temps. Mais ils n'appelleront pas demain, parce que c'est le jour précis, n'est-ce pas, qui ne doit pas être oublié.

Ils n'écriront pas non plus, il sera trop tard demain, ils auraient beau antidater leur lettre, tu verrais bien, en regardant le cachet de la Poste, qu'ils s'y sont pris trop tard. Ils n'oseront pas, ce serait trop voyant, vraiment, ce serait grotesque, tant pis, mieux vaut encore le silence, il ne faut pas te prendre pour une idiote, ainsi s'excuseront-ils à leurs propres yeux. Ils n'osent plus, croient-ils, alors qu'ils ne veulent pas, tu le sais, ils ne veulent plus, ils trouvent que cela fait trop longtemps, il faut passer à autre chose, les vivants avec les vivants, disent-ils entre eux. Ceux-là surtout, qui trouvent légitime leur silence, plus offensant qu'une insulte, plus difficile à accuser, ceux-là, tu espères que, malgré eux, ils seront contrariés ce soir. Tu voudrais que, sans y prendre garde, ils mangent trop et qu'ils dorment mal, tu voudrais qu'ils se sentent barbouillés cette nuit et que la vie leur pèse de façon incompréhensible. Tandis que toi même tu attendras en vain, tu veux pouvoir te dire qu'ils se retournent dans leur lit, à chercher un sommeil qui ne vient pas, punis par leur oubli ou leur déni, punis par leur indifférence ou leur hostilité. Tu veux croire à la force de ta pensée, à la puissance secrète que tu as encore sur eux, si loin de toi qu'ils se soient réfugiés. C'est toi qui prouves leur abandon, en restant à attendre, c'est par toi qu'ils sont oublieux, par toi seule, tu es la mémoire même des choses. Si tu n'y pensais pas, si tu te laissais seulement aller à t'occuper à quelque chose, si tu te lançais dans des rangements ou du repassage, si tu prenais un bain, si tu ouvrais un livre, ce ne serait pas pareil, tu ne pourrais pas leur en vouloir.

Tu as attendu toute la journée pour qu'ils ne puissent pas oublier impunément. Toute la journée dédiée à la célébration secrète, précisément aujourd'hui, où tout est inexplicablement raté, par un hasard que personne n'a l'idée de trouver trop facile. Pas de pain, ce matin, au petit déjeuner, tu avais oublié de le sortir à l'avance du congélateur. Le bloc glacé est resté inutilisable sur la table de la cuisine, évident, muet et figé comme toi, et ne suscitant, comme d'habitude, aucun commentaire de personne. Ils n'ont rien dit, ils ne disent jamais rien, ils ont bu leur café sans poser de question,

comme d'habitude, sans se plaindre, comme si de rien n'était, comme s'ils ne mangeaient jamais de pain le matin, comme s'ils n'avaient pas remarqué ce pain congelé qui peu à peu mouillait la table devant eux. Ils n'ont rien dit non plus lorsqu'aux repas, tu as sorti des restes du réfrigérateur et ouvert des boîtes de conserve. Ils ont mangé les restes froids sans prendre la peine de les accommoder et ils se sont servis directement dans les boîtes ouvertes, comme si c'était tout à fait normal de manger ainsi, comme si jamais ils ne faisaient autrement. Ils tiennent pour acquis que, certains jours, tu n'as pas envie de faire la cuisine, cela arrive aujourd'hui comme un autre jour, comme n'importe quel jour de l'année, ils font comme s'ils n'avaient pas songé à la date. Quelle idée, personne ne compte les jours, quel compte, quels jours? Personne ne conteste qu'aujourd'hui tu es vraiment très fatiguée, un mauvais sommeil, un rhumatisme qui te fait souffrir plus que d'habitude, et voilà, plus de courage pour rien. C'est tout, pas de quoi faire un drame, de toute façon, s'ils n'étaient pas contents, ils pourraient aller faire des courses, personne ne les empêche. Pourquoi ce serait toujours toi qui t'occuperais de tout ici ? Et puis, on ne critique pas la nourriture, cela ne se fait pas, en tout ~, pas ici. À table, on ne raconte pas d'histoires grivoises, on ne parle pas d'argent, on ne commente pas ce qu'on mange, pas chez toi, même quand on mange bien, même quand on mange beaucoup. Cela arrive, ils s'empiffrent même, certains jours, quand tu rentres du marché. Ils s'attaquent à tout ce que tu as rapporté, en commençant par le meilleur, le fromage avec le pain frais, les fruits, les paquets de gâteaux, les glaces, quelle que soit la quantité, tout est avalé en deux jours, ils laissent ce qui ne peut se manger sans préparation, la viande crue, les œufs, les pommes de terre. À toi de t'arranger pour faire tenir ce reste jusqu'à la fin de la semaine.

Mais aujourd'hui, quoi qu'il arrive, on ne mange pas de produits frais, rien ne doit être appétissant un jour pareil, et si c'était le marché, tu n'irais pas, on ne peut manger que des restes, sans le faire remarquer. Ils n'ont pas cette vulgarité, tout de même, personne ne proteste, justement parce qu'il faut qu'aujourd'hui soit un jour où il ne se passe rien. Ils ne vont pas se mettre en

colère, il n'est pas question de se fâcher, toute discussion un peu animée serait une injure. C'est qu'il n'y a rien à dire, rien de particulier, rien de spécial, non, vraiment, tu ne vois pas ce qu'il y a. Aujourd'hui est un jour ordinaire, suggérer le contraire serait obscène. Et de ça surtout, on ne parle pas. Ils n'en parlent jamais, de toute façon, mais ce jour-là ce serait particulièrement mal venu, il n'est pas question d'aborder le sujet. Ce n'est pas que tu risquerais de te mettre à pleurer, au contraire, tu te contrôles parfaitement, tu n'entendrais même pas, tu t'absorberais soudain dans une haute pensée lointaine, le temps qu'il faudrait. Tu es de marbre, aujourd'hui, rien ne paraît de tes sentiments, tu es inhumainement normale, ils le sentent bien et ils se taisent. On dîne beaucoup plus tôt que d'habitude, comme si tout le monde était pressé que la journée s'achève. Les conversations s'épuisent autour de la table, ils écoutent le silence du téléphone avec anxiété, ils espèrent qu'il ne sonnera pas pendant la demi-heure que dure le repas, ils se pressent de finir. L'évitement les étouffe. Dès que la table est desservie, ils quittent la cuisine, ils te disent bonsoir en hâte, avec de grands bâillements, comme s'ils revenaient d'une longue journée de marche. Vite, chacun va se cacher des autres et de toi, il ne faut rien laisser paraître, ce serait de si mauvais goût, devant toi, ce serait vraiment si désobligeant, si déplacé.

La comédie est terminée, tu retournes dans ta chambre, seule de nouveau et enfin pour la nuit. La chaleur est encore accablante, on a dîné si tôt, si vite, on dirait encore le plein après-midi. Tu ouvres la fenêtre et les volets en grand pour laisser entrer un peu d'air, mais tout est mort dans la moiteur immobile du jour finissant. Tu te demandes à quoi ils s'occupent. Ils ont fait mine d'aller se coucher, mais tu n'en crois rien. Y pensent-ils seulement? Leur fuite prouve du moins qu'ils ont conscience de ne pas être à la hauteur. Tu méprises leur veulerie ce soir, plus encore que les autres jours, mais que ferais-tu de leur présence embarrassée? Tu n'as jamais supporté l'attendrissement des confidences, l'empathie te dégoûte, la comparaison te révulse. Ce que tu as vécu ne se mesure pas, comment pourrais-tu le partager? Tu es trop démunie même pour leurs consolations, tu préfères le

silence de ta chambre et l'attente. Maintenant seule jusqu'au lendemain, tu peux recommencer le compte de tous ceux qui restent muets ce soir, tandis que tu attends à côté du téléphone, pesant les silences multipliés par les années et par le nombre des négligents qui sont voués à ton mépris. Toute concentrée sur l'objet qui est posé sur le lit à portée de ta main, tu t'efforces de respirer posément. Il s'agit d'accorder ton souffle à la gravité du moment, il s'agit de rendre à cette attente la dignité qui convient à un rite immuable et sacré, qui t'assure, pour une année entière, le droit de juger et de condamner. Sans toi, il n'y aurait plus de faute ni de temps, tu ne peux pas te dérober. C'est pourquoi tu attends, c'est pourquoi tu attendais hier déjà et depuis bien avant encore, comptant les mois et les jours depuis l'année dernière, attendant le jour de l'attente, ce jour que tu regrettes déjà comme s'il était trop vite passé, ce jour si désespérément vide et qu'il te faut attendre un an. Tu n'es même plus triste maintenant. Tu te laisses dériver, au fil des dates, d'un absent à un autre, tous ennemis ce soir, plus qu'aucun autre jour, ennemis par leur indifférence que tu ne peux supporter d'imaginer, ennemis par leurs scrupules que tu espères et auxquels tu ne crois pas assez. Tu n'as pas de pensées pour le disparu, sinon pour te dire que lui, s'il vivait, il te ferait un signe. C'est le seul dont la fidélité est pour toi évidente, le seul qui pourrait se souvenir exactement, qui pourrait accomplir les gestes requis à l'instant où tu les attends. Et justement, c'est ce que tu commémore, dans le silence de tous les autres, l'absence du seul qui ne t'aurait pas trahie. Tu voudrais mourir dans la nuit de ce jour-là, quand tout le monde croira que toi aussi tu avais fini par oublier. Tu entends presque déjà, dans le silence qui t'entoure, celui qui les opprressera quand tu leur auras prouvé que tu n'avais rien accepté. Quand ils te découvriront morte, au matin du jour d'après, quand ils comprendront et qu'il sera trop tard, quand ils sauront que c'est leur faute, à eux à qui tu n'as rien dit, et qu'enfin, ils souffriront.

Tu t'es assoupie tout habillée. Soudain tu tressailles, tu as cru entendre pleurer quelque part dans la maison, comme un enfant qui t'appellerait au

sortir d'un cauchemar. Après quelques instants, tu commences à l'identifier, le bruit que tu as pris pour le cri d'un enfant, c'est la sonnerie intermittente d'un téléphone qui résonne tout près de toi. Il suffit de te tourner vers l'autre côté du lit pour comprendre, ton téléphone est renversé, le combiné se balance doucement au bout de son fil, luisant dans la lumière jaune de la lampe de chevet. C'est sa tonalité que tu entends, s'affaiblissant et se renforçant à chaque aller-retour. Il est onze heures trente-cinq, trop tard désormais pour espérer un appel, on sait que tu te couches tôt. Des gens ont peut-être essayé, ils ont trouvé la ligne occupée, ils se sont dit que tu étais bien bavarde ou que tu avais décroché exprès, pour ne pas être dérangée. Et impossible de savoir quand tu l'as fait «mber, ni combien de temps tu t'es endormie. Tu gémis, désolée comme un enfant qui s'est puni soi-même en allant bouder dans une cachette qu'il est seul à connaître. Devant les autres, tu ne pourras rien avouer de ton attente, ni de ton assoupissement, ni du dépit de n'avoir pas la preuve que personne n'a appelé. Te voilà réveillée, maintenant, pour une bonne partie de la nuit. Lentement, tu commences à te déshabiller. Tu t'attardes encore à plier tes vêtements avec un soin inhabituel, comme s'il importait que tout soit exactement à sa place, comme si tu voulais te prouver que tu ne t'es pas laissé surprendre par le sommeil, mais que tu as eu tout le temps qu'il fallait et plus encore, à attendre que l'on te téléphone. Tu te glisses entre les draps là où ils sont encore frais, à l'opposé de la place que tu occupais tout à l'heure. Une fois couchée sur le dos, le drap remonté jusqu'au menton, son revers parfaitement lissé, tu es prête pour l'insomnie. Cette nuit tu attendras le sommeil, les yeux grands ouverts, comme tu attendais que le téléphone sonne, et il faudra que cette attente soit déçue, elle aussi, pour que tu puisses t'en parer demain, lorsque tu évoqueras, d'un ton neutre, les heures passées à compter les heures, sans pouvoir dormir. Tu répéteras que tu ne sais pas pourquoi tu as si mal dormi, vraiment tellement plus mal que d'habitude, toi qui dors déjà si mal. Alors, ils comprendront, sans que tu aies à l'expliciter, que tu restes, en dépit du temps qui passe et en dépit d'eux, inguérissable.

Bibliographie

Bibliographie

Œuvres de Mohammed Dib :

1952. *La grande maison*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1954. *L'incendie*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1955. *Au Café*, ed. Gallimard, Paris – Nouvelles-
1957. *Le Métier à Tisser*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1959. *Un été Africain*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1959. *Baba Fekrane*, ed. La Frandole – Conte pour enfants-
1961. *Ombre gardienne*, ed. Gallimard, Paris – Poèmes-
1962. *Qui se souvient de la mer*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1964. *Cours sur la rive sauvage* ed. Seuil, Paris – Roman-
1966. *Le Talisman*, ed. Seuil, Paris – Nouvelles-
1968. *La Danse du roi*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1970. *Dieu en Barbarie*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1973. *Le Maître de chasse*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1974. *L'histoire du chat qui boude*, ed. La Frandole, Paris – Conte pour enfants-
1975. *Omnéros*, ed. Seuil, Paris – Poèmes-
1977. *Habel*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1979. *Feu Beau Feu*, ed. Seuil, Paris – Roman-
1980. *Mille Hourras pour une Gueuse*, ed. Seuil, Paris – Pièce de théâtre, représentée au festival d'Avignon.
1985. *Les terrasses d'Orsol*, ed. Sindbad, Paris – Roman-
1987. *O Vive*, ed. Sindbad, Paris – Poèmes-
1989. *Le sommeil d'Eve*, ed. Sindbad, Paris – Roman-
1990. *Neige de Marbre*, ed. Sindbad, Paris – Roman-
1992. *Le désert dans détour*, ed. Sindbad, Paris – Roman-
1994. *L'Infante Maure*, ed. Albin Michel, Paris – Roman-
1994. *Tlemcen où les lieux de l'écriture, M.Dib et Bordas (photos)*, ed. Revue noire, Paris – Album-

1995. *La Nuit Sauvage*, ed. Albin Michel, Paris – Nouvelles-
1996. *L'Aube Ismaël*, ed. Tassili Music, Paris – Récit poétique-
1998. *Si Diable veut*, ed. Albin Michel, Paris – Roman-
1998. *L'enfant Jazz*, ed. La différence, Paris – Poèmes-
1999. *L'arbre à Dire*, ed. La différence, Paris – Essai-
2000. *Le Cœur insulaire*, ed. La différence, Paris – Poèmes-
2001. *Comme un bruit d'abeille*, ed. Albin Michel, Paris – Roman-
2003. *L.A Trip*, ed. La différence, Paris – Roman en vers-
2003. *Simorgh*, ed. Albin Michel, Paris – Essai-
2005. *Laezza*, ed. Albin Michel, Paris – Nouvelles- Posthume

Œuvres de Mohammed Dib citées dans le travail:

- 1- *L'Aube Ismaël*, ed. Tassili Music, Paris, 1996, p : 33-37
- 2- *L'Infante Maure*, ed. Albin Michel, Paris, 1994, p : 123-125
- 3- *Tlemcen où les lieux de l'écriture, M.Dib et Bordas (photos)*, ed. Revue noire, Paris, 1994
- 4- *L'arbre à dire*, ed. La différence, Paris, 1998.

Travaux universitaires cités :

- Mezgueldi Zohra, thèse de Doctorat d'état : Oralité et stratégie scripturales dan l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine, sous la direction de Charles Bonn , Université Lyon 2 , janvier 2001.
- Dragnat Mathilde, thèse de Doctorat d'état : L'oral comme fiction, Université de Provence et Université de Montréal, 2006.
- Soulimane farah, mémoire de licence : L'interdiscursivité comme stratégie dans la production du sens, l'exemple de L'Infante Maure et Salem et le sorcier de Mohammed Dib, sous la direction de Sabéha Benmansour, Université de Tlemcen, juin 2006.

- Benmansour Sabéha, thèse de Doctorat : L'ancrage tlemcenien de l'œuvre de Mohammed Dib, sous la direction du Professeur Paul Siblot, Université Montpellier III, Mars 2007.

Articles et actes de colloques consultés :

- Benali ali. Z: « Ecrire en l'absence des autres langues, les premières. Ecrire dans un genre " inconnu " », communication au Colloque *Paroles déplacées*, Université de Lyon, printemps 2003.
- Bounfour. A : « L'ensablement » in *Itinéraires et contacts de cultures*, « Littérature et oralité au Maghreb ». N°15/16. Paris : L'Harmattan, 1er et 2e semestre 1992.
- Bouvier. J-C : « La notion d'ethnotexte » in J-N PELEN & C, MARTEL Editions. *Les voies de la parole – ethnotexte et littérature orales, approche critiques*. Les cahiers de Salagon 1, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- Chevrier. J : « Postface. « L'encre du scribe est sans mémoire » », *Semen*, 18, *De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines*, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007 URL : <http://semen.revues.org/document2273.html>. Consulté le 22 juin 2009.
- Chevrier. J : « *De l'oral à l'écrit* », conférence 8mars 2008.
- Hardi. F : « Le roman de la chevalerie Algérienne : Ahmed Ben Mostapha goumier de Mohammed Ben Cherif. Interférences littéraire dans le premier roman algérien de langue française, », in Colloque international : *Paroles déplacées*, Université Lyon 2, mars 2003.
- Lalaoui . F.Z : « Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar », *Semen*, 18, *De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines*, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2289.html>

- Laditan. A.O : « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen*, 18, De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines, 2004, [En ligne], mis en ligne le 2 février 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1226.html>.
- Melasuo. E : « Paroles d'espoir », Université de Turku Département d'études françaises Travail de proséminaire de littérature, avril 2004
- Ndiaye. C : « Introduction aux littératures francophones », Les Presses de l'université de Montréal.
- Sari. H : « le Mythe d'Orphée et L'Aube Ismaël de Mohammed Dib », in *Synergies Algérie* n° 3 – 2008.

Ouvrages relatifs à l'oralité :

- Amossy. R, *La dimension sociale du discours*, ed. Seuil, Paris, 1997.
- Barthes. R, *Le grain de la voix*, entretiens 1962-1980, Seuil, 1981, col : Point.
- Chevalier. J, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973.
- Guénon. R, *Introduction générale à l'étude des doctrines indoues*, Paris, 1921.
- Chamoiseau. P, Confiant. E, *Lettres créoles*, Hatier, 1991.
- Chasseguet-Smiguel. J, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, Paris, 1971.
- Cauvin. J, *La parole traditionnelle, Les classiques africains*, Paris : Coll. « Comprendre », 1980.
- Glissant. E, *Le discours antillais*, Gallimard, col : folio, 1997.
- Hagège. C, *L'homme de Parole*, ed. Fayard, Paris, 1985.
- Hamadou-Hampâte BA. : *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, Seuil, 1980.
- Jakobson. R , *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- Jousse. M, *Le style oral*, Fondation Marcel Jousse, Paris, 1981.
- Julliot. C-L , *L'éducation de la mémoire*, Paris, 1919.
-

- Khadda. N, *L'œuvre romanesque de M. Dib. Proposition pour une analyse des deux romans*, OPU, 1883.
- Kerbrat- Orecchioni. C, *les interactions verbales, Tome III ed. Armand Colin, Paris, 1994.*
- Kristeva. J, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Paris.
- Luzzati. D, *L'oral dans l'écrit*, ed. Larousse 1991.
- Luzzati. D, *Recherche sur la structure du discours orale spontané*, 1993.
- Tschumi. R, *Genèse de l'expression littéraire et artistique*, Essai, L'âge d'homme.
- Van Den Heuvel. P, *Parole, mot, silence*, Paris, Corti, 1985.
- Yelles. M, *Les miroirs de Janus; littérature orale et écriture postcoloniale : Maghreb/Caraïbe* », OPU, Alger 2002.
- Yelles. M, *Culture et métissage en Algérie, La racine et la terre*, ed. Paris 2005.
- Zumthor. P, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

Ouvrages théoriques :

- Adam. J-M, *Linguistique textuelle des genres du discours aux textes*, ed. Nathan, paris 2004
- Adam. J-M, *la linguistique textuelle : Introduction a l'analyse textuelle des discours*, ed. A. colin col, cursus, paris 2006
- Adam. J-M, *Linguistique et discours littéraire* (théorie et pratique des textes).
- Amossy. R *Etat, Image de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, ed.de lachaux et niestlé, paris 1999.
- Austin J, *Quand dire c'est faire*, Minuit, 1970
- Bakhtine. M, *Esthétique et théorie du roman*, ed. Gallimard, col. (Tel), 1978

- Bakhtine. M, Todorov, ed. Gallimard, 1981
- Barthes. R, *le degré zéro de l'écriture*, ed. Seuil, col. Points, 1972
- Barthes. R, *Théorie du roman*, ed. Seuil, col. Points, 1973
- Bourdieu. P, *Ce que parle veut dire, L'économie des échanges linguistique*, ed. Fayard, 1962
- Charaudeau. P, *Langage et discours, deux éléments de semiolinguistique (théorie et pratique)*, ed. Hachette, paris, 1893
- Charaudeau. P, *Grammaire du sens et de l'expression*, 1992.
- Charaudeau. P, Maingueneau. D, *Dictionnaire d'analyse du discours*, ed. Seuil. 2002
- Chartier. R, *Culture écriture et société*, ed. Albani-Michel, 1996
- Ducrot O, *Le dire et le dit*, paris, Minuit
- Eco Umberto, *Les limites de l'interprétation*, ed. Graddet, col. Livre de poche, 1992
- Gennet. G, *Figures 3*, Paris, Seuil 1972
- Grevisse, *Le bon usage*, 1964 8eme ed. Hatier.
- Gontard. M, *La violence du texte*, ed. L'Harmatan, Paris 1981
- Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours, Quand dire c'est faire*, Ed. Nathan, Paris, 2001.
- Khadaa. N, *Intempestive voix recluse*, ed. Edisud, col. « C.E.S », 2003
- Kristeva. J, *Semeiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, ed. Seuil, col. « points », 1964
- Kristeva. J, *Le langage, cet inconnu, une initiation a la linguistique*, ed. Seuil, col. « points », 1981
- Maingueneau. D, *Le contexte de l'œuvre littéraire .Enonciation, Ecrivain, Société*, Paris-Dunod, 1993.
- Maingueneau. D, *Les termes clés de l'analyse du discours*, ed. Seuil, col. « Memo », 1996
- Maingueneau. D, *Pragmatique pour le discours littéraire*, ed. Nathan université, col. « lettres Sup », Paris 2001

- Maingueneau. D, Chris. J-L., Filliolet .J, *Introduction a la linguistique française* , tome 2 , Syntaxe , communication , poétique , ed. Hachette . sup , Paris 2001
- Maingueneau. D, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4ème édition. Nathan Université , col. « U » , Paris 2003.
- Maingueneau. D, *Le discours littéraire , Paratopie et scène d'énonciation* , ed. Armand Colin , col. «U » , Paris 2004.
- Martinet. A, *Eléments de linguistique générale*, ed. A.Colin , col. Cursus, Paris , 1998.
- Reboul. A, Moeschler. J, *la pragmatique aujourd'hui*, ed. Seuil col, Points, 1998.
- Saffati G-Elia , *Eléments d'analyse du discours* , ed. Armand Collin , col. « 128 » , Paris 2005
- Siblot Paul , Détrie . C, Verine .B, *Termes et concept pour l'analyse du discours, une approche praxématique* , ed. Honoré Champion , Paris 2001
- Siouffi G et Van Raemdonck . S , *100 fiches pour comprendre la linguistique* , ed. Bréal , 1999
- Soukehal. R, *Le roman Algérien de la langue Française (1950-1990)*, ed. Publisud , col. « espace méditerrané » , Paris 2003

Table des matières

Table des matières

<i>Introduction</i>	09
<i>Chapitre I : La représentation de l'oralité dans le texte littéraire</i>	22
1- L'oralité, plus qu'un mode de communication, une expression culturelle	24
1-1- Approche définitoire de l'oralité.....	24
1-1-1- La force de la parole.....	26
1-1-2- La parole comme ethnotexte.....	29
1-2- L'oralité mise en texte.....	31
1-2-1- La dichotomie Oralité/ Ecriture.....	32
1-2-2- L'oral dans l'écrit.....	35
2- L'oralité dans le champ littéraire maghrébin : une modalité de la revendication identitaire	37
2-1- Le contexte maghrébin.....	38
* Le Maghreb et le phénomène littéraire.....	39
2-2- Le métissage littéraire.....	43
* Une question de langue.....	44
2-3- L'oralité comme mode de représentation identitaire.....	47
3- Les altérations de la culture orale vers l'écrit	51
<i>Chapitre II : L'oralité dans l'écrit : un interdiscours</i>	<i>62</i>
2- L'oralité dans le texte dibien	63
1-1- L'oralité comme interdiscours.....	63
1-1-1- L'exemple de L'Infante Maure.....	66
1-1-2- L'exemple de L'Aube Ismael.....	72
1-2- Dib et l'oralité.....	86
1-2-1- Dib où les lieux de l'écriture.....	86

1-2-2- « La transition dibienne ».....	92
2- Du brouillage des codes à la construction interculturelle.....	95
2-1- L'apport de l'oralité au texte dibien.....	96
2-2- L'oralité, un moyen d'ouverture vers l'espace Universel.....	102
3- L'oralité « mise à l'épreuve » par les auteurs occidentaux.....	106
3-1- L'écrit dans le sillage de l'oral.....	107
 <i>Conclusion.....</i>	 <i>114</i>
 <i>Annexe.....</i>	 <i>118</i>
 <i>Bibliographie.....</i>	 <i>138</i>

Résumé :

Dans le contexte maghrébin, l'oralité tient une place considérable. Elle a permis la transmission de génération en génération d'un savoir ancestral considéré comme le fondement de l'identité, assurant ainsi la pérennité d'une culture et la sauvegarde de la mémoire collective. L'écriture quant à elle n'est parue que tardivement, passant par différentes phases, dues aux diverses occupations sur ce territoire. A cet effet, la littérature maghrébine d'expression française, en tant qu'expression artistique, porte la marque de la présence française. Ses auteurs, maîtrisant le double code, ont eu la possibilité d'aller d'une culture à une autre, et de témoigner ainsi de l'authenticité de leur propre culture, longtemps reléguée au rang de folklore. Notre étude a pris en compte cet aspect dans l'écriture dibienne, où oralité et écriture s'harmonisent parfaitement. Ce travail cherche à montrer la manière avec laquelle Mohammed Dib a représenté son univers culturel d'origine et la façon dont il l'a remanié dans l'écriture, au point d'en faire un particularisme. C'est en confrontant des textes d'auteurs autres que maghrébin et en voyant comment, pour ce qui les concerne, l'oralité est pensée que nous avons pu dégager davantage cette spécificité de l'œuvre dibienne et que nous avons montré que l'oralité ainsi inscrite a pu lui conférer une portée universelle.

Mots clés :

1- Analyse du discours 2- Oralité/ Ecriture 3- Identité/ Altérité 4- Contexte 5- Littérature Maghrébine 6- Mohammed Dib 7- Interdiscours 8- Interculturalité.

Resumed

In the context from Maghreb (North African), the orality holds a considerable place. It allowed the transmission from generation to generation of an ancestral knowledge considered as the foundation of the identity, ensuring the sustainability and the protection (preservation) of the collective memory.

The writing about it appeared late through different phases, due to various territory occupations. To this end, the Maghreb literature of French expression, as artistic expression carries the mark of the French presence. Its authors mastering the double code were able to go from one culture to another and to testify so of the authenticity of their own culture, long relegated to folklore.

Our study has addressed this in Dib's writing where orality and writing harmonize perfectly. This work seeks to show the way with which Mohammed Dib has represented his cultural universe of origin and how it was modified in writing to the point making a particularism.

While confronting authors' texts others than Maghreb and by seeing how, for what concerns them, orality is thought that we could reach this more specific Dib's work and that we showed that the orality so registered was able to confer him a universal impact.

The clef Words

1- Speech Analysis 2- Orality and writing 3- Identity/ Altérité 4- Context 5- Maghreben Litteratly 6- Mohammed Dib 7- Interdiscurity 8- Interculturality.