

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université des Frères Mentouri – Constantine I



جامعة الإخوة منتوري قسنطينة I
Frères Mentouri Constantine I University
Université Frères Mentouri Constantine I

Faculté des Lettres et Langues

Departement des lettres et de langue et de française

N° de série : 39/DS/2023

N° d'ordre : 05/FR/2023

Thèse

Présentée par Azibi Arezki
Pour l'obtention du grade de docteur-ès sciences
En sciences des textes littéraires

Intitulé

Modalité de la mise en texte de l'altérité dans la littérature francophone. Les cas de *L'enfant noir* de Camara Laye, *Vaste est la prison* d'Assia Djébar et *L'infante Maure* de Mohammed Dib

Soutenue le 17/09/2023

Devant le Jury composé de :

- | | |
|---|-----------------------------|
| -Président : ZEGHNOUF Chafik(MCA) | -Université de Constantine1 |
| -Rapporteur : MESSAOUDI Samir(MCA) | -Université de Jijel |
| -Examinatrice 1 BENYAMINA Kaouther(MCA) | -Université de Constantine1 |
| - Examineur 2 DADCI Mohmed Salah(MCA) | -Université de Constantine1 |
| - Examinatrice 3 BENALI Souad(Prof) | -Université d'Alger2 |
| - Examineur 4 OUARD1 Brahim(Prof) | -Université de Saida |

Janvier 2022/2023

DÉDICACES

À ma fille Yana, qui n'a pas encore atteint ses 10 ans et qui « attend » impatiemment que son « papoune » devienne enfin « DOCTEUR » pour que « tu puisses, dit-elle, me soigner à domicile, me soigner moi et tous les enfants et personnes malades ! », « Sans rien payer », insiste-t-elle ! Que Dieu te protège, mon enfant chérie, qu'Il guide tes pas et te bénisse, toi la prunelle de mes yeux, mon cœur battant, toi l'amour infini, illimité et sans fin...

À mon soutien éternel : j'ai nommé maman ; maman la douceur, maman la tendresse, maman la richesse, ma richesse immense et intarissable de sentiments, de vertu et de bonté. Mille mercis et mille pardons, chère maman. Mille mercis pour tout le bien que tu as fait pour moi ; et mille pardons pour tous les torts que j'aurais pu innocemment et involontairement commettre : que Dieu m'en pardonne. Aussi, puisse Dieu, tout-puissant, te guérir et te donner toujours l'énergie nécessaire pour vivre forte et heureuse, comme tu l'as toujours été, et vivre longtemps, toi maman, mon amour originel, ma source intarissable d'instruction morale.

À toi mon amour, mon premier et dernier amour, ma complice, ma femme chérie, Saida, « la grande gueule », mais au grand cœur, vertueux, plein de joie et d'innocence. Merci pour ton affection et ta patience. Merci aussi pour ta foi et ta confiance toujours renouvelées en moi... pour tes conseils et tes orientations sur le respect d'Autrui, le goût des plaisirs simples de la vie et du travail bien fait. À toi aussi je dis merci pour tout le bonheur dont tu as couvert notre foyer ; et pardon pour toutes les larmes, ô combien nombreuses, faciles et abondantes, dont j'ai été la cause et dont je ne suis pas du tout fier.

Enfin, vous, mes frères et sœurs, qui n'avez de cesse de me motiver et m'encourager pour aller de l'avant, finir ce modeste travail et soutenir cette thèse.

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse est certes faite, la plupart du temps, dans la solitude et l'isolement. Mais elle a connu aussi la participation d'un certain nombre de personnes auxquelles je me dois de rendre hommage :

Premièrement, je voudrais rendre hommage à mon premier directeur (parti à la retraite), l'écrivain et professeur Djamel Ali Khoja, qui a eu l'amabilité d'accepter de diriger ma thèse, de m'éclairer, 4 années durant, de son vaste savoir ; son soutien qui m'était d'autant plus utile et nécessaire que c'était au début de mes recherches, au moment où j'étais submergé et assailli par moult interrogations, zones d'ombre et incertitudes. Qu'il reçoive ici toute ma gratitude et ma reconnaissance et que le bon Dieu lui accorde, force, santé et longue vie.

Je voudrais ensuite remercier, M. Messaoudi Samir, Maître de Conférences, qui a eu l'amabilité de reprendre et poursuivre la direction de ma thèse, prodiguant des encouragements et des conseils judicieux.

Je voudrais également remercier très vivement Mesdames et Messieurs les membres du jury, de m'avoir fait l'honneur d'accepter d'abord de faire partie du jury de soutenance de ma thèse dont ils ont fait l'expertise, et qu'ils ont par la suite améliorée à travers leurs remarques, leurs commentaires ainsi que leurs conseils.

Je remercie aussi toutes les autres personnes, l'ensemble des enseignants-chercheurs et les collègues du département de français, et les amis proches et lointains, avec lesquels je n'ai eu de cesse d'aborder tel ou tel sujet, telle ou telle question touchant de près ou de loin à mon travail.

À toute personne, enfin, que je n'ai pas citée, mais qui a participé, de près ou de loin, largement ou partiellement, participé, dis-je, ne serait-ce qu'avec un sourire au moment d'imprimer un document, de restituer un livre à la bibliothèque, etc., à la réalisation de ce travail ; qu'elle reçoive ici la marque de toute ma gratitude.

Je ne peux terminer mes remerciements sans en adresser une quantité à l'ensemble des travailleurs de l'Université des Frères Mentouri Constantine 1 : personnel administratif, enseignants, agents administratifs et de bureau ; plus particulièrement ceux du département de français et de la faculté des langues et des lettres qui ont été d'une grande écoute, d'une patience légendaire notamment avec nous qui venions de loin, hors wilaya, et donc souvent pressés et dans des dispositions morales quelque peu entamées et rendues irritées par le trajet effectué, etc. : qu'ils reçoivent tous ici mes plus chaleureux remerciements.

Sommaire

Sommaire	4
Introduction générale	5
Partie 1 : Figures du discours altéritaie dans <i>L'enfant noir</i> : dévoilement à travers le prisme des « confrontations interculturelles »	34
Chapitre 1 : Paratexte et la symbolique de dissimulation	46
Chapitre 2 : Effets de relance des « débuts chapitres » et le « référent autobiographique »	75
Chapitre 3 : Croisement interculturel et structures binaires	107
Partie 2 : Altérité au féminin dans <i>Vaste est la prison</i> ou l'Autre problématique ?	145
Chapitre 1 : Quand l'acte d'écriture est une nécessité ...	161
Chapitre 2 : Paratexte et orature comme embrayeurs de la dimension altéritaie au féminin	179
Chapitre 3 : Écrire pour soi ; écrire pour Autrui	205
Partie 3 : <i>L'infante maure</i> : une altérité inclusive à l'aune de l'exploration de soi (schizophrénie, fantastique, onirisme...)	242
Chapitre 1: Comportement schizophrénique de Lyyli Belle, un générateur de procédés scripturaires divers : écriture/parole automatiques, questionnement identitaire, entre-deux...	262
Chapitre 2: L'identité à l'épreuve du temps et de l'espace	297
Chapitre 3: Quête identitaire à l'épreuve de l'exil et des siens	325
Conclusion générale	369
Bibliographie	378
Table des matières	394
Résumés	402

Introduction générale

La question de l'essence de la littérature et, par ricochets, du rapport de la littérature, du texte littéraire à la réalité, à son auteur, au lecteur, aux autres textes, aux autres discours, etc. a longtemps été - reste encore et restera probablement toujours - un sujet de questionnement, un objet litige. Où se situent le réel, le vraisemblable, en littérature ? Y a-t-il des textes plus réalistes que d'autres ? Quel est le point de départ du littéraire, son point de chute ? Tels sont entre autres les questionnements¹ auxquels la théorie de la littérature ne cessera à chaque fois d'apporter de nouveaux éléments d'éclairage et de compréhension, mais sans jamais clore définitivement ce vieux et épineux débat. Mais, c'est trop simplifier la polémique que de réduire toute l'énigme Littérature à son rapport au réel. Car définir la littérature par rapport à la réalité, c'est supposer la littérature elle-même comme étant une notion comprise et sans histoire. Or, ce n'est point le cas.

La littérature, on ne le sait que trop, est une notion floue et complexe qui peut être approchée de différentes manières. Et, avant de s'interroger sur le rôle de la littérature, de son rapport à l'homme et de son apport, il conviendrait sans doute de s'interroger d'abord sur l'essence et le sens du mot « Littérature » lui-même.

De fait, les avis divergent au moindre surgissement de la question : qu'est-ce que la littérarité, le littéraire ?

Barthes et Jakobson, pour ne parler que de ces figures illustres des écoles formaliste et structuraliste, on le sait depuis longtemps, situent la littérarité, l'être de la littérature dans le langage. Mais la littérature n'est pas seulement langage. Elle est sans doute d'abord ou aussi langage, mais elle est forcément aussi autre chose.

La littérature se sert des mots, des signes. Elle existe par et dans les mots, cela s'entend et comme nous le rappelle la théorie générale des signes : tout est dans le langage.

Cependant, on ne lit pas une recette de cuisine comme on lit un texte d'Eluard ; ou mieux, puisqu'avant l'acte de lecture il y a celui plus problématique de l'écriture, on n'écrit pas une recette de cuisine comme on écrit un poème surréaliste, cela va de soi aussi. En effet, avant la rédaction de la recette, il y a eu préparation, expérimentation peut-être, il y a eu sans doute aussi intention de vendre à (d'informer) un public (sur) une nouvelle façon de cuisiner, bref disons qu'il y a un message à transmettre. Tandis qu'avant le texte surréaliste², Breton le dit, il n'y a rien, ni intention d'informer, esprit programmatique, ni message préalable à transmettre : hormis peut-être un vague désir de tracer des mots, de les agencer, un vague et innocent désir de jouer avec des mots : un « dur désir de durer », disait Eluard. D'un côté, on ordonne consciencieusement les mots pour dire telle chose, de

¹Questions qui nous servent seulement de préalables à notre problématique à venir.

²Les surréalistes s'appuient, dans la production de leur texte, notamment sur des procédés novateurs tels : l'écriture automatique, le rêve, l'inconscient, etc.

l'autre on les associe hasardeusement sans intention programmatique. Il est de ce fait inconcevable qu'on traite les deux textes produits différemment et investissant tout aussi bien différemment le matériau langagier de la même façon, et qu'on les réduise seulement à ce dernier, cependant qui les forme et les façonne et dans lequel ils existent.

Et encore, dans l'exemple nous servant plutôt de contre-exemple dans ce préliminaire, nous n'avons tenu compte que du seul fait qui précède l'acte d'écrire : l'intention de l'écrivain. Car en fait, il y a aussi et surtout le moment¹ de l'écriture et l'après-écriture². Ajoutées à ces trois moments constitutifs et consubstantiels de l'acte d'écrire, des questions telles que : quel est le but, le rôle de ce qui est écrit, son devenir, son rapport au lecteur et à d'autres écrits, son effet sur eux, etc., devraient souligner et remettre en cause davantage le caractère réducteur de la thèse qui considère le langage comme l'unique foyer de la littérature, comme son unique point de départ et sa finalité.

Mais cette attitude radicalisant la pratique littéraire en la situant dans le langage est en vérité une réaction contre une autre attitude, non moins radicale, qui situe la littérature en dehors du langage : la critique des contenus.

Or, s'intéresser uniquement au contenu narratif, c'est négliger, occulter tout un pan de la littérature, voire l'amputer de l'un de ses éléments consubstantiels. Tel est pourtant le cas des thèses telles que : la littérature est dans les thèmes qu'elle met en écriture ; la littérature se définit par rapport aux traces du psychisme de l'auteur dans le texte ; ce sont les réactions du lecteur devant le texte qu'il lit qui décident si celui-ci est littéraire ou non littéraire ; le degré de littérarité d'un texte se mesure par rapport à la façon dont y est reflétée la réalité vécue ; la littérature est tenue, pour assurer sa survie, de prendre une position garante, défendre ou combattre les tendances sociopolitiques et culturelles de son époque³, etc.

Il faut reconnaître cependant qu'on n'est pas plus avancé avec cette approche externe qui fait fi du comment nous parle le texte qu'avec l'approche interne qui ne cherche guère à savoir de quoi parle le texte.

Cependant, dans le cadre de notre modeste travail de thèse portant sur le discours altérité, nous nous forcerons de trouver un compromis, un terrain d'entente et

¹Seule chose quasiment à quoi s'intéressent les Nouveaux Romanciers qui estiment que l'acte d'écrire constitue même le seul projet du livre. D'où la notion de mise en abyme, de réflexivité développée par cette discipline. Ricardou dit que « le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » (cité par Johan Faerberin « Jean Ricardou (1932-2016) : *L'aventurier du Nouveau Roman* », DIACRITIK, 2023. Disponible sur : <https://diacritik.com/2016/07/25/jean-ricardou-1932-2016-l'aventurier-du-nouveau-roman>). Consulté le 01 janvier 2023.

²Tout ce qui relève de l'accueil du texte par le public, la critique, les institutions, etc., théorie de réception, etc.

³Là, il s'agit de la conception existentialiste de Sartre, notamment son concept programme de « l'engagement » en littérature, à travers l'écriture.

deréconciliation se situant entre ces deux positions extrêmes de la critique littéraire et artistique, et qui pensent la littérature dans le langage ou en dehors de lui. En effet, la nature même de notre sujet de recherche exige que les deux volets soient pris en compte, que l'œuvre soit perçue à la fois comme signifié et signifiant, comme signe linguistique donc, ayant deux niveaux, car notre principale préoccupation tout au long de cette thèse c'est de s'interroger sur le rapport à l'Autre et surtout de rendre compte, en se servant des divers outils conceptuels, des modalités d'inscription de ce rapport à l'Autre dans les œuvres qui constituent notre corpus. Or, la problématique s'articulant autour du discours altéritaire ou du rapport à l'Autre demeure complexe et se prête souvent à confusion. Cependant, cette cohabitation ou ce rapport à l'autre est surtout une expérience à double tranchant : elle peut être heureuse et positive, ou malheureuse et négative.

En effet, rien ne rend compte de façon aussi intense et épaisse de l'ampleur de l'interdépendance des humains entre eux, ni ne résume de façon pertinente le rapport complexe et conflictuel entre les individus au sein de la société que cet aphorisme de Sartre : « *L'Enfer c'est les autres* »¹ (*Huis clos*). La célèbre formule, tout en prônant un pessimisme abyssal relatif au genre humain, met surtout au jour 02 vérités tragiques : 1- Le fait que l'homme est étroitement et consubstantiellement lié aux autres hommes ; 2- Le fait que cette dépendance ou corrélation est aussi et surtout une source de souffrance, de conflit et de profonds malentendus pour l'homme.

Par ailleurs, la différence, supposée par la présence de l'Autre, et qui est substantielle à l'Altérité provient précisément des représentations que se fait l'homme de son prochain. Ainsi, l'homme appartenant à la civilisation arabo-musulmane par exemple possède forcément une série de stéréotypes, d'idées reçues ou de préjugés sur l'homme d'origine judéo-chrétienne. Et la relation de ces deux individus, qui sont issus de deux entités culturelles différentes, est largement fondée ou surdéterminée par la nature des représentations que chacun d'eux possède sur l'autre. Or, cette relation est malheureusement le plus souvent faussée par un tas de préjugés superficiels et erronés que l'on projette sur autrui. Ce qui fait d'ailleurs qu'au lieu d'être abordé d'abord et avant tout comme un être semblable, par le biais de ce qu'il a en partage avec moi, l'Autre est malheureusement vu, à cause des représentations qui imprègnent les individus de cultures différentes, dans ce qu'il a de différent, et partant regardé comme source d'éventuels conflits : sa religion, sa culture, ses traditions, etc. Ce qui conduit d'emblée parfois à interdire toute tentative de communication ou de rapprochement entre les peuples et les individus ainsi terrés comme des renards chacun dans sa gîte, d'où ils observent et dévisagent scrupuleusement l'Autre ! Dans Maghreb arabe et occident français, Weber Edgar dit à juste titre que : « *L'interculturalité est alors conditionnée par plusieurs facteurs*

¹Sartre, Jean Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1947. p. 93

notamment les différentes conceptions de culture, les obstacles de la langue, l'absence de politique gouvernementale, ainsi que les hiérarchies sociales et économiques»¹

La citation insiste donc sur le fait que lorsqu'il y a rencontre avec autrui, avec les croyances culturelles et sociales de ce dernier, avec son système de pensée, sa culture, sa civilisation, etc., cela implique bien une sorte d'opposition du Moi (mêmeté) et de l'Autre selon laquelle celui-ci est défini négativement comme ce qui est différent du Moi, lequel Moi est pris pour un principe d'identité. Le Moi étant l'identité, tandis que l'Autre est tout ce qui ne l'est pas, le non-moi. On retrouve l'opposition binaire classique du monde dit extérieur et du monde intérieur, du dedans et de l'en-dehors, de l'intériorité et de l'extériorité, etc. En effet, il faut une situation d'altérité, une rencontre et une coprésence entre deux ou plusieurs entités distinctes, pour qu'on soit dans la condition de poser un regard introspectif et scrutateur sur sa propre culture, son identité, et celles des autres. Et c'est ainsi qu'on peut en être amené à prendre position, défendre sa propre culture, notamment dans un contexte colonial qui suppose la co-présence de la culture locale et d'une autre culture concurrente importée, celle du colonisateur. Cette dernière, au détriment de la première, en raison de sa position de force dominante, bénéficie d'un statut privilégié. C'est dans ce contexte qu'est écrit et publié l'œuvre de Camara Laye *L'enfant noir* qui constitue l'un des trois textes de notre corpus. Né dans un contexte interculturel colonial qu'a connu la « Guinée française »² pendant les années 50 du siècle dernier, *L'enfant noir* reste largement surdéterminé par le discours altéritaire inscrit dans une sorte de « confrontations interculturelles » défendant bec et ongles sa culture natale africaine, guinéenne face à la culture envahissante du colonisateur français. La thématique du rapport à l'Autre dans ce texte de Camara Laye se trouve perçue négativement, car considérée comme une source de conflit et de désenchantement individuel (à l'échelle des individus) ou collectif (des groupes et des populations), débouchant sur des rapports pour le moins empoisonnés. Ainsi que le suggère la citation de Sartre, l'Autre (représenté par la culture de l'envahisseur français, occidental), est de ce fait perçu comme un être étranger, hostile, bref, comme un sujet différent.

Toutefois l'expérience altéritaire peut également s'avérer positive voire enrichissante et heureuse. En effet, il faut reconnaître que depuis la nuit des temps, l'homme a toujours dépendu de ses pairs avec lesquels il a tout le temps évolué, commercé, vécu, etc. Cette coprésence de l'homme avec autrui peut être qualifiée de situation altéritaire. C'est en effet, à travers et par autrui, que l'humain tout au long de son existence pense, se construit

¹WEBER, E., *Maghreb arabe et occident français*, Presses Universitaires du Mirail, France, 1989. p. 11

²C'est ainsi qu'on désignait la Guinée équatoriale avant son indépendance (tout comme on disait, à la même époque « l'Algérie française »).

et agit au sein de la société. Aussi la curiosité, le besoin de comparer des objets entre eux, de se comparer aux autres, sont des facultés innées, c'est une curiosité toujours renouvelée chez l'homme qui aspire et désire apprendre et connaître :

À mesure qu'un objet nouveau nous frappe, dit Rousseau, nous voulons le connaître ; dans ceux qui nous sont connus, nous lui cherchons des rapports (...)
C'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.¹

Rousseau – qui est l'auteur de la célèbre formule : « je sens mon cœur et je connais les hommes » – estime que l'Autre est vu à travers soi et par rapport à soi. La citation en appelle toutefois une autre, tout aussi célèbre : « *L'altérité est le concept le plus antipathique au bon sens* »², cette affirmation est de Roland Barthes. Or, la notion est non seulement antipathique, mais surtout problématique. L'Autre est en fait perçu dans ce qu'il a de différent, voire d'incompatible par rapport à ce que la *mêmeté*, c'est-à-dire vu dans ce qu'il a de différent : sa langue, sa religion, son faciès, la couleur de sa peau, sa façon de se comporter et de se tenir, de manger, etc. En ce sens, autrui est donc considéré comme intrus. Intrusion dans ce qui est surtout tenu pour mon espace, mon territoire, dans ce qui est considéré comme mon appartenance, ou mon identité. Identité qui veut dire ici le Même. De ce point de vue, on peut dire que l'altérité pose un rapport à soi ou au Même, celui-ci enfin qui est différent de l'Autre, pour ne pas dire s'oppose à lui. L'altérité suppose et implique ainsi la *différence*³, laquelle notion de différence pose à son tour un rapport toujours problématique avec l'Autre en ce sens qu'elle suppose la mécompréhension entre ce dernier et le Même. Et partant elle suppose la séparation et la fragmentation. De ce fait, l'introduction du concept de tolérance devra résoudre cet antagonisme et aboutir à un juste milieu susceptible d'associer le Même et l'Autre, de les faire rencontrer. La tolérance implique ainsi le fait que le Même transcende les présupposés idéologiques pour se rapprocher de l'Autre et arriver à son acceptation. Ce qui suppose également la reconnaissance de l'Autre par le Même. Chose qu'on appelle, selon une terminologie récente « le vivre ensemble ». Vivre en harmonie. Or, ce processus ne peut être assuré, on l'aura deviné, que par la communication. Ce qui conduit à dire également que du moment que la communication est assurée entre deux ou plusieurs individus, aussi différents soient-ils, on peut dire qu'il y a, et c'est là en principe tout ce qui devrait compter dans notre relation à Autrui, un ou plusieurs points communs entre eux.

¹ Rousseau Jean-Jacques: *Œuvres complètes*. Version électronique disponible sur le site : <https://books.google.dz/books?id=rnyHAgAAQBAJ&lpg=PA1467&dq=%C3%80%20mesure%20qu%E2%80%99un%20objet%20nouveau%20nous%20frappe%2C%20dit%20Rousseau%2C%20nous%20voulons%20le%20conna%C3%Aetre%20%3B%20dans%20ceux%20qui%20nous%20sont%20connus%20nous%20lui%20cherchons%20des%20rapports&hl=fr&pg=PA1467#v=onepage&q&f=true>. Consulté le 14/03/2019

² Cité par Florent Gaudez, in *Sociologie de l'Art*. Disponible sur le site : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2010-1-page-85.htm>. Consulté le 08/09/2019

³ Différence d'où peut découler parfois, comme on l'a évoqué, nombre de malentendus, souvent très profonds, mais aussi nombre de conflits parfois très graves qui secouent violemment notre société aujourd'hui, tels les conflits arabo-israéliens, Orient-Occident, rapport de force russo-américain ou sino-américain, etc.

D'autre part, le concept d'altérité est, comme on pourrait le déduire, intimement et consubstantiellement lié à certaines notions corolaires telles que l'interculturalité ou l'identité. Le terme d'interculturalité est en outre souvent utilisé de manière interchangeable avec des concepts proches tels que le « métissage culturel », le « plurilinguisme », la « diversité ou pluralité culturelle », etc. Les deux concepts ont en fait cette faculté d'œuvrer pour la diversité culturelle et l'acceptation de l'Autre, en prônant les valeurs de tolérance et de vivre ensemble, telles que la reconnaissance des diversités culturelles, raciales, ethnique, etc. En effet, à bien considérer ce que d'autres cultures ont à offrir, les sociétés fermées sur elles-mêmes ont beaucoup à gagner en donnant aux gens les moyens de s'autonomiser. Bien évidemment, il faudra pour ce faire : 1. Aider les autres à atteindre leur potentiel; 2. Critiquer ses propres préjugés en célébrant les différences plutôt qu'en le tolérant simplement afin de parvenir à l'unité par la diversité culturelle. L'interculturalité est un excellent moyen de rapprochement entre les peuples et les cultures afin de se comprendre. Or, pour se comprendre, l'interaction est nécessaire. En effet, la communication entre individus, entre groupes sociaux, entre les peuples est le premier pas vers la résolution des conflits ou la réduction des écarts entre les personnes. Afin de comprendre une culture autre que celle dans laquelle on a grandi, on doit sortir de la zone de confort qu'assure la culture d'origine, d'où la notion de l'interculturel qui suppose la présence de groupes culturels différents et divers au sein d'une communauté. L'interculturalité est également défini comme un système de croyances et de comportements reconnaissant et respectant l'existence de tous les groupes dans une organisation ou une communauté, reconnaissant et valorisant aussi leur différence sociale et culturelle. En effet, les différentes cultures en présence jouent un rôle actif dans la société en permettant l'émancipation de tout le monde dans un contexte culturel qui inclut tout le monde. La diversité culturelle est synonyme de pluralisme culturel, considérée comme l'idée que les cultures et les races, en particulier les minorités, méritent d'être reconnues pour leurs différences au sein de la culture politique dominante. Le concept de l'interculturalité est associé aux processus politiques de rapprochement des peuples, de personnes issues d'horizons et cultures divers, en vue de la création d'un environnement qui reconnaît les différences de tout un chacun.

Par ailleurs, à bien considérer la nature même de cette relation entre le Même et l'Autre, on pourrait facilement déceler une sorte d'antagonisme binaire qui se trouve à la base même de cette relation fortement corrélée. Une dualité qu'on pourrait qualifier de particularité constitutive de l'altérité. En effet, partant de l'idée que celle-ci réunit deux ou plusieurs contraires, le Même et l'Autre, il n'est en effet pas difficile de comprendre que ces deux composantes, qui en perpétuel rapport de force, sont également toutefois nécessaires l'une à l'autre. Ce qui rend leur relation motivée. Il est par exemple

indispensable pour la continuité et la pérennité de la vie sur terre que la nuit et le jour se succèdent, ces deux éléments étant radicalement contradictoires. De même que pour la vie soit possible dans un regroupement d'humains, il faut que le mauvais et le bon, le sage et le fou, l'intellectuel et le simplet soient tous présents et réunis. Peut-on imaginer une chose, un monde uniforme, une société dans laquelle tout est pareil, lisse, sans saillie ? Dieu, tout-puissant, n'exhorte-t-Il pas ses créatures à la tolérance et au vivre-ensemble, lorsqu'Il dit dans le Saint Coran: «لتعارفوا وقبائلشعوبا وجعلناكموأنشدكر منمخالقتناكمباناالناسأياهايا»¹ (« Oh peuple, nous vous avons créés à partir d'un mâle et d'une femelle, et nous avons fait de vous des nations et des tribus pour que vous vous connaissiez »). C'est donc dans la réunion des contraires, dans l'association des différences ou dans le rapport de dualité entre le Même et l'Autre que la vie devient possible et le devenir des uns et des autres réalisables. Ainsi ce brassage peut prendre des formes multiples, intenses et constitue une expérience souvent enrichissante, car les rencontres avec l'Autre sont l'occasion d'une réflexion sur soi-même et sur le monde et peuvent être à l'origine du métissage culturel.

C'est la nature des relations et interactions entre des cultures et identités distinctes qu'on qualifie d'interculturelles impliquant des échanges réciproques. Il y'a donc situation d'altérité interculturelle dès que les personnes ou les groupes en présence ne partagent pas les mêmes univers de significations et les mêmes formes d'expression de ces significations ; ces écarts pouvant faire obstacle à la communication et déboucher sur des situations de crise. En tout cas, l'altérité interculturelle implique forcément un échange fondé en principe, sur le dialogue, le respect mutuel et le souci de préserver l'identité culturelle de chacun. Or, concrètement, on peut facilement aboutir à l'intégration ou à l'exclusion, à des politiques de reconnaissance ou de discrimination, à l'acculturation de l'ethnicité, au communautarisme, au clanisme, etc., et c'est là où entrent en jeu des notions telles que le pluralisme, le multiculturalisme, l'interculturalité, la différence, etc. qui œuvrent pour la rencontre, l'échange entre les peuples, et pour l'assimilation de différentes traditions, coutumes, pratiques, techniques, croyances, valeurs et comportements entre différentes ethnies, peuples ou cultures. Et c'est ainsi qu'on peut aboutir à ce qu'on appelle «l'harmonie culturelle » qui se caractérise par le mélange et la fusion des particularités des différents groupes ethniques, qui trouvent leur expression culturelle dans l'art, la musique, la littérature, la peinture, etc., la façon de s'habiller, la nourriture (ingrédients, formes de préparation, etc.) ainsi que dans les valeurs, la religion, la langue, etc. Le processus interculturel peut de ce fait contribuer à la création d'une nouvelle réalité culturelle qui prend des éléments de différents groupes culturels d'origine, mais toujours différents les uns des autres, laissant place à une nouvelle identité culturelle. Ce processus de rencontre, de mélange et d'assimilation de différentes traditions et cultures débouche également sur ce qu'il convient d'appeler «le syncrétisme culturel » ou « l'altérité inclusive » que certains

¹Sourate Al-Hujurat – Verset 13

auteurs assument et revendiquent pleinement. Tel est le cas de Dib, notamment dans *l'Infante maure*, qui est le deuxième texte dont se compose notre corpus. En cela, il s'oppose diamétralement au projet de Camara Laye dans *l'Enfant noir* qui inscrit un discours altéritaïre de « confrontation » en milieu interculturel mettant en valeur la culture locale confrontée à l'avancée et la concurrence de la culture française. A cette mise en valeur de la couleur locale adoptée par l'auteur, bien souvent d'ailleurs viennent se greffer des thématiques voisines telles que : identité, exil, déchirement, entre-deux, etc. Rappelons que Camara Laye vivait à l'époque de la publication, mais aussi de l'écriture¹ de *L'enfant noir* en France, donc en terrain d'exil. Comme lui, l'écrivain algérien Dib a choisi lui aussi l'exil : la France principalement, mais aussi de longs séjours de travail aux USA, dans les pays nordiques, notamment la Finlande. Or, contrairement à l'écrivain guinéen dont le discours altéritaïre provient d'une expérience douloureuse en exil² (du moins tel que cela transparait dans le texte retenu ici), Dib conçoit tout autrement la situation altéritaïre (induite par l'exil) dans laquelle il a choisi bon gré malgré de vivre. Dans *l'Infante maure*, publié en 1994, il n'y a pas de souffrance relative à son statut d'exilé. Bien au contraire, l'exil est pour Dib un moyen, un bon outil d'expérimentation et d'interrogation sur l'identité, la sienne et celle des autres, du ou des pays d'accueil qui lui ont offert reconnaissance et consécration, lui qui concevait pourtant le fait d'être contraint de quitter son pays natal, l'Algérie, comme un déchirement, voire « un arrachement ».

D'autre part, l'altérité peut déboucher sur des situations beaucoup moins perceptibles, palpables ; des réalités altéritaïres souterraines, cachées et implicites. L'altérité si elle tient aux relations entre des grands ensembles communautaires comme les pays, les nations, etc., elle peut aussi relever de la relation de genre ou de couple, entre personnes de même sexe ou plus généralement de sexe différents, opposés, disions-nous autrefois, entre une femme et un homme, un homme est sa compagne, sa conjointe, etc. On parlera alors d'altérité sexuée, de genre ou sexuelle. De fait, le discours altéritaïre peut relever d'une mise en relation voire en opposition d'identité sexuelle et prendre ainsi la forme de « combat ou de revendication féministe ». En effet, les études de genre sont légion aujourd'hui partout dans le monde afin de bien cerner le rôle que la femme doit jouer dans la société. Et le sujet devient d'autant plus stratégique que la place de la femme est reléguée au second plan dans beaucoup de sociétés. Dans les pays du Maghreb, et en Algérie, en particulier, l'histoire nationale regorge des réalisations des hommes et de leurs contributions aux processus de développement, et pendant longtemps, aucune considération n'a été accordée à la place des femmes dans la construction de la société. Compte tenu de la gravité de cette classification des femmes en tant que groupe

¹Nous reviendrons très longuement au deuxième chapitre de la première partie sur les conditions d'écriture et de publication du roman.

²Ce sont justement de ces conditions douloureuses de l'altérité vécues par l'auteur que va naître *L'enfant noir*. (Nous y reviendrons)

marginalisé, des voix s'élèvent pour prendre position et prennent à bras le corps « la question de la femme » en œuvrant pour l'émancipation et l'autonomisation des femmes. L'une de ces voix et non des moindres, c'est Assia Djébar dont nous avons retenu dans le cadre de ce travail le roman *Vaste est la prison* (dont nous allons indiquer les raisons ainsi que les motivations en aval dans les pages qui vont suivre).

C'est ainsi que notre approche des 03 œuvres littéraires s'efforcera de tenir compte de l'intégralité de la transposition du discours altéritaie induit à la fois par les conditions sociohistoriques, culturel, idéologique de naissance de chaque texte que par le travail sur le langage, le matériau langagier au sens large : niveau structurel, formel, diégétique, etc. Aussi, tenant compte des deux dimensions de l'œuvre littéraire, notre démarche d'analyse exploitera sans distinction les outils, tous les outils théoriques disponibles, les nombreux repères notionnels ainsi que les catégories critiques et d'analyse proposées par l'ensemble des disciplines sur les 03 romans d'auteurs africains francophones : un texte d'auteur subsaharien, guinéen, Camara Laye et deux textes d'auteurs maghrébins, algériens, Assia Djébar et Mohamed Dib, et qui sont respectivement *L'enfant noir*, *Vaste est la prison* et *L'infante maure*. En effet, notre travail tente de saisir les modalités d'irruption ou d'inscription dans ces trois textes du discours altéritaie, de repérer les traces du rapport à l'Autre, localiser et saisir la nature même de ce rapport, mais aussi comprendre l'esthétique des confrontations et des oppositions qui sont à l'œuvre dans les textes

- Comment le discours altéritaie prend-il forme dans chacun des 03 textes ?

Sera donc la question principale à laquelle nous tenterons de répondre dans ce modeste travail. Cependant, cette question cruciale en amène d'autres, subsidiaires, non moins pertinentes :

- Peut-on parler d'une poétique d'altérité dans les 03 textes ? Si oui, quelles en sont les manifestations : thématiques, formelles, textuelles... ?

- Aussi, la mise en texte du discours altéritaie est-elle commune, partagée entre les trois textes ou bien différente et spécifique d'un texte à l'autre ?

Pour y répondre, nous partons de ces deux hypothèses :

1- Le discours altéritaie travaillerait à la fois *L'enfant noir* de Camara Laye, *Vaste est la prison* d'Assia Djébar et *L'infante maure* de Mohammed Dib. Plus encore, la dimension altéritaie qui serait largement inscrite bien en profondeur dans ces 03 œuvres constituerait justement l'élément commun, le trait dénominateur, rassembleur qui cimente ces dernières.

2- Ce discours de l'altérité s'inscrirait différemment dans les textes et ce, suivant des modalités et des procédés d'écriture relativement différents, voire, particuliers et spécifiques à chacun des trois textes qui constituent notre corpus.

Problématique et hypothèses de recherche étant clairement formulées, venons-en à présent aux motivations et choix du corpus.

Précisons d'emblée que notre choix s'est porté non sur les auteurs, mais bien sur les textes.

L'enfant noir de Camara est, comme on dit, « un ami d'enfance » ou plutôt, c'est le « premier amour ». Un roman par lequel nous avons fait notre entrée dans le monde de la littérature. Ce fut, avec *l'Éducation sentimentale* et les *Confessions*, l'un des tout premiers textes qui vont avoir un impact tel que notre avenir et notre carrière fut presque aussitôt déterminé. Plus tard, nous avons découvert *Le Fils du pauvre*, un roman jumeau de *L'enfant noir*, qui plus est, met en scène un petit Kabyle que nous aurions pu être, vivant misérablement, mais joyeusement au fin fond des montagnes de Kabylie. Ces deux derniers textes, sont donc deux classiques qui ont beaucoup de similitudes : tous les deux sont autobiographiques mettant en scène un personnage-narrateur enfant au moment de son passage à l'âge adulte. Aussi, les deux œuvres racontent-elles une enfance simple, champêtre et innocente dans un cadre familial plein de péripéties, et rythmée par : des rites initiatiques, une vie champêtre, la rentrée à l'école coranique, puis à l'école française, etc. Ils partagent aussi l'époque historique, la période coloniale ainsi que le courant littéraire dans lequel la critique les range et estampille: le courant ethnographique du début des années cinquante du siècle dernier. Bref, deux romans qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau et qui nous ont pareillement marqué et inspiré. Pourquoi alors nous n'avons pas travaillé sur *Le Fils du pauvre*, logiquement plus proche de nous que ne l'est *L'enfant noir* ? Proximité géographique, culturelle, etc. Or, comme disait Flaubert à ses détracteurs, lors du procès qu'on lui a intenté après la publication du chef-d'œuvre *Madame Bovary*¹ : « Emma Bovary, c'est moi »², eh bien, nous dirons, nous aussi : « fouroulou, c'est nous ! ». En fait, quand nous lisons *Le Fils du pauvre*, nous avons l'impression de lire le récit de notre propre vie d'enfant kabyle. Donc oui, nous aurions pu et voulu travailler sur ce chef-d'œuvre. Or, au lieu du *Fils du pauvre*, nous avons opté pour *L'enfant noir*. Pourquoi ? Sans doute pour cette raison subjective et irrationnelle, qu'on ne peut expliquer et qui fait qu'on préfère plus telle chose plutôt que telle autre, tel objet ou telle personne plutôt que

¹Lui reprochant entre autres, le travestissement de l'idéologie bourgeoise, de porter atteinte à la noblesse de la vie du couple uni par les liens sacrés du mariage (vie qualifiée par Flaubert de souillure, etc.) de dépeindre la femme bourgeoise de la province comme légère, aimant la vie superficielle et de débauche, aux mœurs douteuses et légères, etc.

²Citation apocryphe

telle autre. Par ailleurs, nous sommes autant frappé par l'éloignement et l'écart à première vue du texte de Camara Laye que par sa capacité à réduire cet écart, de le condenser voire de l'abolir complètement, au point que nous sentons aussi proche du *Fils du pauvre* que de *L'enfant noir*, sans doute même plus proche du celui-ci que de celui-là. L'autre raison, beaucoup plus objective, donc non des moindres, tient aux nombreux griefs retenus contre ce beau texte qu'est *L'enfant noir*, griefs émanant principalement de ses confrères et de la part de la critique africaine lui reprochant principalement son impartialité et surtout l'évacuation de la question coloniale. Or, c'est là l'erreur et l'aveuglement qui frappent ce genre de critiques qui s'entêtent à rester à la surface dermique des œuvres littéraires et artistiques et se refusent de plonger dans les méandres abyssaux de l'imaginaire créatif. Car *L'enfant noir* parle bien évidemment de cette période coloniale, des Blancs, des colonisateurs français, mais d'une autre façon, oblique, fuyante, prudente à cette époque qu'est le milieu du siècle dernier. Dire « je », c'est se refuser à dire « vous » ou « tu », c'est donc opérer un choix linguistique, langagier et sémantique. En cherchant à affirmer sa différence, en mettant l'accent sur sa propre culture locale malinké, en disant « je suis ceci, je suis cela », Camara Laye s'inscrit, en tant que guinéen de souche, en porte-à-faux, en opposition par rapport à l'Autre, Français, colonisateur duquel il s'éloigne et auquel il ne s'identifie pas. Dire je suis guinéen, insister sur sa culture guinéenne, c'est comme s'il disait je ne suis pas « un Blanc », un français. En fait tout le roman s'élève sur cette opposition entre le Même et l'Autre. L'on peut dire que *L'enfant noir* est l'affirmation de soi en insistant et mettant en valeur la matrice civilisationnelle et culturelle locale dans une situation d'interculturalité. C'est ce jeu d'opposition interculturel, ce projet d'affirmations et de « confrontations interculturelles » (entre Soi comme guinéen, et l'Autre comme français, colonisateur) qui portera dans l'espace et la structure textuels le discours altéritéaire.

Concernant le deuxième texte retenu, *Vaste est la prison* de Djébar, avouons que c'est moins un choix de cœur qu'une dictée de la raison. De plus, c'est une œuvre qui reste délaissée et abandonnée par la critique. Soulignons ici que pour nous qui voulons « connaître mieux » cette grande auteure, nous ressentons aussi comme une sorte de devoir de lui rendre hommage en travaillant sur l'un de ses romans. Or, notre sujet portant sur le discours altéritéaire était déjà choisi et les ouvrages de Djébar qui se prêtent mieux à notre problématique sont généralement assez travaillés : *Les Nuits de Strasbourg*, etc. Après quelques recherches, on a été frappé par le peu d'enthousiasme que certains écrits de Djébar suscitent chez les jeunes chercheurs qui les fuient : entre autres le texte que nous avons choisi. En effet, en dehors de quelques mémoires souvent bâclés de master, aucun travail universitaire digne de ce nom ne lui a été intégralement consacré. Et pour cause ! C'est un livre en fragments, réputé difficile, long, donnant le tournis tant aux lecteurs qu'aux jeunes chercheurs et surtout truffé de longues parenthèses documentaires,

anthropologiques, historiques, etc. Ce qui nécessite une adhésion totale du lecteur pour espérer en assimiler toute la portée, mais aussi un investissement intellectuel renouvelé de sa part. En effet, à part la première partie qui se lit plus ou moins comme un « récit normal », les autres parties, 03, restent un ramassis de récits en tous genres.

En effet, bien qu'on a pris soin d'inscrire la mention « roman » sur la couverture, *Vaste est la prison* ne se lit pas toutefois comme tel. C'est une histoire en plusieurs parties, semblant complètement indépendantes, les unes des autres, du fait qu'aucun continuum sémantique ne paraît surdéterminer ouvertement le plan de l'action d'ensemble du roman, telles : la configuration des personnages, la trame narrative, etc. De loin, et à première vue, il y a certes comme des connexions très approximatives entre les 4 parties du texte qui semblent se rejoindre pour former un tableau plus ou moins complet et donnant l'illusion de former un tout cohérent. Or, le tout ainsi formé reste cependant très fragmentaire, comme une mosaïque ou un puzzle éclaté et éparpillé en mille morceaux. Une sorte de portrait d'un pays qui se cherche et qui subit le poids de l'Histoire. Toutefois, ce qui nous intéresse, nous, c'est la dimension altéritaire. Et apriori, elle y est absente. Erreur ! Le discours altéritaire y est au contraire profondément inscrit. Une altérité de genre, sexuelle, tantôt souterraine, silencieuse, de l'ordre de l'intime, entre un homme et une femme, deux conjoints, tantôt remontant à la surface pour devenir sociétale, collective prenant alors les traits d'un discours engagé, militant pour la défense des droits de la femme, la réhabilitation du pouvoir féminin par la convocation de l'Histoire où des femmes ont joué les premiers rôles : ce qui est un des traits du « féminisme », d'une écriture féministe, et partant d'une « altérité sexuelle » ou « de genre ».

En effet, le roman annonce la couleur dès le début, qu'il sera question de faire éclater la bulle de l'ordre établi, emprisonnant la femme, de faire exploser la coquille dans laquelle la femme se tient comme prisonnière. Dès l'incipit, le projet se dessine et apparaît au grand jour : la défense de la cause féminine face à la domination masculine. C'est ainsi que dès le prologue, on retrouve cette fameuse histoire racontant la « liaison interdite » de la narratrice, une femme mariée, qui s'entiche d'un jeunot, un garçon célibataire avec lequel il cherchera, et elle en goûtera, quelques plaisirs défendus. Stylistiquement, c'est comme un récit de rêverie, un condensé de monologue intime portant sur l'amour et le désir féminins, avec une concentration intense sur des moments émotionnels éphémères et fugaces. Inversant le rapport de force propre aux sociétés orientales patriarcales, la femme y est montrée possédant un pouvoir presque hégémonique surpassant celui de l'homme dans la cité et le couple. S'il y a un vrai savoir-faire dans l'écriture, c'est de convaincre le lecteur qu'il ne s'agit pas de fiction, mais de faits réels mettant en scène la gent féminine. Tout y est : la mémoire sélective, vacillant entre le détail absolu et l'obscurité, la délicatesse d'identifier les faits, ressemble à des mémoires. Le plan de l'histoire est cohérent avec la propre biographie de l'auteure en tant que femme algérienne divorcée

vivant en France. Mais les détails personnels embarrassants servent un objectif littéraire plus large.

Ainsi, le discours altéritaïre dans ce texte à la structure hétérogène et fragmentée est porté par la dimension féministe qui travaille de fond en large le texte. Que ce soit dans la première partie qui met en scène comme on vient de le voir la relation extraconjugale d'une femme mariée, légalisant en quelque sorte cet interdit qu'est l'adultère ou dans la 2^e partie où elle réhabilite quelques figures historiques féminines, ou dans troisième partie ou quatrième dernière, à travers les récits de femmes de famille, de femmes en général qui glorifient le rôle de la femme en la hissant au niveau de l'homme, voire au-dessus. C'est une tentative de réhabilitation du pouvoir féminin.

Pour le choix de *L'infante maure* de Dib, nous pouvons aisément le justifier parce que cela reste grosso modo un choix de raison. En effet, l'œuvre dibienne, selon de nombreux critiques, est largement surdéterminée par la question altéritaïre, notamment le questionnement identitaire. Or, Dib n'a pas le monopole à lui seul ; beaucoup de romans maghrébins de la même période intègrent, parfois intensément, cette question. Ce choix peut donc paraître d'autant plus problématique que tout un panel d'auteurs contemporains dont les textes touchent à cette question d'une manière autrement plus directe et plus explicite. Cependant, un nombre assez réduit d'études universitaires se sont penchées sur ce roman ; ce qui occulte de facto l'importance qu'y revêt la question d'altérité sous sa forme identitaire et il est, par conséquent, difficile de tomber dans le déjà dit et le déjà pensé.

Afin de répondre à ces potentielles objections, nous nous appuyons sur 02 arguments principaux :

1- Dib est parmi les plus connus de sa génération, et en est un classique en matière de littérature francophone et maghrébine. En effet, Mohammed Dib est l'écrivain dont les premiers romans réunis dans ce qu'on appelle la première trilogie, ou la trilogie Algérie¹ (*La Grande Maison* (1952), *L'incendie* (1954) et *Le métier à tisser* (1957)), sont largement enseignés dans les lycées et les universités en Algérie. L'engouement de la critique pour cet auteur est, par conséquent, pleinement justifié. Il suffit d'une simple recherche bibliographique sur internet ou dans les bibliothèques pour se rendre compte du nombre de travaux (thèses, mémoires, articles et livres) qui se comptent par dizaines. Cela étant dit, le roman choisi est parmi les textes de Dib les moins abordés par la critique littéraire. Aussi, sa publication à une période plus ou moins avancée de la vie de l'écrivain laisse penser que

¹Par distinction de la seconde trilogie nordique, dont est extrait *L'infant maure* qui constitue en réalité le quatrième et non le troisième volume. On parlera donc plus correctement de tétralogie et non de trilogie.

ce dernier aborde les questions inhérentes à l'altérité et plus généralement aux questions d'identité, d'exil, d'entre-deux, etc. avec davantage de recul, de sagesse et de philosophie.

2- Bien que *L'infante maure* présente a priori tant sur le plan de la structure narrative que du contenu thématique, un air de déjà vu et lu, des études l'interrogeant sur son potentiel à mettre en texte le discours altéritaire et sa thématisation sous forme de questionnement identitaire ou l'approchant par le seul biais de l'altérité et de l'identité sont inexistantes. Il est clair que la recherche que nous avons menée autour des travaux qui ont été réalisés autour de ce texte est loin d'être exhaustive. Pour autant, nous pouvons affirmer avec certitude que du point de vue de l'identité/altérité, le roman constitue un terrain encore vierge et très prometteur. En tout cas, *L'infante maure* présente, a priori, un schéma narratif suffisamment originel et à l'opposé d'un récit dit normal pour interpeler le lecteur que nous sommes sur le pourquoi et le comment de cette originalité et des moyens de son interprétation et de sa compréhension.

Disons enfin pour clore ce point relatif à nos motivations du choix de corpus que le fait que nous jetons notre dévolu sur *L'infante maure*, pourrait se justifier par bien d'autres motifs subjectifs, notamment d'ordre privé et personnel. En effet, l'histoire de Omar, que ce soit vu à l'écran, ou lu dans le texte, nous a tellement marqué pendant toute notre enfance, tellement fait profondément aimé l'auteur, que nous faisons presque un serment qu'un jour ou l'autre, nous devrions faire un travail sur l'auteur de ce chef-d'œuvre qu'est *La Grande maison* qui nous a bercé au propre et au figuré. La Trilogie algérienne ayant été travaillée, retravaillée et rebattue, nous avons alors opté pour une autre trilogie, nordique, dont *L'infante maure* n'est qu'un prolongement, quatrième volume de cette série qui devient donc une tétralogie ; un corpus qui d'ailleurs, au plan objectif et projet de recherche, présente un réel intérêt que nous venons d'exposer dans le point 1 et 2.

Voilà donc pour le choix et les motivations.

Notre objectif dans ce modeste travail de recherche, en plus, comme nous l'avons dit, de l'incontournable lecture référentielle du contenu, du décodage du référent historique, socioculturel et idéologique, consistera également à repérer et localiser la genèse même de l'inscription et la manifestation du discours altéritaire dans les 03 textes et ce, en scrutant de près le fonctionnement interne de l'appareil textuel et des lieux stratégiques de ces derniers ; la façon dont y interagissent les discours d'altérité constitués ainsi que le travail fictionnel des auteurs qui font émerger, comme on le verra, des formes d'altérité multiples, riches et variées. Des formes ou manifestations d'une écriture d'altérité, et qui, si différentes soient-elles d'un texte à l'autre, il n'en demeure pas moins qu'elles proviennent toutes de la même matrice originelle¹. Une matrice identique, composée d'invariants

¹Littérature postcoloniale marquée par le trauma colonial.

faisant joindre les visions du monde et les structures romanesques des 03 auteurs ici réunis et qu'on peut résumer dans les deux points suivants :

1- Une histoire et un passé commun : que ce soit pour l'Algérie, pays dont sont issus deux des 03 auteurs retenus : Dib et Djébar, ou la Guinée équatoriale, pays d'origine de l'auteur du troisième texte de notre corpus Camara laye. Trois pays ayant été envahis et colonisés par l'ex-puissance impérialiste française ; mieux, l'Afrique ayant été pendant longtemps une vaste colonie, tous les spécialistes s'accordent pour dire que la littérature africaine, en particulier, et tous les autres modes et moyens d'expression africains en général partagent nombre de points et traits dénominateurs. Ce qui a induit des conditions également communes de métissage, d'acculturation, de dépendance, de soumission, d'appauvrissement, etc. Et comme l'écrit Liss Kihindou :

La littérature africaine donne de part en part la preuve de la rencontre du continent africain avec l'univers européen. Elle est manifeste dans la thématique qui prend sa source dans le sentiment de malaise, d'incertitude identique à celui qui accompagne toute situation à laquelle on est nouvellement confronté¹.

2- Après la vague des indépendances, s'en est suivi le déchirement identitaire, l'exil souvent forcé et non choisi, le mélange d'influences culturelles diverses et les interrogations sur l'avenir des pays qui ont accédé à l'indépendance, etc., L'aventure coloniale et la dépossession matérielle et immatérielle qui s'en est largement suivie partout sur le territoire du continent a fait que tous les pays africains ont le même destin culturel, politique, économique, etc. Aussi le processus d'aliénation, de négation de l'indigène, la sous-estimation de la culture autochtone, toutes ces entreprises d'acculturation et de dévalorisation dirigées contre la population indigène locale étaient légion un peu partout sur le sol africain envahi et colonisé. Les auteurs et les artistes africains, pour des raisons tout à fait rationnelles et compréhensibles ne peuvent que s'opposer à cet état de marasme généralisé qui leur a été imposé par la présence ou le fait colonial, les faisant passer pour des sous-hommes, des barbares vivant dans un état primitif. Tous les artistes et écrivains, tous bords confondus, ne pouvaient qu'être animés par le désir profond de valorisation et d'affirmation de soi, du « Même africain » face à « l'Autre occidental » qui voudrait assoir sa domination ; cet Autre qui, plus est, l'opresseur², l'envahisseur, le colonisateur qui cherche à s'imposer et imposer son système de pensée, sa culture importée, etc., en décimant et tuant tout ce qui est originel et autochtone...

¹Liss Kihindou, *L'expression du métissage dans la littérature africaine : Cheikh Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*, L'Harmattan, 2011. P. 10

²On devrait dire normalement ex-oppresseur, l'ex-colonisateur, etc....Or, on a comme l'impression que ça ne s'est jamais arrêté, que ça continue toujours ...et.. Encore !

3- Interrogations existentielles sur la place de la femme au sein de la société, de l'entre-deux culturel idéologique qui sature le discours des écrivains qui ont vécu et connu cette période des indépendances et postindépendance, interrogations aussi sur la langue de l'Autre, la culture de l'Autre, française, ce « butin de guerre » et ses rôles et fonctions symboliques surtout dans le cadre globalisant de la mondialisation.

Ces invariants sont donc le socle commun que partagent les 03 textes, et qui, en dépit de leurs spécificités respectives propres, constituent le lien de parenté, le ciment qui fait joindre et sceller leur destin.

Par ailleurs, l'autre trait dénominateur non des moindres des 03 romans qui composent notre corpus c'est le fait que les auteurs soient tous impactés et marqués y compris dans leur chair et âme par des péripéties de l'Histoire récente de l'Afrique, faites de colonisation, de décolonisation, d'exil, de déterritorialisation, de guerre civile, etc. De fait, pour ces 03 auteurs, comme pour nombre de leurs confrères qui ont connu le même sort, il y a le même désir obsédant de trouver le contenu adéquat, la forme esthétique ainsi que les procédés d'écriture les mieux appropriés pour se dire et exprimer et mettre en scène, en écriture cet état ou situation d'altérité, laquelle situation se trouvant mise en écriture, ironie du sort, dans « la langue de l'Autre ». Ces productions artistiques et littéraires africaines postindépendance, écrit Amina AzzaBekatt :

Nées de situations identiques d'assujettissement, ces œuvres surgies de l'imaginaire d'écrivains ancrés dans leurs mythologies originelles respectives présentent, en dépit de leurs spécificités, une frappante parenté, leurs auteurs ayant été embarqués, spontanément, dans une même recherche obsédante de l'autre, à y proclamer sa différence intraitable en même temps que son appartenance irrécusable à l'universalité de l'humaine condition¹.

Comment penser cet Autre qui m'a asservi et appauvri et dont je garde encore des séquelles et des traumatismes indélébiles ? Comment trouver un compromis non seulement pour tourner la page, panser le passé et le présent, penser surtout l'avenir en commun pour un vivre ensemble plus que jamais urgent et factice ? Aussi, comment aseptiser peut-être les plaies du passé, lointain et récent, tenter d'oublier ce passé et pardonner tout ou tout au moins une partie ?

D'où l'intérêt, vaste, de ce modeste travail qui porte sur un corpus varié, dont deux textes appartenant à la littérature maghrébine et un troisième à la littérature subsaharienne². Deux territoires qui a priori ont en commun les mêmes invariants : même Histoire et destin, les deux régions ayant été anciennement colonisée par le même colonisateur ;

¹Amina AzzaBekatt, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, 2006. p. 4

²Appelée aussi : « littérature africaine », « littérature nègre », « littérature négro-africaine », etc.

mêmes aspirations, etc., lesquels invariants qui forment une toile de fond sous-tendant et nourrissant le débat idéologique et permettent de mettre en évidence dans ces trois textes des procédés d'écriture sous-jacents au discours altéritaire et des visions du monde qui y sont à l'œuvre. L'intérêt du sujet est donc majeur et avéré et peut être jugé sur une vaste échelle.

Disons enfin que ce modeste travail s'inscrit dans le strict domaine littéraire sans pour autant s'y enfermer complètement, la thématique de l'altérité pouvant facilement s'élargir à bien d'autres domaines et disciplines plus ou moins voisines telles que la sociologie, la psychologie, la philosophie, la psychanalyse, et même la théologie et les sciences politiques, etc. Par ailleurs, la notion d'altérité, appelle et implique nécessairement d'autres notions corolaires qui lui sont consubstantielles, notamment, la problématique identitaire, d'altérité de genre et la dimension interculturelle, notion qu'on va d'ailleurs convoquer et mobiliser tout au long de ce modeste travail. D'où la multiplication et la diversification de notre outillage théorique et d'analyse et l'élargissement de notre champ d'investigation et de lecture. L'on peut donc dire que la thématique de l'altérité demeure un sujet tout à la fois ancien et nouveau. Et complexe aussi, de par les écueils, nombreux, dressés çà et là par une somme de préjugés, de stéréotypes, d'idées préconçues d'évidence souvent erronées qui non seulement entoure la définition de l'altérité, mais aussi affublent et pèsent sur les écrivains africains francophones : autant de pièges qu'il faut justement et absolument déconstruire, démonter pour débroussailler le chemin, le dégager et le déminer.

Nous devons à présent préciser un point crucial inhérent à notre démarche.

Dans notre approche des 03 textes, nous avons adopté la méthode, à notre avis plus sûre et mieux indiquée, d'analyser séparément chacun des trois textes, dans 03 parties plus ou moins indépendantes. En effet, la méthode consistant à faire une étude comparée entre les 03 textes, à faire une sorte de va-et-vient permanent, tout aussi harassant pour l'auteur que pour le lecteur, entre les 03 textes au sein d'une même partie nous a paru présenter, dans le cadre dans notre problématique spécifique, quelques inconvénients méthodologiques majeurs. En effet, outre le fait qu'elle ne permet pas de creuser les questions de fond, cette « démarche classique » a surtout tendance à encourager à faire comme du forcing sur les concepts et les outils d'analyse en cherchant à tout prix à imposer des grilles ou catégories d'analyse toutes faites et surtout faussement valables et transposables sur tous les textes du corpus en même temps. Et si par hasard l'un des textes ne peut se prêter à l'analyse pourtant pertinente pour les autres par exemple, ce qui arrive souvent, il n'est pas question d'en exclure un des textes du corpus d'analyse, la « posture essentialiste » du chercheur, qui serait en ce cas malheureusement aussi la nôtre, engagée sur un corpus préalablement arrêté et établi, n'autorise pas de faire dans la demi-mesure, d'en exclure un des textes du corpus, quitte à forcer, comme on l'a dit, les outils

conceptuels et improviser au détriment de l'objectivité de l'analyse. C'est ainsi que le chercheur se sent comme contraint d'appliquer à chaque fois et sur tous les textes du corpus à la fois, les concepts dont il va se servir tout au long de sa thèse au risque, comme on l'a dit, de contraindre les outils d'analyse proposés par telle ou telle approche ou discipline.

Par ailleurs, nous devrions aussi sans doute évoquer le fait que l'intitulé de notre thèse a été légèrement reformulé. En effet, nous avions intitulé dans un premier notre thèse « l'écriture de l'altérité dans la littérature francophone... ». En effet, avec cette première formulation de l'intitulé de notre travail, cette première démarche abandonnée aurait été sûrement la mieux indiquée parce qu'elle aurait sans doute mieux supporté les réponses éventuelles apportées à la problématique. Or, éclairé par les conseils plus avertis¹, nous avons vite été dissuadé de nous engager dans cette voie et ce choix méthodologique. Il fallait changer de braquet et adopter une nouvelle démarche en totale adéquation avec l'orientation et les objectifs du nouvel intitulé ayant imposé la présente démarche. Ce qui nous a notamment découragé c'est le fait que dès les premières constatations et recherches préliminaires, les trois textes se sont avérés présenter des modes de réalisation de l'écriture de l'altérité qui sont assez distincts les uns des autres. D'où la légère modification apportée à l'intitulé original en ajoutant « modalités de la mise en texte » qui souligne ainsi d'emblée la diversité des manifestations et réalisations textuelles du discours altéritaïre dans les 03 textes. Et pour cause ! Les textes ainsi que leurs auteurs ont certes beaucoup de points de commun et l'altérité y est aussi profondément et largement inscrite, thématifiée et textualisée. Mais chaque texte a son propre mode d'inscription de ce discours altéritaïre, mode d'inscription basé sur des techniques d'écriture qui ne sont pas identiques et communes dans les 03 trois textes.

Pour toutes ces raisons et pour des raisons tenant à la rigueur méthodologique relative à notre sujet et problématique proprement dits, nous allons donc traiter chacun des textes séparément dans une partie bien distincte. Ce qui divisera de facto notre thèse en trois parties. Nous allons pour ce faire postuler et nous servir des hypothèses précédemment esquissées, à savoir : **le discours altéritaïre « se présentant sous forme de « confrontations interculturelles » dans *L'enfant noir* », « prenant les accents de dimension féministe, d'altérité sexuelle ou de genre dans *Vaste est la prison* » et « se manifestant comme une altérité inclusive s'articulant autour du questionnement identitaire dans *L'infante maure* ».**

¹De notre premier directeur de recherche (Le professeur Djamel Ali-Khodja) et des camarades doctorants consultés

De ces hypothèses, nous pouvons en extraire 03 trois expressions « confrontations interculturelles », « altérité de genre¹ » et « altérité inclusive », lesquelles feront office de postulats et de catégories d'analyse critique des 03 textes de notre corpus, et partant détermineront aussi notre démarche d'ensemble qu'on peut scinder en trois parties et qu'on peut résumer d'ores et déjà comme suit :

1- La première partie qui sera consacrée à l'analyse de *L'enfant noir* de Camara Laye sera ainsi sous-tendue par la « dimension d'interculturelle » ;

2- La deuxième partie, dédiée l'étude du roman de Djébar *Vaste est la prison* sera soutenue par le concept du « l'altérité sexuelle ou la dimension féministe ».

3- Quant à la 03^e et dernière partie dans laquelle nous traiterons le dernier texte de notre corpus, *L'infante maure* de Dib, elle sera organisée par le paradigme du « questionnement identitaire ».

Ainsi, notre travail se propose donc d'examiner, en s'appuyant sur la notion de l'altérité et ses 03 corollaires qui gravitent tout autour : à savoir « l'interculturel », « Altérité de genre » et « le questionnement identitaire », les différentes formes d'inscription de ce discours altéritaire dans 03 textes d'auteurs francophones, à savoir : *L'enfant noir* de Camara Laye, *Vaste est la prison* d'Assia Djébar et *L'infante maure* de Mohammed Dib. Et si nous mettons tant l'accent sur ces 03 notions d'analyse, c'est qu'elles sont non seulement des notions pratiques et opérationnelles, mais aussi porteuses d'aspects qui manifestent au mieux cette mise en texte du discours altéritaire et offrent ainsi une vision et une analyse éclairante sur la façon dont les formes de manifestations de cette écriture d'altérité surdéterminent l'écriture et le travail fictionnel dans les 03 textes de notre corpus.

Expliquons-nous.

Ainsi, dans la première partie consacrée à *L'enfant noir*, nous nous servirons du concept de « confrontation interculturelle », car nous pensons que le texte, en dépit de sa forme et style épuré et classique, s'interroge essentiellement sur la destruction et la pulvérisation de la matrice culturelle et civilisationnelle locale, et sa décimation ou sa supplantation par la culture coloniale, étrangère, française. En effet, les temps de l'histoire et de l'écriture de *L'enfant noir* constituent deux moments charnières qui s'inscrivent entre la « longue nuit coloniale » et la période précédente de peu « les soleils des indépendances »² de la période postcoloniale : 02 moments qui sont donc l'un et l'autre

¹ Que nous appellerons indifféremment : « altérité sexuelle », « discours altéritaire sexuée », « altérité féministe », etc.

² Expression allusive et inspirée du très beau texte éponyme d'Ahmadou Kourouma.

amplement symboliques. Le temps de l'histoire est celui d'entre les deux-guerres : entre, comme on le verra dans le détail, approximativement le début des années 30 (l'auteure étant née en 1928)¹ et le début des années 40 (précédent de peu la Seconde Guerre Mondiale). Le temps de l'écriture est en revanche le contexte dans lequel est écrit et a paru *L'enfant noir* : celui des années 50 (1953)². D'où la convocation de cette notion d'interculturel très appropriée selon nous pour penser l'intégralité de cette période et des enjeux qui y étaient à l'œuvre.

Dans la seconde partie consacrée à *Vaste est la prison* de Djébar, ce sera plutôt la thématique de « de l'altérité sexuelle et/ou féministe » qui sera retenue comme levier théorique principal d'analyse. En effet, Djébar comme femme écrivaine issue d'un milieu à forte connotation patriarcale, de par son parcours et sa carrière personnelle et professionnelle, peut être considérée comme un exemple idéal voire un modèle de réussite de ce qu'on peut appeler une « écriture féminine et féministe ». À la croisée de deux cultures orientale et occidentale (française), elle a pu grimper au summum de la consécration dans ce domaine de reconnaissance comme écrivaine de stature internationale, mondialement connue, frôlant plusieurs fois le Nobel de littérature ; stature majorée symboliquement par son élection à l'Académie française. Pour autant, elle n'a pas cessé à travers son œuvre riche et prolifique de revendiquer ses origines « berbéro-arabo-musulmanes »³, de les défendre tout en jetant un regard critique sur les conditions sociopolitiques de l'Algérie et l'état végétatif dans lequel se trouve le peuple algérien et surtout la gent féminine en Algérie. Et dans le texte *Vaste est la prison*, la dimension historique rehaussée par une revendication franchement féministe, se manifeste à la fois dans des rapports qu'on peut classer sur un axe à deux polarités : 1- intime et privée, jusqu'à dans ses rapports de couple, notamment dans la première partie du roman. 2- Et se déroulant dans le cadre beaucoup plus général : dans les méandres de l'Histoire, la quête des origines du sujet féminin, etc. dans le reste du roman.

Dans la troisième et dernière partie, enfin, consacrée à *L'infante maure* de Dib, le discours altéritaire est ouvertement exprimé à travers le questionnement identitaire magistralement porté par le personnage haut en couleur de Lyyli Belle, personnage principal néanmoins encore enfant, une petite fillette, mais dont le regard, les pensées et le comportement imprimeront aux deux appareils textuel et fictionnel une atmosphère

¹Et donc ayant commencé à devenir enfant autonome, inscrivant dans sa mémoire d'enfant les faits et gestes auxquels il est confronté : l'âge de 02 ans qui coïncide, selon certains psychothérapeutes, au début de l'enfance)

² Ce second moment est, comme on le verra, déterminant et fera l'objet d'une étude au chapitre deux de cette partie où l'on va s'en servir comme élément biographique de base dans le cadre d'un essai de « lecture génétique »

³ L'expression est empruntée à Stora B qui l'utilise pour caractériser le patrimoine civilisationnel de l'Afrique du nord du Grand Maghreb

schizophrène et psychotique ; la schizophrénie étant une maladie dont la symptomatologie majeure est le dédoublement de la personnalité, et donc un conflit et une problématique identitaire.

La question de choix du corpus étant explicitée, revenons à présent brièvement sur le dilemme auquel nous étions confrontés au moment de tracer notre chemin méthodologique. Nous nous sommes en effet longtemps demandé si nous allions suivre le modèle universitaire, consacré dans le domaine de recherche notamment en doctorat qui consiste à faire une lecture comparée ou croisée des différents textes constitutifs du corpus, allant d'un texte à un autre à chaque fois qu'on incorpore ou l'on se sert d'un nouvel outil théorique. Et s'appliquer ensuite à trouver le point d'application de ce dernier dans les différents textes retenus, quitte à forcer les outils théoriques qui peut-être ne sont pas transposables de façon systématique à tous les textes. Néanmoins, l'intitulé de notre travail, « modalités de la mise en texte de l'altérité dans la littérature francophone », ne nous y oblige nullement de suivre cette démarche comparative. En effet, notre but n'est pas de montrer que le discours de l'altérité s'inscrit de la même façon dans les trois textes ; notre problématique est autre, et on l'a précisé dès le début de l'introduction. Et avant d'annoncer clairement notre plan, rappelons en une phrase notre postulat, ou notre **hypothèse** de recherche: nous estimons que ces 03 textes entretiendraient bel et bien une relation rendue possible par la présence et l'existence de ce discours altéritaire, mais que ce dernier y est différemment et diversement incorporé et mis en texte : il aurait des accents des « confrontations interculturelles » dans le premier texte *L'enfant noir* ; il serait de d'altérité de genre dans le deuxième texte, *Vase est la prison* ; et il serait plutôt de type questionnement identitaire dans le troisième et dernier texte, *L'infante maure* de Dib. Pour la confirmer, nous nous appuierons sur le plan de travail suivant, comprenant trois grandes parties :

Après la présente introduction générale¹, viendra l'introduction partielle de la première Partie I (**Figures du discours altéritaire dans *L'enfant noir* et leur dévoilement à travers le prisme interculturel**), intégrera une approche théorique de certaines notions essentielles, lesquelles notions non seulement sont consubstantielles à la notion d'altérité, mais parce que permettant la compréhension des mécanismes de l'inscription du discours altéritaire dans cette première partie consacrée à *L'enfant noir* de Camara Laye.

Ainsi, on définira, au début de cette partie, d'abord la notion d'interculturel qui nous sert ici, rappelons-le, de notion-levier pour mieux saisir tous les enjeux sociohistoriques, politiques et idéologiques à l'œuvre dans le texte. Après la notion d'interculturalité, nous reviendrons brièvement sur les deux autres concepts corollaires à l'interculturel, les notions de « culture » et « d'Acculturation ».

¹Que nous savons longue et quelque peu aussi, on le reconnaît volontiers, touffue.

Dans le chapitre 1 (**Paratexte et la symbolique de dissimulation**), nous nous arrêterons sur deux éléments paratextuels (**La première de couverture : symbolique de discrétion et de dissimulation**) et (**La photographie**). En effet, leur charge symbolique élevée est telle qu'ils reflètent à eux deux le caractère spécifique même de l'être africain, Guinée locale (par distinction ou par opposition à l'être occidental par exemple). Un parallèle sera ainsi jeté entre l'enfant (noir) représenté sur la première couverture et **la jeune et belle Mona Lisa de la Joconde** sur plusieurs éléments de comparaison tels : (**Le regard mystérieux**), (**Le sourire en fuite**), (**L'habit...**), (**métaphore filée des animaux de la savane**), etc. Cette analyse sera menée essentiellement grâce à un effort personnel d'interprétation¹. Nous terminerons cette étude paratextuelle par une interrogation sur le jeu des couleurs à l'œuvre dans le roman, car il nous a été donné de constater que « la couleur » est un élément qui appartient au dispositif textuel le travaillant et le sous-tendant parfois, et donc comme faisant partie des modalités d'inscription de ce discours altérité. Trois couleurs seront ainsi retenues : le rouge, le noir et le blanc.

Au chapitre 02 (**Effets de relance des « débuts chapitres » et le « référent autobiographique**), nous allons voulu interroger la dimension autobiographique du roman « **L'autobiographique ou « l'affirmation identitaire » ?** » qui inscrit un rapport dichotomique entre le (« **je** » et **l'Autre**), le « je » étant ici l'identité africaine et l'Autre l'ex-puissance colonisatrice.² Or la dimension autobiographique est forcément déjà travaillée et traitée ailleurs depuis la parution du roman. D'où notre effort théorique personnel en vue de conférer à notre démarche une certaine originalité d'approche de cette dimension autobiographique de *L'enfant noir*. En effet, nous osons croire que la démarche est doublement originale. D'abord par le regard neuf et nouveau questionnant le genre concernant le roman et qui porte exclusivement sur un lieu : «**Début des chapitres, « Intertitres » ou « incipit des chapitres »**». En effet, chaque chapitre pourrait en réalité être pris comme un texte indépendant fonctionnant de façon autonome car s'appuyant sur un morceau de vie, une partie de vie de l'auteur. Par conséquent, l'aspect autobiographique sera porté et assuré par une sorte d'effets de relance de la machine narrative constatés aux débuts des 12 chapitres du récit. Or, pour interroger la dimension autobiographique du roman, car cette caractéristique est préalable à l'autre étude à laquelle nous allons tenter de nous essayer : la lecture génétique du texte autobiographique³ : « **Essai de lecture génétique ou révélation du secret d'effets de relances narratives** », et c'est là, la

¹Nous n'avons pas la prétention de dire « critique d'art », ce que nous ne sommes pas.

²Ce qui confirme aussi une fois de plus le recours à la notion d'interculturel renfermant cette confrontation entre, opposition, dichotomie entre deux éléments, deux systèmes de pensée.

³Loin de nous l'idée ou la prétention de nous glorifier d'avoir mené une étude génétique sur *L'enfant noir*, type d'étude qui nécessite un investissement, une durée, des moyens et des sacrifices colossaux dont nous ne prétendons pas détenir.

deuxième originalité de notre démarche. En effet, pour saisir le procédé sous-jacent à ces « **Effets de relance narrative dans les « ouvertures des chapitres** », nous avons pensé à l'étude génétique (nous nous sommes essayé est à prendre ici au pied de la lettre, car ce n'est à proprement parler pas une étude génétique du texte autobiographique digne de ce nom que nous allons réaliser. Mais seulement une tentative de prendre un élément « génétique », le seul dont nous disposions d'ailleurs, en l'occurrence la « biographie » de l'auteur ». Puisque comme on sait, l'« étude génétique » a pour préalable d'avoir à faire, d'être appliquée au texte et rien qu'au récit autobiographique. D'où la nécessité de commencer d'abord par interroger la dimension autobiographique du texte. Ce que nous allons nous échinier à démontrer : « **Au sujet du pacte autobiographique** ». La biographie de l'auteur transposée ou appliquée au roman. Et c'est ainsi que cet unique élément génétique dont nous disposions, saura en fait finalement expliquer notre interrogation portant sur le procédé sous-jacent aux effets de relance narrative des débuts de chapitres : le fait que l'auteur se trouve loin de son pays natal : il se trouvait dans le monde occidental, en France, seul et amoindri par l'exil, le dépaysement, le manque d'argent, d'amis, au milieu de cette culture étrangère différente de la sienne, etc. C'est donc dans ces conditions très pénibles, loin des siens en Occident, et en proie aux sentiments d'acculturation, d'errance, de perte et de nostalgie qu'il sera amené à écrire quasiment malgré lui le magnifique récit *L'enfant noir* qu'il nommera au départ, comme on le verra, « *l'Enfant de Kouroussa* »¹. Et c'est ainsi aussi que va s'ouvrir pour nous une nouvelle problématique relative aux influences et impacts de ce monde occidental, de cette ex-puissance impérialiste et colonisatrice des peuples africain, asiatique et oriental.

Problématique que nous allons traiter au chapitre 03 (**Croisement interculturel et structures binaires**). Tout le destin tragique des peuples africains ou autre peuple dominé acculturé et affaibli, tout cet aléa de l'Histoire provient d'un élément capital, d'une matrice essentielle : rencontre avec l'Occident (avec l'Oriental, l'Africain et tout ce qui est étranger à lui). C'est ce que nous allons tenter de comprendre dans le premier grand point (**Tragique de la rencontre avec l'autre**), à travers une démarche sociohistorique et herméneutique en se basant sur la documentation anthropologique et historique pour résumer des siècles d'histoire tragique : (**Les premiers contacts avec l'Autre**), (**Découvertes géographiques : l'Orientalisme ou le levier d'espionnage et de l'impérialisme**)... Nous tenterons aussi de repenser la relation, la toute première relation entre l'Occidental et ce qui est considéré comme l'Autre, l'étranger, le primitif, le noir, tel que théorisé par les plus grands penseurs occidentaux (comme on le verra, Montesquieu y compris !, etc.) : (**Autre revers historique : l'Autre, le Noir et le Nègre, face au Même occidental**). Après quoi, nous reviendrons sur le rapport à sens unique entre la France coloniale et l'Afrique (**La France impérialiste et l'Afrique**), (**Races coloniales**),

¹Titre récusé par Plon, son éditeur.

(L'hypothèse protectrice). Cependant, on ne peut traiter de la France coloniale sans évoquer l'un de ses appareils idéologiques d'acculturation et d'asservissement des peuples dominés des anciennes colonies : l'école coloniale : d'où les points **(Aspect problématique de l'École coloniale française)** qui ont induit : **(Acculturation programmée ou dissémination de la culture indigène.)**, **(L'école coloniale ou moyen d'acculturation politico-idéologique)** comme conséquence directe, de cette machination, nous traiterons de la **(Dissémination de la culture indigène).**

Et le livre de Camara Laye nous servira à la fin de corpus dans cette malédiction des peuples africains colonisés, car ce livre doux n'échappera pas lui aussi à ce sort cruel auquel semblent être soumis tous les héros des grands romans africains, lequel sort qui se présente suivant ce schéma narratif de base caractérisant le roman africain d'avant ou d'après indépendance : dissémination et largage de la culture locale, face à l'Autre culture envahissante occidentale : largage institué à chaque fois par le départ du héros¹ en occident rejoignant cette culture même qui a affaibli celle de son peuple. Puis, nous questionnerons le mouvement de Camara Laye et ses nombreux changements d'espace, **(l'Autre culture, l'Autre espace : élément d'altérité)**, révélant à chacun de ses déplacements une nouvelle forme d'altérité (culturelle, etc.) : **«Déplacement » spatial et l'épreuve de l'altérité »**, **«L'espace de la campagne et de la ville »**, **« Tindican : altérité réussie ?»**. On terminera ce dernier et 03^e chapitre de cette première partie d'abord sur la confirmation de l'hypothèse déjà énoncée à l'introduction : que ce récit, *L'enfant noir*, malgré la critique virulente qui l'a sévèrement réceptionné dès sa parution lui reprochant notamment le fait d'avoir tu l'expérience de la violence coloniale, inscrit bel et bien un discours altéritaire, contestataire, et qu'il renferme bien une dimension militante : **(Le temps de dire et d'affirmer sa différence)**. Enfin, on ne peut clôturer cette première partie avant de jeter un coup de projecteur sur les 02 autres textes de notre corpus que sont *Vaste est la prison* et *L'infante maure*. À l'aide d'une étude comparative **(6. Regard croisé sur les trois textes de notre corpus via la dialectique de « l'altérité en situation »**, de la poétique de **« déterritorialisation »**), nous nous efforcerons de jeter un coup de projecteur sur les 03 textes retenus ici en les passant au filtre de l'évolution du concept de l'altérité au Maghreb et en Afrique subsaharienne, mais aussi, de la notion de **« déterritorialisation »**.

Comme nous l'avons fait dans la première partie, nous entamerons la deuxième partie **(« Altérité au féminin dans Vaste est la prison ou l'Autre problématique ?»)**, par faire dans **(l'Introduction)** le rappel définitionnel de certaines notions et concepts clés pour cette deuxième partie : **(« féminisme»**, **« La littérature maghrébine : tentative de définition)**,**(« Le roman comme espace de mise en texte des altérités »)**...Puis, au

¹Départ se passant souvent mal, le héros, encore très jeune, mêlant ses larmes aux pleurs des membres de sa famille nombreuse à l'accompagner jusque sur le tarmac de l'aéroport !

(« **Chapitre 01 : Quand l'acte d'écriture est une nécessité** »), tout en jetant un (« **Coup d'œil furtif sur le parcours de Djébar** »), nous tenterons de comprendre la brisure qui s'est effectuée chez l'écrivaine quant à sa conception de l'écriture et de la littérature en général (« **Écriture d'avant, écriture d'après** »), au travers des notions telles (« **Énonciation, temporalité et contemporanéité** »), la (« **Composition narrative, procédés de textualisation, de thématisation...** »), le (« **Cadrage idéologique ou mise en œuvre de la stratégie fictionnelle** »), (« **Le dynamitage du code culturel instaurant l'hégémonie du masculin** »), (« **L'intentionnalité du texte : 02 hypothèses...** »), (« **Le vouloir dire et le dit** »), etc. La convocation de ces concepts, leur interrogation et leur application sur le texte de Djébar, fera apparaître une sorte de dynamique textuelle curieusement contreproductive (« **Rupture et éclatement de la composition narrative.** ») allant à contrecourant du projet même de l'auteur, car à la fin de ce premier chapitre, on verra l' (« **Affleurement du spectre de la femme-patibulaire** »). Au (« **Chapitre 2 : Paratexte et orature comme embrayeurs de la dimension altéritaire au féminin** »), on commencera par l'incontournable (« **Rappels sur la notion du paratexte** ») où l'on fera l' (« **Analyse de la première de couverture** »), « **La toile orientaliste de Jean-Baptiste Ange Tissier** », (« **Vaste est la prison** », du « **titre-programme ou métaphore déroulée ?** », « **Complainte racontée ou chantée ?** », « **Prison : constellation spatiale d'emprisonnement** ». Après ce premier point, nous analyserons la « **La dichotomie oralité/écriture ou l'orature comme aspect de l'altérité de genre** » qu'on scindera en 04 points d'analyse : « **L'archéologie un moyen de décoder la culture méditerranéenne** », « **L'oralité en littérature maghrébine** », « **Assia Djébar et l'écriture de l'oralité.** » et « **Vaste est la prison : l'orature au cœur de l'écriture** ».

Le « **Chapitre 03 : Écrire pour soi ; écrire pour Autrui** », sera consacré dans un premier temps à la question de l'« **Autobiographie et Histoire** », où, au moyen d'une analyse sociohistorique, nous focaliserons succinctement sur certaines données d'analyse sociohistorique de base « **Littérature francophone maghrébine et écrit de soi** », puis sur bon nombre d'éléments d'analyse sociologique, historique... : « **Taux d'alphabétisation** », « **Barrières culturelles, idéologiques...** », « **Poids de l'histoire** », « **Motif matériel inhérent au modèle économique** »,.... Le point suivant, « **Le « je » racontant, les « jeux » des niveaux de diégèse et les « enjeux » scripturaires** » sera entièrement consacré à l'écriture féminine à l'ère de la violence intégriste, thématique et interrogation assez présente dans le texte et de façon manifeste notamment dans la dernière et quatrième partie du roman « **effacement dans le cœur** ». Ainsi on commencera par le début, la genèse : « **Les années cinquante** », avant de remonter peu à peu jusqu'à la décennie noire, le « **Rugissement, surgissement de l'Histoire** », « **La décennie noire.** », « **Yasmina la femme courage ou comment nommer l'innommable** » ; c'est là aussi que nous étudierons les deux épigraphes du début de cette

dernière partie du roman « **Épigraphe 1 : la douleur comme expiation de l'absurde !** », « **Épigraphe 02 : la métaphore de la bougie ou comment se sacrifier pour qu'Autrui vive** ». Cette partie et notamment l'évocation de l'épisode de la mort de son amie Yasmina tuée par les terroristes islamistes, nous amènera à nous interroger très brièvement sur la question de genre « **Vaste est la prison : timide autobiographie, essai ou récit ?** ». Aussi, la dimension spatiale fera à son tour l'objet d'un questionnement, « **L'espace et l'expression du désir féminin** », surtout qu'il est un lieu de litige entre le masculin et du féminin, car qui détient et domine l'espace, détient aussi le pouvoir. Et comme la femme algérienne et maghrébine est dominée, seul un espace lui est dédié où elle pourrait en quelque sorte s'épanouir, vivre et être en paix : le hammam. Ainsi nous aborderons « **Espace de l'intime : celui du Hammam** ». Car c'est là surtout, dans ce lieu qu'est le hammam comme nous allons le voir, que l'étincelle va partir, l'étincelle de confrontation de genre entre les conjoints et leurs conjointes. L'époux c'est donc (l'e'dou), l'ennemi : d'où toute une série d'études : (« **Le hammam et les altérités sexuelles souterraines** », « **Le Hammam comme code et lieu de commérage, de confidences et de socialité féminine par excellence !** », (« **L'homme-ennemi** » un mot indice, un mot-signe », « **Zoraidé : le recouvrement de la liberté par l'espace.** », « **Espace de danse ou l'espace de désir et de liberté** »...

À la fin de cette deuxième partie, une lecture croisée s'impose. En effet, nous avons voulu explorer les deux autres textes de notre corpus *L'enfant noir* et *L'infante maure*, pour voir ce qu'ils en disent sur cette question de la place de la femme au sein de la société ? C'est ainsi que nous clôturons cette deuxième partie de notre travail par une « **Lecture comparative des trois textes de notre corpus sous le prisme du de la question féminine, de la langue de l'Autre.**

La troisième et dernière partie enfin, « **L'infante maure : une altérité inclusive à l'aune de l'exploration de soi (schizophrénie, fantastique, onirisme...)** » focalisera dans l'« **Introduction** » d'abord et de façon assez détaillée sur certaines notions inhérentes à l'identité telles : « **Identité communautaire** », « **L'identité narrative** », « **L'identité de la littérature maghrébine** », etc., avant de revenir centralement au cœur de l'enjeu majeur du roman qui comme on le verra surdéterminera tout le discours altéritaire identitaire : « **Chapitre 01 : Comportement schizophrénique de Lyyli Belle, un générateur de procédés scripturaires divers : écriture/parole automatique, questionnement identitaire, entre-deux...** ». Nous convoquerons largement l'outillage conceptuel de la théorie psychanalytique freudienne « **L'Ombre freudienne et écriture automatique** » pour tenter de comprendre et psychanalyser « **La parole automatico-poétique de Lyyli** », l'héroïne du roman, mais aussi le « **Comportement psychotique de l'héroïne** » qui reste le « **principal générateur de l'appareil textuel** ». Nous attarderons longuement sur cette pathologie qu'est la « **Schizophrénie** », car elledéterminera « **la conception de l'autre et**

quête de soi ». En effet, d'elle dépendra tout le processus de textualisation et de thématisation du roman, en premier lieu le dédoublement ou le déchirement identitaire induit par cette maladie et aggravé par « **l'absence du père** ». D'où par exemple les axes d'analyse suivants: « **Vision du monde de l'héroïne Lyyli Belle et errance** », « **absence du père ou la constellation à 03 polarités** » : « **père** », « **désert** » « **absence** »... Ce qui bien évidemment affectera le « **comportement et la vision du monde de l'héroïne Lyyli Belle** » et débouchera inexorablement sur la dimension fantastique et merveilleuse du roman que nous allons bien évidemment largement étudier : « **Le monde fantastique/délirant de Lyyli Belle** », « **L'univers merveilleux/surréaliste de Lyyli Belle : haioks, fées, Kikki, etc.** ». À la fin de ce premier chapitre, nous analyserons le processus de « **socialisation interculturelle de Lyyli Belle** », son « **environnement géographique** », « **L'environnement familial** », ses « **Relations avec le monde extérieur, l'école, ses pairs** »...etc.

Dans le « **Chapitre 2 : L'identité à l'épreuve du temps et de l'espace** », nous essayerons de mettre en parallèle l'Orient et l'Occident via un certain nombre de notions, telles que le temps : « **De la circularité de l'Orient à la linéarité de l'Occident** » ; l'espace : « **L'espace d'ici et de l'ailleurs : du désert à l'Occident et de l'Occident au désert** », mais aussi au travers de la symbolique de certains éléments comme « **l'arbre** », « **la neige** », « **le désert** », etc. Nous clôturons ce chapitre 2 par une mise en relation des textes *Vaste et la prison* et *L'infante maure*, que nous passerons au filtre de la morale au sujet de la danse dont le traitement fictionnel comme on le verra sera diamétralement opposé dans les deux romans. Ce sera dans les points suivants : « **Puritanisme de Dib** », « **Éclatement des « codes » chez Djébar : danser encore, danser toujours...exister, se libérer...** ».

Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette dernière partie « **chapitre 03 : Quête identitaire à l'épreuve de l'exil et des siens** », sera consacré au mode de fonctionnement de pensée de l'héroïne, mode de fonctionnement sociétal, en tant que sujet dans la société. Ainsi dans « **La nécessité de partir et le modèle de l'exil inversé** », on verra par exemple « **Découvrir l'Autre** », « **Le rapport à l'Autre sur le mode de la fuite** », « **L'absence du père** »... On traitera également dans ce chapitre 03, de la question des genres « **De l'identité scripturale et générique dans L'infante maure** », laquelle étude générique qui nous fera apparaître entre autres « **Le conte dans le texte** », « **de la polyphonie** », « **L'infante maure, un poème en prose** ». Nous clôturons ce chapitre et cette dernière partie, et partant cette thèse, par une 4^e étude de genre comparatisme entre les trois textes de notre corpus. Nous mettrons là aussi, comme à chaque fois, en rapport nos trois textes. Cette fois-ci nous mettrons l'accent sur le rôle et la symbolique des trois titres : « **Esquisse titrologique. Regard croisé : Une titrologie programmatique** ». Par souci de cohérence, et comme nous l'avons fait pour les deux titres *L'enfant noir* et *Vaste est la prison* étudiés,

rappelons-le, séparément et respectivement dans la partie 1 et 2, on consacrerait aussi à la fin de cette partie 03, dans un premier temps, une étude distincte du seul titre « *L'infante maure* » **« Nom du personnage Lyyli Belle vs titre L'infante maure »**, **« Pistes interprétatives du nom Lyyli Belle »**. Après quoi, on tâcherait de faire relever les points de divergence ou de convergence d'après certains critères d'analyse formels et sémantiques entre les titres des trois textes formant notre corpus, qui présentent tous une titrologie programmatique : **« Étude titrologique comparative entre les 03 titres de notre corpus. »**, au moyen de quelque schémas **« Paradigme des 03 titres de romans »**, ainsi que sous forme de **« tableau récapitulatif et comparatif faisant apparaître d'autres pistes interprétatives possibles des 03 titres »**.

Partie 1 :
Figures du discours altéritaire dans
***L'enfant noir* : dévoilement à travers le**
prisme des « confrontations
interculturelles »

Introduction

« Parler, c'est agir (...). Ainsi, le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement »¹.

Notre réflexion, dans cette première partie consacrée à *L'enfant noir* de Camara Laye, focalise sur les manifestations d'un discours altéritaire se présentant sous forme de confrontation interculturelle dans le roman. Cette dernière résulte essentiellement, quoiqu'en des endroits sous-terrains du récit difficilement accessible si l'on n'est pas tout yeux tout oreilles, de l'opposition entre deux entités : d'une part la culture importée par l'ex-puissance coloniale, l'ex-colonisateuroccidental (les Blancs), et celle malmenée, amoindrie, des colonisés, des Noirs indigènes. D'ailleurs, à sa sortie, le roman a été sévèrement et injustement attaqué² par nombre de critiques lui reprochant de passer sous silence le fait colonial. Or, ce genre de critiques focalisées sur le référent ou la dimension extralinguistique ne saisit pas la portée réelle, la teneur esthétique profonde de l'œuvre et partant tous les enjeux qui y sont à l'œuvre !

C'est d'ailleurs le cas de nombreux travaux consacrés à ce roman. Certains prennent en compte les mêmes catégories d'analyse (rhétorique et stylistique pour l'essentiel : pour dire que Camara Laye écrit bien comme des Français, classiques de surcroît. D'autres focalisent sur l'oralité et les thématiques s'articulant autour d'un certain nombre de caractéristiques formelles et langagières (tel le parler mandingue et plus particulièrement le malinké qui est la langue natale de l'auteur. Toutes ces études plus ou moins voisines et proches aboutissent finalement aux mêmes constats, à quelques petites différences près, à savoir que *L'enfant noir* est un texte assimilé, qui loue la politique de la France coloniale, etc. Or, la posture qui s'attaque au contenu offert de l'œuvre sans se donner la peine de pénétrer dans la profondeur de sa croute poétique, sans s'intéresser réellement à sa dimension esthétisante, cette posture-là est condamnée à rester malheureusement au bord du récit, à la surface du texte, et partant, risque de passer à côté de ce qui est le noyau dur de l'œuvre.

En effet, à travers une dialectique discursive, le roman renferme bien au contraire une dimension altéritaire mettant en perspective deux systèmes de valeur diamétralement et radicalement opposés dont l'un, colonial, cherchant à s'imposer et assoir sa domination tandis que l'autre, local appartenant à la population autochtone, tout en se voyant mourir, disparaître peu à peu, perdant du terrain, tente de résister et faire face contre le premier qui l'absorbe et l'aspire. Ce sursaut de révolte (aux accents tragiques) opposant deux univers, deux cultures inscrit et imprime de facto un discours altéritaire dans *L'enfant noir*.

¹Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1981, p. 29.

²Nous reviendrons plus en détail sur cet accueil, disons plutôt « écueil », dans les prochaines études.

Aussi, de cette situation d'altérité interculturelle intense et majeure vont naître plusieurs figures altéritaires dont la manifestation dans l'espace textuel est sous-tendue par divers procédés discursifs comme la symbolique de dissimulation caractérisant l'être africain que l'on va aborder dans l'analyse paratextuelle notamment de la première de couverture. Puis on jettera un regard croisé entre la représentation iconographique dans *L'enfant noir* et *Monalisa*, avant de conclure ce premier chapitre par le déchiffrement de la symbolique des couleurs dans le texte. La dimension autobiographique sera questionnée au chapitre 2, grâce à une étude que nous croyons novatrice parce qu'elle s'appuie sur un élément de « la génétique » appliqué au texte autobiographique qui nous révélera un phénomène discursif redondant aux débuts des chapitres que nous avons appelé « effets de relance narratifs ». Enfin, au chapitre 03, nous clôturons cette première partie de notre travail par une interrogation sociohistorique, plongeant loin dans les abysses de l'Histoire en mettant en relief les péripéties et les enjeux des toutes premières rencontres entre l'Occidental et l'Autre, l'étranger. Nous verrons quels en étaient les subterfuges employés par les puissances impérialistes occidentales pour venir à bout des nouveaux territoires conquis ; avant de revenir centralement à la problématique du rapport entre l'ex-puissance colonisatrice qu'est la France et ses anciennes colonies d'Afrique. Le rôle de l'école coloniale, comme nous le verrons, est primordial dans l'asservissement des peuples colonisés. Ce qui aura pour conséquence directe la décimation de la culture indigène. Le roman de Camara Laye, n'échappera pas au destin tout tracé de beaucoup de héros de la littérature africaine de son époque : il sera à son tour éprouvé et subira de plein fouet les conséquences de cette altérité, ce rapport inégalitaire entre 02 univers : un dominant, l'autre dominé. Enfin, à ces grands enjeux centraux, d'autres thèmes plus ou moins secondaires viennent s'y greffer pour développer et élargir un peu plus cette confrontation entre deux entités et qui seront matérialisés dans des dualités binaires telles que les oppositions de la ville et de la campagne ; celle du village ou de la petite ville et de la métropole ou de la capitale, etc. Ces antagonismes ne sont en fait que des manifestations d'altérité qui va imprimer finalement au texte discrètement certes, mais très fortement un discours altéritaire à caractère amplement interculturel. Ce qui va imprimer au texte une sorte de discours « d'indignation apaisée », de « révolte tranquille » de « militantisme prudent » contre la culture colonisatrice impérialiste qui prend en otage et met à mal la culture locale qui se trouve dès lors délaissée, dévalorisée, décimée. Cette thématique de résistance et de confrontation interculturelle constitue donc une véritable dynamique textuelle, un réel projet du roman qui met en parallèle 02 systèmes de valeurs.

Cependant avant d'aller plus loin dans le détail de l'inscription de ce discours d'altérité de confrontation en situation d'interculturalité, quelques observations préliminaires ne seront pas de trop pour bien cerner, étayer et circonscrire notre propos. Nous allons donc dans un premier temps tenter de revenir brièvement sur 03 concepts clés

utilisés dans le cadre de cette partie, à savoir : l'interculturel et deux autres notions corolaires que sont la culture et l'acculturation.

«Comprendre une personne c'est déjà lui parler. Poser l'existence d'autrui en la laissant être, c'est déjà avoir accepté cette existence, avoir tenu compte d'elle. » Emmanuel Levinas

Interculturel

De nos jours, l'interculturel relève de ce qu'on appelle les études culturelles qui englobent des approches disciplinaires diverses telles l'anthropologie, la psychologie, la linguistique, la littérature, etc.

Une étude interculturelle se propose d'étudier la rencontre de plusieurs cultures différentes dans un cadre plus ou moins défini (national, international, etc.). Ce contact de plusieurs cultures est perçu, dans la perspective trans- ou interculturelle comme une dynamique et un processus de transferts réciproques.

En littérature, l'interculturalité consiste à observer l'interaction de l'ensemble des facteurs des diverses cultures qui se trouvent en contact dans la production et la lecture des textes.

Grosso modo, à partir des années 1980, les études interculturelles se déploient dans deux principales directions. L'étude historique des transferts culturels entre deux ou plusieurs pays qui s'est développée essentiellement en France en réaction contre le comparatisme traditionnel. Il s'agissait en gros de remettre en cause les réflexions en termes, entre autres, de transmissibilité ou d'intransmissibilité, de communicabilité et d'incommunicabilité entre deux cultures, de fidélité ou d'infidélité à un modèle national, etc. Cette approche cherche à assoir plutôt une histoire sociale des pratiques et des échanges interculturels.

La seconde étude, qui s'est développée en Amérique du Nord, s'appuie sur une approche anthropologique des phénomènes interculturels, c'est-à-dire qu'elle a comme soubassement théorique le principe de multiculturalité des sociétés contemporaine, trait qui se traduit en littérature par exemple, de percevoir d'abord les effets de la rencontre de tradition et de modèle d'écriture et de lecture dans un même pays pour en faire ensuite un objet d'étude à part entière.

Cependant, si elles divergent sur les questions de méthodes, d'objectif et de postulats préconisés, les deux démarches se rejoignent dans l'intérêt pour les questions d'appropriation des modèles et d'acculturation réciproque. D'où la question fondamentale et commune à toute recherche interculturelle : comment déterminer les frontières entre deux ou plusieurs cultures différentes ? Car l'interculturel stipule les transferts culturels, et pour qu'il ait transfert il faut qu'existent des frontières nationales, régionales, etc.

Ainsi, Daniel Coste dans *Compétence plurilingue et pluriculturelle*, estime que l'interculturel désigne :

un ensemble complexe de savoirs, savoir-faire, savoir-être qui, par le contrôle et la mise en œuvre de moyens langagiers permet de s'informer, de créer, d'apprendre, de se distraire, de faire et de faire faire, en bref d'agir et d'interagir avec d'autres dans un environnement culturel déterminé ¹

Le Conseil européen explique, entre autres, la notion interculturelle de façon suivante :

L'emploi du mot interculturel implique nécessairement, si on attribue au préfixe « inter » sa pleine signification, interaction, échange, élimination des barrières, réciprocité et véritable solidarité. Si au terme culture on reconnaît toute sa valeur, cela implique reconnaissances des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquelles les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans la conception du monde.²

En effet, l'explication met le doigt sur un point très important de la définition de l'interculturalisme : le principe d'échange et d'interactivité inhérent à la notion. Cette dernière s'oppose, justement, sur ce point précis, à l'autre notion voisine : la multiculturalité. En effet, le terme multiculturalisme, s'il se rapproche de la notion de l'interculturalisme en ce sens qu'ils stipulent tous les deux la présence ou la coprésence de deux ou plusieurs cultures dans une même aire géographique, il n'en demeure pas moins qu'il s'en éloigne en revanche en ceci que le deuxième suppose le fait que ces cultures entrent en interaction, au moment où le premier implique une sorte de territorialisation, de séparation et leur confinement chacune dans son territoire.

La notion d'interculturalité, pour avoir sa pleine valeur, doit, en effet, être étendue à toute situation de rupture culturelle — résultant, essentiellement, de différences de codes et de significations —, les différences en jeu pouvant être liées à divers types d'appartenance (ethnie, nation, région, religion, genre, génération, groupe social, organisationnel, occupationnel, en particulier). Il y a donc situation interculturelle dès que les personnes ou les groupes en présence ne partagent pas les mêmes univers de significations et les mêmes formes

¹Coste D., « Compétence plurilingue et pluriculturelle », In « *Le français dans le monde* », Paris, Hachette/Edicef, 1998, p.8

²De Carlo M., « L'interculturel », *Clé internationale*, 1998, p.41

d'expression de ces significations, ces écarts pouvant faire obstacle à la communication.¹

Acculturation

Pendant l'étape de débroussaillage/défrichage du présent travail, nous avons noté, on ne savait dans quel but à l'époque, un petit extrait trouvé dans une thèse soutenue à l'université McGill (Montréal), thèse qui porte sur les enjeux de la représentation culturelle dans la traduction du roman arabe postcolonial. Il s'agit dans le passage en question de la mise en parallèle de l'ensemble de la production livresque nationale dans chacun des pays arabes avec le nombre de livres traduits dans les langues vivantes européennes afin de déterminer les pourcentages et les taux statistiques comparatifs pour voir quelle langue d'accueil reçoit le plus grand nombre de traductions. Arrivé au cas algérien dont le nombre de publications était de 68 livres, quasiment tous (65) traduits dans une seule langue, le français, le thésard fait le commentaire suivant : « *Cette majorité écrasante peut être expliquée par les liens culturels très profonds entre ce pays et la France, produits d'une expérience coloniale de quelque 120 ans et de l'acculturation qui en a découlé.* »² (Nous soulignons).

L'emploi du mot acculturation dévoile ici l'altération d'une culture soumise au frottement d'une autre culture. Et l'altération est d'autant plus profonde et prononcée que le frottement aura été long et prolongé. Ce qui est, vu sous un certain angle, une forme d'imposition.

En effet, pour la population autochtone colonisée, cette imposition est vécue sous le signe de l'altérité : il s'agit, concrètement parlons, de résoudre un problème épineux consistant à savoir comment réagir face à cette nouvelle civilisation venue d'ailleurs.

Son équivalent en anglais est *cultural change*³ (moins chargé de valeurs ethnocentriques liées à la colonisation), issu du vocabulaire des anthropologues nord-américains de la fin du XIX^e siècle.

¹ Gérard Marandon - CIDOB - mai-juin 2003. En ligne sur le site : <https://www.toupie.org/Dictionnaire/Interculturalite.htm>. Consulté le 24/07/2018

²Mustapha Ettobi, thèse de doctorat, « Aspects et enjeux de la représentation culturelle dans la traduction du roman arabe postcolonial en français et en anglais », Université McGill, Montréal, 2010.

En ligne sur : <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiEkpPv8vvZAhVIVBQKHUddB90QFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fdigitool.library.mcgill.ca%2Fthesisfile104613.pdf&usg=AOvVaw3f9Y6vEDXmnN3GhG94X17z>. Consulté le 20/03/2018

Par ailleurs, beaucoup de penseurs estiment qu'on ne sort jamais indemne d'un contact prolongé, avec une autre culture, et c'est tout à fait légitime et logique, voire recommandable ! Le plus important dans ce « frottis frotta » culturel, étant que l'on ne rejette pas sa propre culture en bloc, qu'on n'oublie pas quelle est notre racine, et que ça ne devienne jamais absurde...

En effet, il serait difficile de vivre par exemple 10 ou 20 ans avec des Français, sans se comporter un tant soit peu comme un Français, que ce soit consciemment ou inconsciemment. Inversement, un Français qui aura vécu 10 ou 20 ans avec des Camerounais gardera forcément des séquelles de cette immersion. C'est plutôt l'inverse qui semblerait condamnable. Parce que rester le même sans changer quoi que ce soit à sa façon de vivre et de faire après avoir fréquenté des années durant des hommes parlant une autre langue, pratiquant d'autres croyances et traditions, etc., prouverait tout simplement un manque total d'ouverture vers l'autre, un manque d'intérêt pour la culture de l'autre, et finalement un repli et enfermement sur soi.

Le dictionnaire virtuel et libre Wikipédia propose une définition on ne peut plus claire de ce phénomène, d'acculturation :

L'acculturation est l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraîne des modifications dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des deux groupes. Il ne s'agit donc pas seulement de décrire la perte d'une culture d'origine (déculturnation), mais aussi, et peut-être surtout, l'appropriation d'une nouvelle culture. On voit cependant que le phénomène concerne l'immigré confronté à une nouvelle culture et non les influences subies par une culture confrontée à l'immigration¹.

Ainsi, on parle d'acculturation quand il y a :

1- Dissémination de l'une des deux cultures en présence, en contact ou en concurrence au profit de l'autre ;

2- Acquisition d'une autre culture.

Le Trésor de La Langue Française donne, lui, deux définitions plus ou moins contradictoires du mot :

1- L'ethnographie consistant en les :

¹En ligne, consultable sur le site : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Acculturation>. Consulté le 22/04/2018.

« Modifications qui se produisent dans un groupe culturel [concernant la manière d'agir, de percevoir, de juger, de travailler, de penser, de parler] par suite du contact permanent avec un groupe (généralement plus large) appartenant à une autre culture ».¹

L'acculturation est ici synonyme d'assimilation, d'affrontement, de création d'une nouvelle identité, etc. Elle désigne surtout une sorte de processus et de changement entraînés par les contacts et les interactions réciproques entre groupes ethniques différents.

2- L'autre, sociologique, qui définit l'acculturation comme un « Processus par lequel un individu apprend les modes de comportements, les modèles et les normes d'un groupe de façon à être accepté dans ce groupe et à y participer sans conflit »²

Ici l'acculturation est en revanche vue comme un mécanisme d'apprentissage et de socialisation par lesquels un individu intègre les éléments d'une culture. Cette culture peut être la sienne, celle du groupe auquel l'individu appartient.

G. Vinsonneau définit pour sa part l'acculturation comme :

un processus de réagencement des éléments culturels initialement véhiculés par un acteur social issu d'un univers culturel donné, lorsqu'il se confronte à un ou plusieurs autres univers, distinct(s) du précédent : qu'il s'agisse de la rencontre avec un (des) groupe(s) culturel(s) étrangers ou de l'émergence d'une transformation de sa propre culture, sous l'effet d'une rupture et/ou d'un changement social brutal³.

Pour résumer, nous allons dire que le terme acculturation peut être défini comme tout à la fois, selon des degrés ou des modalités spécifiques, les mécanismes d'apprentissage et de socialisation, l'intégration d'un individu à un environnement qui lui est étranger. Ces processus et changements interviennent dans des contextes très variés tels que l'invasion, la colonisation ou la migration, et peuvent relever d'échange ou d'emprunt, d'affrontement ou de rejet, d'assimilation ou d'accommodation, de syncrétisme ou de réinterprétation, etc.

Culture

D'aucuns estiment que la culture se forme progressivement à l'intérieur même des groupes sociaux, par incorporation de normes et de pratiques véhiculées par les parents et l'entourage. L'histoire sociale de l'individu, son milieu familial, éducatif, tout ce qui a construit ses réflexes dès le début de sa vie se résume dans sa culture.

¹ Dictionnaire *Le trésor de la langue française*. En ligne. Consultable sur <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/définition/acculturation>. Consulté le 15/06/2019.

² Ibid. consulté le 23/04/2018

³ G. Vinsonneau, *Culture et comportement*, Paris, A. Colin, 1997. p. 177.

D'autre part, la culture est intimement liée à la notion de l'interculturel. Quand on aborde la question d'interculturalité, on fait en réalité référence à de multiples unités e cultures, censées cohabiter ensemble en conflit ou en harmonie. Ce travail relève plutôt du domaine de l'anthropologie. En effet, de nos jours le village monde, pour utiliser la terminologie chère au pro mondialisation, est organisé selon un ensemble, un tout à l'intérieur duquel on peut distinguer plusieurs types de communautés, fondées elles-mêmes sur différents critères. Et on parle de « culture », dans son acception anthropologique, lorsque justement il y a une communauté dont les membres ont en commun un certain nombre de valeurs et de pratiques communes. Ces pratiques peuvent donner lieu en fonction de la communauté ou de la société considérée à des hiérarchisations diverses. D'où les différentes strates culturelles que l'on pourrait retrouver dans le langage fréquent, strate organisée souvent sous forme d'organisation binaire : ainsi culture de femme, s'oppose à culture d'homme ; tout comme la culture bourgeoise s'oppose à la culture prolétaire ou paysanne, ainsi de suite, de même que la culture des jeunes s'oppose à culture de vieux...

Si on s'en tient au seul critère ethnique, qui est sans doute le premier à fonctionner pour structurer l'humanité en groupes socialisés cohérents, il est loisible de constater que le découpage, dans la pratique sociale courante, se fait à des échelles fort différentes, allant d'un minuscule terroir (culture cévenole) à un ensemble géographique beaucoup plus vaste (culture méditerranéenne), parfois correspondant à tout un continent (culture africaine) ou même à plusieurs (culture occidentale). Le concept de culture rejoint alors celui de civilisation¹.

Dans *La danse de la vie, Temps culturel, temps vécu*, Edward Thomas Hall corrobore cette idée et met l'accent sur les habitudes acquises et voit la culture comme un : « Ensemble de règles tacites de comportements inculqués dès la naissance lors du processus de socialisation précoce dans le cadre familial »²

La notion de culture désigne selon l'expression de Ward Goodenough :

Tout ce qu'il faut savoir pour être membre [...] la culture d'une société donnée consiste en tout ce qu'il faut savoir ou croire pour se conduire d'une manière acceptable pour les membres de cette société, et ce dans tout rôle qu'ils accepteraient pour chacun des leurs.³

Ainsi, pour Guy Rocher la culture se définit comme :

¹Jean Derive, *La question de l'identité culturelle en littérature*, 2007.

²Michel Sauquet et Martin Vielajus, *l'Intelligence interculturelle, 15 thèmes à explorer pour travailler au contact d'autres cultures*, éd. Charles Léopold Mayer, Essai n° 25, France, Paris, 2014, p.20.

³Loc. Cit.

un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes et une collectivité particulière et distincte¹.

L'éminent linguiste Benvenistes'intéresse lui aussi à la notion de culture en expliquant :

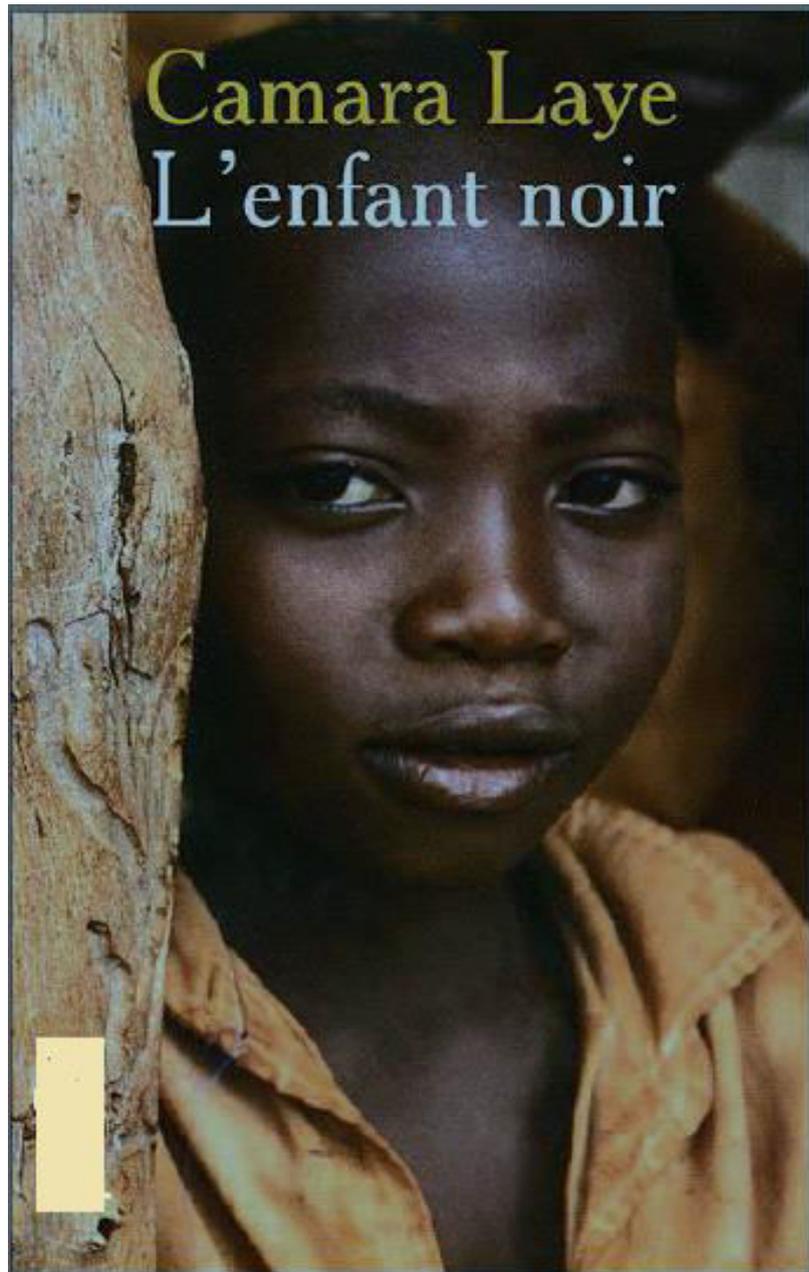
J'appelle culture le milieu humain, tout ce qui, par-delà l'accomplissement des fonctions biologiques, donne à la vie et à l'activité humaine, FORME, SENS, et CONTENU [...] La culture est un phénomène entièrement symbolique, elle se définit comme un ensemble très complexe de représentations, organisées par un code de relations et de valeurs : traditions, religion, lois, politique, éthique, arts, tout cela dont l'homme, où qu'il naisse, sera imprégné dans sa conscience la plus profonde et qui dirigera son comportement dans toutes les formes de son activité, qu'est-ce donc sinon un univers de symboles intégré en une structure spécifique et que le langage manifeste et transmet ?²

¹Article en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/culture>. Consulté le 02/02/2018.

²Ibid. Consulté le 02/02/2018.

Chapitre 1 :
Paratexte et la symbolique de
dissimulation

« Il n'y a de sens que dans le passage d'une situation à une autre, d'un état à un autre, et dans la relation entre au moins deux termes. Il n'y a de sens que dans la différence entre les termes, et non dans les termes en eux-mêmes, et, comme, dans le discours, les termes d'une différence occupent chacun une position, ce sens ne peut être saisi que dans le passage d'une position à l'autre, c'est-à-dire dans la transformation, qui peut alors être définie comme la version syntagmatique de la différence. »¹



¹Fontanille J., *Sémiotique et littérature*, Paris, Puf, 1999, p. 7

« Paratexte », un concept d'interprétation littéraire. Le texte principal publié par les auteurs est souvent entouré d'autres documents fournis par les éditeurs, répondant aux codes de l'édition : date d'impression, photo de couverture, résumé, etc., appelés paratexte. Ces éléments ajoutés forment un cadre pour le texte proprement dit et peuvent influencer la réception d'un texte ou de son interprétation par le public. Le paratexte est le plus souvent associé à des livres, car il inclut généralement une couverture, un titre, des notes de bas de page de la matière et de nombreux autres signes pas toujours émanant de l'auteur. D'autres décisions éditoriales peuvent également tomber dans la catégorie du paratexte, tels le formatage, la typographie, etc. tous ces éléments, en raison de leur relation étroite avec le texte, semblent susciter un intérêt crescendo aussi bien des écrivains que des éditeurs bénéficiant d'un traitement de plus en plus privilégié et particulier.

Même s'il « *n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte.* »¹, même si le plus important est certes le texte proprement dit, il n'en demeure pas que le paratexte reste un élément essentiel à l'œuvre littéraire, et joue un rôle déterminant, à plus d'un titre, tant au plan marketing que de l'herméneutique. Le paratexte est nécessaire à l'œuvre, et vice-versa, ils sont dans une sorte de relation de réciprocité et d'interdépendance l'un envers l'autre. « *Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans son cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte* »².

Cependant, nous n'allons pas refaire ici un chapitre de remplissage, dédié au paratexte comme on en voit souvent chez les étudiants notamment de graduation qui, pour gagner quelques pages précieuses qui leur permettra de boucler enfin le nombre de pages requis, s'en vont dans la description de tout et de rien sur la jaquette du livre, imaginant et décrivant souvent des choses qui n'existent et ne figurent même sur la page de garde. Souvent aussi, ils poussent le bouchon jusqu'à décrire la position du nom de l'écrivain sur la première de couverture : s'il est placé en bas, en haut ou au centre de la page. Et alors ? Pourquoi le dire et à quoi bon de le souligner ? Autrement dit, s'il le nom est placé un peu plus en bas, ou un peu plus haut, ça voudrait dire quoi ? À cette question, on n'a évidemment pas de réponse objective, mais juste ceci que le nom de l'auteur fait partie de la première couverture et donc comme le chapitre est consacré aux éléments paratextuels, il faudra alors en parler. C'est comme cela. Voilà à quoi il faut s'attendre aujourd'hui dans le

¹Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987. p.376.

²Ibid.p.377

domaine des sciences des textes littéraires. On cherche à appliquer, plutôt à imposer des catégories d'analyse, des grilles de lecture à des textes qui ne s'y prêtent peut-être pas. Mais qu'importe, dirait-on, il faut la faire cette étude narratologique. En effet, comme dans les branches scientifiques par exemple où les étudiants s'accrochent à leur objet fétiche nommé « calculatrice » comme des poissons à l'eau, pour les exercices d'algèbre et de géométrie, chez les étudiants des lettres et des langues l'analyse narratologique est devenue également un peu l'outil conceptuel à la mode, presque indispensable : type de narration, point de vue, paratexte, focalisation, etc. D'une part, ils pensent sans doute que ce type d'analyses confère à leurs travaux une sorte d'objectivité scientifique, d'autre part, ça leur évite bien d'autres tracasseries comme faire appel à d'autres approches nécessitant un investissement intellectuel plus poussé de leur part ainsi que de fournir des efforts de théorisation beaucoup plus approfondis ; ceci sans compter la fausse assurance que cette partie-là portant sur l'analyse narratologique leur donne presque sur un plateau en or : un ou deux chapitres tout prêts à être insérés dans le travail de recherche global !

Pour notre part, cette étude de quelques éléments du paratexte s'impose d'elle-même à nous. En effet, devant le titre, « *L'enfant noir* », par exemple, nous sommes tout de suite interpellés, déjà en tant que lecteur. Et on l'est davantage encore en tant que doctorant travaillant sur les modalités de mise en texte des discours de l'altérité et sur généralement les thématiques de cohabitation, de contact et de confortation entre individu, les cultures, les systèmes de pensées et de valeurs venus d'horizons disparates. En effet, quand on dit « *Enfant noir* », on pense aussi et de façon systématique à « *enfant blanc* ». On ne le dit pas, certes, mais on y pense. C'est ce qu'on appelle la sémantique du non-dit, d'entre les lignes, de l'implicite¹.

Grosso modo, l'analyse paratextuelle est une étude d'éléments qui ne relèvent pas du texte proprement dit, mais d'éléments qui entourent ce dernier, l'accompagnent, souvent le précisent, le vulgarisent et parfois aussi le valorisent :

Le paratexte vise à établir un premier contact entre le lecteur potentiel et le livre. Il met aussi en jeu la fonction « conative » du langage puisqu'il s'efforce de peser sur l'attitude du destinataire à l'égard du texte (...) le paratexte remplit une fonction référentielle dans la mesure où il fournit des informations sur le texte et sur son auteur (...) il est investi d'une mission d'intermédiaire de passeur².

¹ Claude Duchet en a beaucoup parlé dans le cadre de la sociocritique. Nous y reviendrons, notamment dans le dernier point de la troisième partie.

²Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 64.

Des éléments qui sont étroitement liés au texte et dont ils dépendent et qui le mettent en valeur. Genette¹ à qui l'on doit l'essentiel de cette approche du texte littéraire a consacré 02 ouvrages entiers pour délimiter les bords du texte littéraire ; d'abord dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982), puis de façon plus détaillée dans *Seuils*(Paris, Seuil, 1987). C'est dans ce dernier qu'il explique le paratexte et qu'il en donne la définition suivante :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un «vestibule», qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.²

Nous n'allons pas revenir ici sur tout l'outillage conceptuel proposé par l'approche narratologique³ qui est immense, comme le démontrent les études longues et minutieuses de Genette, de ses disciples et de tous les autres narratologues et structuralistes portant sur ce point précis. Nous, nous allons droit au but : dans le cadre dans cette étude et cette première partie, nous nous intéresserons uniquement à ces trois éléments : la première de couverture, le titre, et le début des chapitres⁴, qu'on pourrait appeler «incipit des chapitres » ou des « intertitres »

1. La première de couverture : symbolique de discrétion et de dissimulation

Première page extérieure d'un livre, la première de couverture est appelée aussi plat de devant. Sans numération et accueillant les noms de l'auteur, de l'éditeur, de la collection et le titre de l'ouvrage, la première de couverture est considérée comme le miroir, le reflet et l'image de l'œuvre, faisant office de vitrine qui condense le contenu l'œuvre tout entier, surtout qu'habituellement on ajoute une photographie, image, etc. Captivant, ce premier abord attire l'intérêt du lecteur, acheteur potentiel, l'incite à effectuer un choix, devant quantité d'autres livres imprimés généreusement offerts et proposés à l'œil scrutateur de ce dernier : « *La première de couverture (son recto) est la première accroche ; il faut*

¹Genette n'est pas le seul à avoir théorisé sur la structure des œuvres littéraires. Beaucoup d'autres auteurs qui s'inscrivent dans le cadre de la théorie structurale, se sont également intéressés à ce domaine proposant nombre de catégories d'analyse du texte littéraire.

²Genette G., *Seuils*, Op.cit., pp.7-8

³Et faire du coup tout ce que nous venions de reprocher aux autres !

⁴Nous aurions aimé appelé « étude des intertitres » qui est une formule consacrée. Or, ce n'est véritablement pas les intertitres dont il s'agit ici. En fait, les chapitres ne comportent pas de titres. C'est donc le début des chapitres, les premiers mots, et les premières phrases de chaque chapitre auxquels nous nous intéresserons exclusivement ici. Nous estimons que cela relève aussi de la structure des chapitre et donc du roman. C'est pourquoi nous avons préféré insérer ici, cette étude et l'intégrer à l'étude du paratexte plutôt que de lui consacrer un sous- chapitre à part.

observer contenu et mise en forme : le nom de l'auteur, le titre, l'éditeur, les choix typographiques et les choix de couleurs »¹

Dans les anciens temps, elle fut à elle seule une véritable œuvre artistique tant par la minutie de travail d'orfèvrerie dont elle bénéficia du fait qu'elle était conçue de manière artisanale, que par son cout élevé, car souvent elle était fabriquée à base de matériaux nobles : pierres précieuses et autre. Par conséquent, elle était rarement cédées avec l'ouvre proprement dite. En effet, elle était vendue séparément du livre, comme une pièce à part, un produit de luxe. Et elle valait, selon la matière incorporée, les couts et le travail dédié à sa production, parfois plus chère que l'œuvre elle-même dont elle dépend. Ce qui d'ailleurs contraignait les acheteurs à cette époque d'aller voir d'autres artisans pour en faire des copies, des imitations beaucoup plus abordables. Or, avec l'avènement de l'ère industrielle et l'imprimerie, et les balbutiements du travail à la chaîne, la première de couverture s'est largement répandue et démocratisée auprès des couches les plus dévalorisées. Bien sûr, la qualité tant convoitée et le soin énorme apporté à production en ont pris un coup ; elle était moins soignée, et sera même imprimée sur un simple papier cartonné.

De nos jours, son importance demeure toujours valable ; pour preuve, le soin toujours plus grand apporté à la fois par l'éditeur et l'auteur à la conception de la première de couverture qui reste plus que jamais un argument de vente et de marketing de poids, comme le souligne à juste titre Genette : « *La fonction la plus évidente de la jaquette est d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre* »²

La citation de Genette souligne une fonction cruciale de la première de couverture, surtout à l'ère des comportements ostentatoires, de l'obsession de la séduction, de « m'as-tu-vu » caractérisant notre époque.

En effet, la première de couverture d'un livre, notamment le roman, représente l'entrée par laquelle le lecteur peut déterminer la nature du roman de manière sommaire, car elle est un concentré de signes excitant la curiosité du lecteur et devant lequel ce dernier reste subjugué, submergé d'impressions et sentiments divers et variés qui le font se projeter sur ce à quoi il va accéder dans le livre, se livrant ainsi à un jeu plaisant de devinette. En fait, le lecteur se trouve d'abord comme prisonnier ou perdu entre deux pages, la première et la quatrième de couverture, qui constituent ainsi le seul véritable premier objet de curiosité chez lui. En effet, le premier regard qu'on jette sur un livre, c'est sur sa jaquette qu'on le porte. D'où la fonction essentielle jouée par cette dernière qui est non seulement la

¹Achour C., BekkatA., *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, Edition du Tell, 2002. p. 75.

²G, Genette, *Seuils*, Op.cit., pp.33-34.

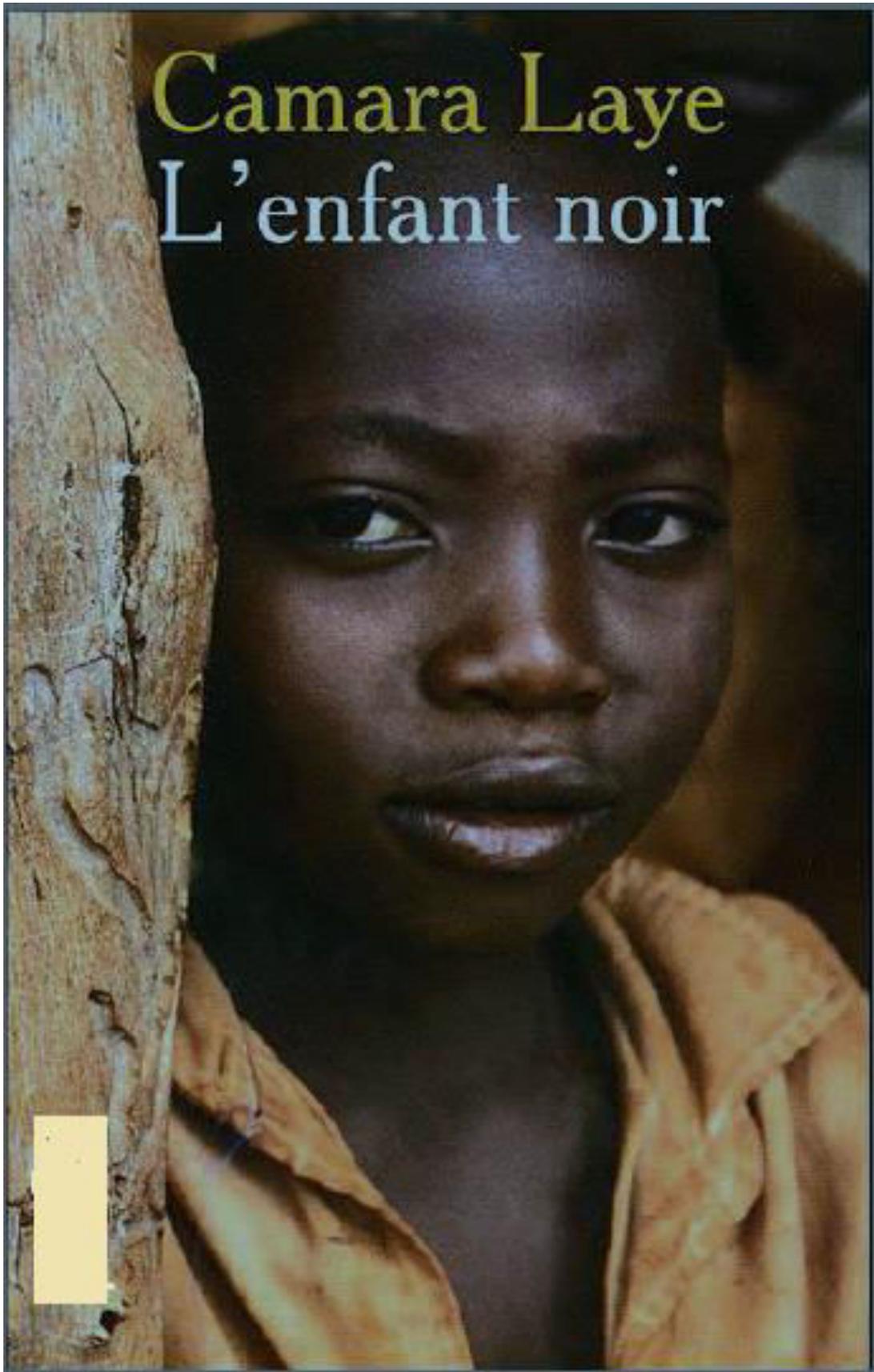
première attraction, séduction sur le lecteur, mais reste aussi un indicateur ou une indication visuelle majeure qui rend compte l'impression" d'ensemble qui se dégage de la jaquette, notamment de la première de couverture et tous les éléments qu'elle contient. C'est en réalité toute la psychologie, toute la mentalité du lecteur et ses spéculations qui se projettent sur ce que le monde à venir et non révélé encore de l'écrivain embrasse. Ces diverses considérations sont on la première impression d'un lecteur qui, se voyant présenter une énorme quantité de livres, doit ainsi choisir, parmi eux, ce qu'il veut, en tenant compte de ses préférences, ses acquis et des limites de ce qui peut être acheté, car aucun lecteur n'a la capacité d'acheter tout ce qu'on lui présente. Devant cet embarras du choix, son intuition s'appuie exclusivement sur les éléments les plus simples, mais aussi les plus immédiatement visibles qui lui permettent d'opérer un choix, de prédire l'histoire à venir, la beauté du roman à savourer, « *Le plaisir du texte* »¹ à lire, c'est à dire tel qu'on l'a dit précédemment : la jaquette, le titre, le nom de l'auteur, photo, image, jeu de couleurs, etc. ce qui rend toute séparation entre première de couverture et texte proprement dit vaine et impossible à réaliser, car la couverture du roman qui est « l'image visuelle du texte » et le roman lui-même, sont intimement liés. Dans l'absolue, la jaquette, est un mélange de codes formés en faisant fusionner deux éléments ou deux formes de discours, le premier, qu'on peut appeler l'éthos, est soutenu par la logique lui conférant vérité, force, autorité, etc., et le second, relevant du pathos, est plutôt empreint d'une dimension émotionnelle, romantique et imaginative lui octroyant amour, acceptation, nostalgie, etc. Et c'est leur combinaison, c'est-à-dire la réunion de ces deux fonctions, l'une opérant sur la logique de l'éthos et de la raison, l'autre sur de la logique de l'émotion, qui fait que la symbolique et la magie la couverture opère sur l'esprit, l'âme et le cœur des lecteurs, potentiel acheteur.

Par ailleurs, on ne peut finir ce point sans souligner un dernier aspect relatif à la fonction de la jaquette du roman : elle est à la fois une introduction à l'environnement du texte narratif, une explication de son état psychologique et une expression visuelle de son contenu. En effet, elle peut témoigner de la connaissance du goût plastique et des capacités visuelles de l'écrivain : la première de couverture essaie tant bien que mal, et avec une certaine créativité de représenter la vie du texte du romancier dans une scène, une icône, une image, etc. Le romancier devient alors l'artiste, un artiste plasticien qui s'emporte, le temps de concevoir la jaquette, dans le vent de l'inspiration, de la révélation de la créativité picturale ; il se laisse, comme un grand peintre, emporté par la magie chatoyante des choix des couleurs, des contrastes, etc. pour former une toile reflétant ce qui se passe en lui et qui le lie et le cimente à son texte romanesque. À ce titre, la première de couverture du roman représente un premier seuil d'entrée dans la profondeur du texte et son contenu.

¹Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

Ainsi donc, il ne faut pas sous-estimer la question du comment l'écrivain, souvent aussi accompagné de son éditeur, choisit les couvertures de sa production littéraire, car elle est comme on l'a dit, étroitement liée à son univers créatif et sont surtout une expression palpable de son goût visuel, tout comme elle rend compte de la capacité qu'a l'auteur à lier le conflit interne du texte du romancier avec une peinture ou une image de couverture dans un format qui ne gâche pas les scènes narratives et visuelles. Par conséquent, on peut considérer que l'élaboration de la première de couverture et les choix picturaux, du design, etc., affectent clairement le texte, car il joue également un rôle important dans l'élargissement de la vision du lecteur du roman. D'où, de nos jours, les outils informatiques aidant, l'intérêt accordé à la conception de la jaquette, le choix de l'image de couverture et du panneau qui parfois, peut tourner carrément pour une obsession. Comme c'est la fenêtre par laquelle le roman apparaît et le poumon par lequel le texte respire, 02 éléments cruciaux à travers lesquels il cherche à refléter et à dépeindre fidèlement sa vision des scènes, de situations et caractère de personnages sur lesquels repose la composition narrative, le romancier attache ainsi une importance capitale, exagérée à l'élaboration de la jaquette et la voit comme un enjeu primordial, au même titre que le contenu roman lui-même.

Nous reproduisons ci-après la première de couverture du roman, *L'enfant noir*, édition Plon de 2007, dans sa collection Pocket. Aussi, on abrégera désormais l'intitulé du livre, notamment dans les citations, et écrivons E.N, au lieu du titre complet *L'enfant noir*.



2. La photographie

Imprimée sur la première de couverture, la photographie est un moyen de guidage et de lecture qui sert à orienter et aider le lecteur à déceler la signification véritable de l'œuvre. En cela, elle a un rôle symbolique d'interprétation et de découverte du sens caché de l'œuvre. Et «*désigne toute image qui dans un livre accompagne le texte dans le but de l'ornier, d'en renforcer les effets ou d'explicitier le sens* »¹.

Relevant de ce que Gérard Genette appelle le « paratexte officiel »², l'illustration a une fonction temporelle parce qu'elle immortalise, éternise un moment précis à un moment déterminé ; elle est le miroir d'un réel pris en instantané, ici et maintenant, et la concrétisation d'un passé révolu. Ce qu'on ne peut palper par la mémoire, l'iconographie le rend palpable pour les yeux. L'illustration est là pour être une preuve et pour renforcer la fiabilité d'une information donnée, ici à venir.

Ainsi, si la Joconde de Devinci, considérée par quasiment tous les critiques d'art comme une toile immortelle et pleine de mystères qui proviennent essentiellement du sourire ou du non-sourire de la femme représentée, esquissant, mais sans vraiment le faire un sourire hésitant, timide, pourquoi l'enfant représenté sur la page de garde de *L'enfant noir* ne le serait-il pas ?

2.1. La Joconde et *L'enfant noir*

Tout le monde tombe sous le charme de la Joconde dans le célèbre tableau de l'artiste italien Léonard de Vinci qui a peint la Joconde en 1503, considérée comme l'une des œuvres d'art les plus précieuses au monde, surtout le regard mystérieux de la jeune Mona Lisa.

2.1.1. Le regard mystérieux de la jeune Mona Lisa

En effet, le regard de la femme ainsi représentée constitue encore de nos jours un objet de curiosité, mais aussi de recherche auprès de beaucoup de jeunes chercheurs toutes spécialités confondues, y compris la géométrie ! Certains historiens de l'art vont jusqu'à dire que le célèbre peintre a caché une sorte d'illusion d'optique dans le visage de la jeune Mona Lisa, car, cette dernière ne semble pas toujours être souriante. La technique adoptée dans ce portrait étant le mélange des couleurs et des nuances pour l'obtention des transitions progressives entre différentes formes surtout les lignes de fuite. D'où le concept

¹Aron P., S-J Denis et A. Viata, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p.285, in A. Benzid, *Pour une étude titrologique de «A quoi rêvent les loups » de Yasmina Khadra*, université Mohamed Khider Biskra-Alger- 2013, p.59.

²Le paratexte officiel engage, selon Genette, à la fois la responsabilité de l'auteur et celle de l'éditeur, comme le choix de la jaquette, de la photographie, surtout la décision d'insérer la photographie de l'auteur sur la première de couverture, etc.

« l'impact de Mona Lisa », spécialement dédié à cette toile, plus précisément au singulier regard mystique de la femme qui suit le visiteur où qu'il se trouve ou aille dans la pièce.

2.1.2. Effet Mona Lisa

Il y a depuis longtemps des rapports anecdotiques que les yeux de la peinture la plus célèbre de l'artiste de Mona Lisa-Renaissance semblent parfois suivre les téléspectateurs lorsqu'ils se déplacent autour des œuvres d'art. Le phénomène est même appelé « l'effet Mona Lisa ».

Beaucoup de chercheurs se sont donc penchés sur la réalité de ce qu'ils appellent « effet Mona Lisa », selon lequel les yeux du Mona Lisa dans la peinture de Leonardo da Vinci, suivent les visiteurs quel que soit l'endroit de la pièce d'où ce dernier observe et regarde le tableau.

Deux chercheurs de l'Université allemande de Bielefeld ont mené une étude très pointilleuse pour découvrir et comprendre la raison du phénomène de « effet de Mona Lisa » associé au célèbre tableau. Les chercheurs, au moyen des robots et des avatars de haute technologie, ont cru percer le secret de ce phénomène en constatant que le regard directionnel serait la clé de l'énigme. Ainsi on n'a pas à se tenir juste devant l'image afin d'avoir l'impression d'être examinée. Cette impression demeure même lorsqu'on se tient à gauche ou à droite et à différentes distances de l'image.

L'enfant noir et la Joconde, quoiqu'appartenant à deux modes d'expression foncièrement distincts, figurent néanmoins, tous les deux un être humain représenté de profil, dont on ne voit pas les pieds : on en voit la tête et le thorax ; les membres supérieurs sont quant à eux plus ou moins visibles. Plus visibles sur la toile, ils le sont moins sur la jaquette du roman. Les couleurs¹ utilisées aussi, sont sombres, discrètes, -terriennes où le gris et le jaune et la sablonneux dominant.

2.2. Le sourire en fuite

Comme la femme dans le tableau de la Joconde, l'enfant représenté sur la jaquette du roman sourit lui aussi ; plutôt esquisse le début d'un sourire. Il sourit sans sourire vraiment, et regarde, comme Mona Lisa, l'objectif sans vraiment le regarder. Regarder et sourire subrepticement. Plutôt, l'enfant sourit des yeux, semble-t-il, plus qu'il ne le fait des lèvres, si tenté est qu'on puisse sourire des yeux, sans que la bouche et les lèvres ne s'élargissent à leur tour dans une sorte de mouvement ou de tic involontaire. Ce qui est au demeurant au plan anatomique, impossible à réaliser, quelle que soit l'élasticité ou la dextérité corporelle de l'individu. Car, pour ouvrir l'un des deux yeux, il faudra commencer par ouvrir la

¹Une étude colorimétrique (des couleurs) plus ou moins détaillée sera insérée dans les pages qui vont suivre.

bouche d'abord, ou du moins étirer au maximum ses lèvres, bref, ce livrer au jeu d'étirement des traits et parties saillantes de son visage...Autrement, ce sera peine perdue.

Par ailleurs, il y a comme une crispation sur cette charmante figure innocente de l'enfant et qui plus est semble esquisser non pas un sourire franc, jovial, spontané comme il arrive naturellement d'en avoir à cet âge, mais un sourire plutôt timide, figé, discret, à peine perceptible, presque évanescent dès sa naissance ; un sourire certes, mais apparaissant comme ayant été forcé ou contraint. Les légers plis visibles à la jointure des sourcils, des yeux et à la racine du nez semblent en tout cas conforter l'idée d'un sourire naissant, sur le point de naître, partir, sortir et s'extérioriser. Or, tel un oiseau stoppé net dans son envol, fauché par la balle d'un chasseur caché tout prêt, qu'il n'a pas vu venir, le sourire de l'enfant, factice et disparaissant, semble toutefois figé lui aussi à l'instant même de sa naissance, hésitant à prendre forme sur la figure de l'enfant, comme retenu par une contrainte, une raison, une intention cachée quelconque. On a donc le début d'un semblant de sourire : les plis du bas du front, les yeux qui s'élargissent à peine ; les lèvres qui s'étirent à peine, légèrement, très peu, si peu qu'on ne peut que voir ce sourire déjà parti, enfoui ; l'apercevoir en train de s'enfuir et disparaître telle le nuage ou la poudre de poussière derrière l'étoile filante alors qu'elle coure follement sur le lointain espace...

2.3. Le regard dérobé

Regard rivé sur l'objectif, à moitié caché par un arbre, l'enfant regarde donc sans regarder ; un regard, certes, posé, serein et franc, qui s'impose aussi à la fois par sa détermination et l'expressionnisme qui s'en dégage, mais un regard qui demeure en fin de compte absent, par l'expression d'hésitation aussi qui semble l'envelopper. Les prunelles des yeux toutes rivées à droite font du reste office d'esquive, de déviation de l'objectif. Ce qui renforce l'idée de l'absence, du désir d'être absent, de se cacher. Comme pour le sourire, le regard de l'enfant est un mystère. Il y a comme une détermination, un courage, une révolte, une volonté d'en découdre... En même temps, il apparaît comme empreint d'hésitation, de peur, de crainte ; un regard de fuite, hagard, craintif, hésitant et esquivant jusqu'à l'objectif de la caméra ! Un regard dérobé, furtif, jeté et capté à la dérobée.

2.4. L'habillerrien

Comme vêtement, l'enfant ne porte qu'une espèce de chemise de couleur marron clair, couleur sombre et discrète, couleur terrienne. C'est peut-être aussi un blouson, en daim ou en cuir, on ne peut le savoir avec certitude, tellement il semble délabré, usé comme une terre, aride et rocailleuse, ayant, longtemps, subi l'érosion et le passage du temps, caniculaire dans telles saisons chaudes, de pluies torrentielles dans telles autres saisons hivernales. La veste est déboutonnée, du moins en sa partie supérieure, ou alors sans boutons. On ne peut le savoir vu l'angle sous lequel est immortalisé l'instant. En tout cas, un haut léger, donnant l'impression d'être plus un haillon qu'un vêtement d'enfant plein de

couleurs joyeuses et chatoyantes comme portent habituellement les enfants à cet âge-là. Le beige ou marron, c'est aussi la couleur dominante du continent africain, ce continent chaud au soleil brulant. Couleur de la terre, terrain de jeux et de vie des animaux sauvages de la savane africaine.

Sur la veste, bien briquée par endroits, des plis assez grossiers et irréguliers descendent et se dessinent depuis le collier formant des ombres dans leurs faces internes, contrastant avec la face externe des plis qui, elle, est brillante comme ayant été préalablement encaustiquée et poncée de quelque matériau lissant ou huileux. C'est aussi la couleur du lion, de la gazelle, le marron et le beige clair : animaux qui sont la symbolique même de la dissimulation. Soit en tant que proie ou en tant que prédateur. Dissimulation qui garantit la vie pour l'un, la survie pour l'autre. Dans ce cas comme dans l'autre, la dissimulation et le camouflage permettent : de fondre sur sa proie ; ou de se fondre dans le paysage, afin d'échapper aux prédateurs, d'y disparaître, de ne pas y apparaître, de fuir à travers les lignes de fuite de ce tableau africain, tout enduit de marron, marron tirant vers l'orange clair. Cette couleur de dissimulation et d'esquive s'adaptant à la technique et au réflexe de chasse et de repérage : d'approche de fuite, qui permet à la fois à la proie et au prédateur de se dissimuler pour leurrer l'adversaire, le leurrer pour s'enfuir et vivre, ou s'abattre sur lui et le tuer.

2.5. Le petit Camara ou la métaphore filée des animaux de la savane

Néanmoins, l'enfant, tel qu'il est figuré, comme désirant être caché ou soustrait aux regards, à l'objectif, peut être à la fois la gazelle et le lion. Caché en partie derrière le tronc d'arbre, formant ainsi une sorte de bouclier protecteur, de barrière-refuge naturelle, il est à la fois l'un et l'autre : proie et prédateur. Il apparaît à moitié derrière l'arbre comme cherchant à se voiler, à se cacher de quelque chose. L'enfant ainsi figé derrière l'arbre, immortalisé avec ce regard et ce sourire hésitants, et le tout baignant dans cette couleur marron terrienne dominante, semble chercher une cachette, un bouclier derrière lequel il veut s'effacer. Dans cette immense étendue de couleur terrienne, proies et prédateurs se toisent, se terrent. Il y va de leur survie. Quête d'effacement. Recherche de camouflage pour tromper la vigilance de la proie tant convoitée, la gazelle, pour s'en approcher au maximum, sans l'alerter, s'en approcher tout prêt, le plus près possible pour mieux bondir et frapper. Ou effacement et camouflage qui permet d'avoir la vie sauve. Effacement qui est alors synonyme de crainte, de peur, de désir de battre en retraite pour sauver sa peau, sa vie, vivre et partir enfin et s'enfuir dans la vaste et étendue savane, dans la brousse, fuir et courir loin, très loin, si loin qu'on sera hors de portée du danger, du lion. Car c'est cela le rêve, l'idéal, d'une gazelle, la survie. Par instinct, l'animal, et à plus forte raison la gazelle qui se situe tout de même aux étages inférieurs dans la chaîne alimentaire animale, qui en est l'un des maillons faibles, est par conséquent vulnérable. Vulnérable certes, mais elle est alerte et vive, légère et agile, et elle voudrait surtout vivre. Or, pour vivre, elle est

contrainte à toujours se cacher, se dissimuler, presque de tout, surtout de ses prédateurs ; sa survie ne tient ainsi qu'un fil, celui de sa fuite et de sa course : fuir, courir, tel est le destin d'une gazelle et de toutes les proies formant le maillon des consommateurs primaires dans la chaîne alimentaire. Courir et fuir restent toutefois insuffisant pour survivre ; il faut donc le faire, certes, mais le faire vite, assez vite, plus vite en tout cas que ses poursuivants, les consommateurs secondaires, le lion en premier. Car, de tous les prédateurs, le lion reste celui qui se situe au sommet de la pyramide, et comme tous les documentaires le montrent : les hyènes, les guépards et même les tigres, ont du mal à attraper les gazelles. Et quand cela se produit, ce qui assez rare, le lion surgit au dernier moment, et s'empare de la gazelle, ou du moins de ce qui en reste, avec une facilité déconcertante, les autres, petits et peureux prédateurs, qui ont réussi l'exploit de l'attraper, à la vue du lion, prennent alors leurs jambes à leur coup, s'enfuient et risquant même, s'ils traînent trop dans les parages de devenir eux aussi d'éventuelles proies, pour le lion. Le tigre aussi, plus vigoureux et élancé, est celui que craint le plus, après le lion, la gazelle. Or, le tigre, ce redoutable prédateur est de couleur mi-orange, mi-terrienne, comme le lion, le roi de la jungle, et comme la hyène, l'opportuniste et l'égoïste, tout comme le guépard, le sprinteur ; leur point commun à tous, c'est d'être des prédateurs. Et ils ont tous, tout comme la proie dont ils raffolent, la gazelle, la même couleur, le même teint de pelage court et de couleur de sable, jaune-or ou ocre foncé avec cependant quelques légères variantes ou motifs sur le pelage qui peuvent être des rayures ou des taches plus ou moins larges, plus ou moins brunes foncées (hyènes, guépard, etc.). Un teint de la même nuance que celle de la savane dans la quasi-totalité de l'année¹. Couleur de la savane qui est comme la veste de l'enfant qui se cache derrière l'arbre, tout comme l'arbre derrière lequel se cache l'enfant, et comme l'herbe sous ses pieds, et tout ce qui se trouve dans cette région chaude et à longue saison sèche : tout tend vers cette couleur terrienne et sablonneuse.

3. *L'enfant noir* et la symbolique des couleurs(colorimétrie)

La couleur a un impact énorme sur nos émotions, nos perceptions et notre bien-être spirituel et physique. Lorsqu'on comprend la signification et le pouvoir d'une couleur, on peut en tirer parti pour s'aider à mieux communiquer son message et à se connecter avec autrui. Et c'est comme tel, en tant que moyen de communication avec « autrui » que l'usage des couleurs nous préoccupe ici : un autrui dont on veut se démarquer, ou s'approcher.

Tous les peuples africains incorporent un système actif et complexe d'affichage symbolique dans leur vie cérémonielle, rituelle et quotidienne. Leur orfèvrerie complexe,

¹Excepté les quelques mois où les plaines et savanes, après leur inondation, vont se revêtir de verdure l'espace de quelques semaines, avant d'être à nouveau grillé, brûlé, mitraillé par l'insolation continue d'un soleil brûlant, caniculaire qui jettera comme un couvercle sablonneux sur toute cette terre vaste et étendue au cœur de laquelle évolue une mixité d'animaux sauvages, des herbivores, des carnivores, des oiseaux, etc.

leur bronze coulé et leurs figures en bois sculpté sont bien connus, tout comme les tissus servant à la confection d'habits traditionnels et cérémoniaux.

La couleur joue un rôle de premier plan en tant que forme symbolique visuelle en établissant un sous-texte pour les cérémonies ou les occasions rituelles, en établissant l'identité des individus et des participants, en définissant les relations et en contextualisant l'apparence des insignes cérémoniels et des objets rituels. Il met en valeur les insignes royaux soit en tant qu'embellissement complémentaire d'objets pour les identifier à l'occasion spécifique, soit en tant que symbole de rang, de statut, etc. La couleur donne au rituel religieux une présence sacrée, reflétant le tempérament et le sens du moment ainsi que le cycle de la cérémonie. Visuellement proéminente et rituellement significative lors des funérailles par exemple, la couleur sert à indiquer les relations complexes des familles élargies pendant cette période de deuil et de transition. Chaque couleur reflète des valeurs spirituelles et culturelles et des références symboliques partagées par les populations africaines dans leur ensemble et définit contextuellement en fonction des circonstances et de l'apparence rituelle. Les tissus de différentes couleurs sont souvent l'élément le plus visible lors des cérémonies et leur couleur reflétera l'événement et définira la participation d'un individu à la cérémonie.

Bien que de nombreuses teintes soient aujourd'hui utilisées chez les populations africaines, il reste trois principaux groupes de couleurs communément identifiés avec un usage symbolique ou rituel. Définis en grandes catégories inclusives, ils comprennent le blanc et le rouge (dans leurs diverses nuances) ainsi que les tons sombres. Les couleurs rouge, blanc et noir apparaissent ensemble dans les contes folkloriques, les contextes rituels et les formes d'art traditionnelles des populations africaines. Dans ce qui suit, nous allons nous intéresser donc exclusivement à l'apparition textuelle de ces trois couleurs dans le corpus et nous tenterons d'en proposer une interprétation et un décodage de leur résonance symbolique dans le texte.

3.1. Le rouge, une couleur amie et rassurante

Le rouge, la couleur du sang et du feu, est souvent associée aux significations de l'amour, de la passion, du désir, de la chaleur, du désir, de la luxure, de la sexualité, de la sensibilité, de la romance, de la joie, de la force, du leadership, du courage, de la vigueur, de la volonté, de la rage, de la colère, du danger, la méchanceté, la colère, le stress, l'action, la vibration, l'éclat et la détermination. Le rouge est affirmé, audacieux, déterminé, énergique, puissant, enthousiaste, impulsif, excitant et agressif. Le rouge représente l'énergie physique, la luxure, la passion et le désir. Il symbolise l'action, la confiance et le courage. La couleur rouge est liée aux besoins physiques, émotionnels et financiers les plus primitifs de survie et d'auto-préservation. Elle est aussi une couleur intense qui regorge d'émotions allant de l'amour passionné et intense à la colère et à la violence - représentant à

la fois Cupidon et le diable. C'est une couleur chaude, forte et stimulante qui représente l'excitation et l'énergie. Des études montrent que la couleur rouge peut créer des effets physiques tels qu'une pression artérielle élevée, une libido améliorée, une fréquence respiratoire accrue, un métabolisme amélioré, un enthousiasme accru, des niveaux d'énergie plus élevés et une confiance accrue. La couleur rouge est une couleur accrocheuse, très visible qui est capable d'attirer, de capter l'attention- et d'amener éventuellement les gens à prendre des décisions rapides ; c'est par exemple l'une des raisons pour lesquelles les camions de pompiers sont généralement peints en rouge. Les feux rouges clignotants signifient un danger ou une urgence, tandis que les panneaux d'arrêt et les feux-stops utilisent la couleur rouge pour alerter les conducteurs des dangers de l'intersection. Dans la signification protocolaire universelle, le rouge représente le pouvoir et le courage. La couleur rouge est la base de la cravate rouge traditionnelle ou du costume rouge dans les affaires, et du tapis rouge pour les célébrités et les VIP. L'association du rouge avec le courage et la bravoure en fait une couleur souvent utilisée dans les drapeaux nationaux, sur les boucliers et dans les écussons de réussite.

Cependant, on dit aussi que trop de rouge provoque une perte de sang-froid, de l'agitation, de la colère et des comportements autoritaires, exigeants et oppressants. En revanche, trop peu de rouge provoque des sentiments léthargiques, prudents, geignards et manipulateurs.

Dans différentes cultures, le rouge a différentes significations. Dans certaines cultures, le rouge représente la pureté, la joie et la célébration et est une couleur traditionnelle portée par les mariées. En Chine, le rouge est utilisé pour la bonne chance et représente le bonheur et la prospérité. En Afrique du Sud, le rouge est la couleur du deuil et en Russie le rouge est associé au communisme, car dans l'histoire, on a utilisé un drapeau rouge quand ils ont renversé le Tsar. Aux États-Unis, le rouge, lorsqu'il est combiné avec le blanc et le bleu, représente le patriotisme et la fierté du pays.

On pense que les pierres précieuses rouges augmentent l'enthousiasme et l'intérêt, stimulent l'énergie, créent la confiance et offrent une protection contre les peurs et les angoisses. Alors qu'une rose rouge avec des épines illustre généralement la lutte et les défis associés au voyage de l'amour, ce qui signifie qu'il peut être à la fois joyeux, épanouissant et délicat, ainsi que douloureux et cruel. Le dicton « dans le rouge » signifie perdre de l'argent, pas d'argent ou avoir un découvert sur votre compte en banque et on pense qu'il provient des sentiments de stress et d'anxiété et des symptômes physiques qu'ils provoquent, tels que l'hypertension artérielle et souvent la colère ou le danger. Le terme « hareng rouge » est utilisé pour faire référence à quelque chose qui est trompeur, malhonnête ou qui détourne de la vérité. L'expression « peindre la ville en rouge » est associée à la célébration, à la fête, à l'abandon, au plaisir et à l'excitation. On pense que

l'expression «voir rouge» est basée sur la caractéristique physique de la colère, y compris la rougeur des joues, l'effort physique et l'hypertension artérielle.

Le rouge a donc une gamme de significations symboliques, y compris la vie, la santé, la vigueur, la guerre, le courage, la colère, l'amour et la ferveur religieuse. Le fil conducteur est que tout cela nécessite de la passion, et la « force vitale » qui anime le sang de la passion est rouge.

Lorsque les gens se mettent en colère, leurs visages deviennent rouges. Lorsqu'ils sont heureux et en bonne santé, ils ont les joues roses (alors que lorsqu'ils sont malades ou mourants, ils ont une pâleur « mortelle », dépourvue de rouge). Quand les hommes se battent, le sang coule. Dans tous les cas, le sang rouge se manifeste en rapport avec la passion.

Enfin, en occident, selon certains auteurs, le rouge est associé à la chaleur, à l'énergie, à la passion et à l'amour. Il peut également avoir une signification positive quand il symbolise l'amour, la souveraineté, la passion, l'érotisme et la luxure ; et une signification négative quand il symbolise l'interdiction, l'enfer, le diable, la tentation, la destruction et le sang et la haine. Dans la culture occidentale, la couleur rouge signifie aussi le danger, l'énergie, la passion, l'action, l'ambition et la détermination, etc. Tandis que chez certains peuples africains, la couleur rouge, comme on l'a vu, pourrait symboliser le sang versé par les esclaves. Tout comme elle représente aussi le courage, la volonté, le progrès social et la liberté.

3.1.1. Trois apparitions, trois valeurs

Nous citerons à titre indicatif ces 03 apparitions textuelles de la couleur rouge dans notre corpus.

3.1.1.1. La canicule : Le mot rouge employé au début du texte, en page 5, est évocateur de la chaleur, une forte chaleur qui s'abat sur la terre africaine tout au long de l'année. Et par extension un rouge de feu, d'enfer, caniculaire, provenant d'une insolation continue et que rien sur cette terre vaste et étendue ne semble pouvoir tamiser, atténuer, briser. Un rouge signifiant une température des plus inhospitalières, une chaleur suffocante où ne peuvent vivre que quelques espèces animales, rares, très résistantes ; et quelques humains aussi, dotés, comme ces dernières, de patience de forts caractères et surtout d'une faculté puissante d'adaptation : « *Chauffé dès l'aube, le ballast de pierres rouges était brûlant* » (E.N.P.5).

Cependant, en dépit de cet étiquetage péjoratif et peu engageant, le rouge est toutefois associé, à plusieurs endroits du texte, à des valeurs positives. Le rouge est par exemple une couleur évoquant le feu. Or, dans *L'enfant noir*, contrairement à ce qu'on pourrait penser,

le feu revêt curieusement un aspect positif. Même lorsqu'il peut être destructeur, ravageur, vu ses capacités incendiaires, le feu est perçu par le narrateur comme un élément adjuvant, ami, comme un allié. Et pour cause !

Le narrateur raconte que dans les moments difficiles, peut-être le moment le plus difficile pour lui dans sa vie entière, parce que ce fut un moment qui constitue un tournant dans cette dernière, cette couleur « rouge-feu » l'a néanmoins bien aidé. Le feu fut un appui sur lequel le narrateur, alors au plus mal physiquement et mentalement, a pu compter afin de surmonter ses peurs ; au moment où il allait s'écrouler, cette couleur de feu était comme le soutien, le salut qui l'a encouragé à ne pas perdre pied ; une aide sur laquelle il a pris appui pour tâcher de rester serein et ce, afin d'avancer d'affronter avec courage et panache les vicissitudes, les péripéties et les malheurs du moment présent. En effet, le rite de KondenDiara marque le passage, pour le petit narrateur, de l'enfance à l'âge adulte : un moment crucial de la vie d'un homme. Or, si ce rituel était un moment de distraction pendant la journée, distraction surtout majorée par la présence féminine (parentes et proches, mais aussi amies, voisines parmi lesquelles se trouveraient sans doute les futures promises) qui encourageaient alors les petits garçons qui vont quitter l'enfance, la nuit c'en est toute une autre histoire !

En effet, c'est pendant la nuit que les enfants seront réellement et fortement soumis à rude épreuve, l'épreuve angoissante de la confrontation à KendenDiara, ce personnage mythique et légendaire dont tous les petits garçons malinké ont peur. Pour passer à l'âge adulte, l'enfant doit affronter les cris et les rugissements sinistres de cet être surnaturel qu'est KendenDiara, être sinistre qu'on ne devrait toutefois pas voir, mais dont on se rend bien compte de la présence par ses cris, ses rugissements effrayants, déchirant le silence de la nuit dans la savane africaine. Se sentant ainsi seul, en pleine nuit, se sentant angoissé et entouré des ténèbres et des cris de ce monstre nommé KendenDiara qui emplissent les environs, au milieu donc de toute cette atmosphère horrifiante, la seule chose apaisante et réconfortante pour le narrateur est curieusement cette couleur, rouge du feu, à peine perceptible au départ derrière les hauts arbustes et fromagers : « *Et la lueur rouge du brasier nous a environnés (...) Oui, il y avait du feu. Il y avait KondénDiara, la présence latente de KondénDiara, mais il y avait aussi une présence apaisante au sein de la nuit, un grand feu* ». (E.N.P.p.62)., confesse le petit Camara, tout rassuré par la vue et la présence du feu.

Le rouge, le feu était donc pour le narrateur un havre de paix, son seul salut et recours :

« Il y avait (...) ce *havre*, cette sorte de *havre* dans la nuit : un grand feu (...).
Oh ! C'était un *havre* précaire, mais quelque infime qu'il fût, c'était *infiniment*

plus que le silence et les ténèbres, le silence *sournois* des ténèbres (...) »
(E.N.P.p.62). (Nous soulignons).

3.1.1.2. L'amusement. Un peu plus en aval, à la page 5, on relève également une scène où le feu est perçu et représenté non sous ses traits destructeurs, et ravageurs (élément incendiaire), mais comme un amusement, une distraction :

Nous habitons en bordure du chemin de fer. Les trains longeaient la barrière de roseaux tressés qui limitait la concession, et la longeaient à vrai dire de si près, que des flammèches, échappées de la locomotive, mettaient parfois le feu à la clôture ; et il fallait se hâter d'éteindre ce début d'incendie, si on ne voulait pas voir tout flamber. Ces alertes, un peu effrayantes, *un peu divertissantes*, appelaient mon attention sur le passage des trains. (E.N.P.5). (Nous soulignons)

3.1.1.3. La confiance : enfin, le troisième et dernier exemple que nous allons citer sur l'apparition textuelle du mot rouge, intervient à la page 63.

Là aussi, la couleur rouge symbolise la confiance, la protection. En effet, les enfants qui deviendront adultes auront comme il est dit plus haut à subir une batterie d'épreuves aussi bien physique que mentale, au terme de laquelle, ils vont réintégrer la communauté du village comme « des hommes », et tous les avantages inhérents à ce nouveau statut : une case autonome, qui accueillera la future femme, etc. La circoncision en fait partie et elle constitue le point culminant de ce cérémonial. À cette occasion, l'habit choisi est de couleur rouge : « *Mon boubou, comme celui de mes compagnons, était d'un ton brun qui tirait sur le rouge* » (E.N.P.63). Pourquoi le rouge ? C'est pour préserver l'honneur et l'amour propre des petits enfants qui ont été circonscrits. Car leur vêtement pourrait être maculé de petites taches rougeâtres, provenant de la plaie encore fraîche de leur circoncision. Or, la couleur rouge du boubou absorbe le teint rouge du sang, et nul, parmi la foule, ne risque de remarquer quoi que ce soit, car dans la foule se trouvent notamment beaucoup de femme et de filles, et partant la future épouse, belle -mère, gendre, etc. L'honneur des garçons est bien gardé grâce à la couleur le rouge.

3.2. Le noir comme porte-bonheur

On a dit que chaque couleur a une signification symbolique dans la culture africaine et chaque couleur transmet des informations particulières lorsqu'elle est utilisée dans des endroits ou des situations importantes. Le noir et le blanc sont des couleurs neutres, donc ils vont avec tout ; y compris les uns les autres. Ils sont très contrastés et cela aide des

éléments tels que des lignes nettes ou des motifs géométriques à se démarquer. Aussi, en raison de leur neutralité, il offre un sens du polissage et du professionnalisme¹.

Dans les cultures asiatiques, la signification des couleurs est différente. Le noir ne semble pas compatible avec l'humour. Si l'on veut transmettre de l'humour, on essaiera alors d'utiliser des tons plus clairs comme le vert clair et le bleu. L'orange peut également véhiculer de l'optimisme ou du pessimisme, selon qu'on est de bonne ou de mauvaise humeur. Comme on voit, les couleurs sont une forme de communication non verbale et peuvent désigner des attributs positifs ou négatifs.

La couleur noire est une couleur symbolique pour les funérailles dans presque toutes les régions d'Afrique. C'est le tissu de deuil officiel lors des funérailles, en particulier celui qui implique une personne décédée à un âge non mûr, et non la mort d'un ancien membre. Le noir signifie aussi le mystère, l'inconnu, les choses secrètes, le pouvoir, le contrôle ; il est considéré comme hostile et signifie également la mort et le deuil.

Enfin, en occident, le noir a, d'un côté, une signification positive ; il signifie l'élégance, la simplicité, la sobriété, la rigueur, le mystère et le pouvoir. D'un autre côté, il a une signification négative, il est le symbole de la mort, du deuil, de la tristesse, du vide et d'obscurité.

En Afrique on définit le noir comme étant la couleur de la tombe, de la nuit, de la malhonnêteté, de la fourberie, de la saleté, de l'ignorance et de la méchanceté. En Afrique du sud par exemple, le noir symbolise la mort, les souffrances de la mort. Il est aussi le symbole de renaissance et de la violence de la nature, de la maturité et la masculinité.

La couleur noire prend dans le texte de Camara Laye une signification nettement positive et gratifiante. Présente sur la première de couverture, cette couleur semble ainsi mise en valeur par la place de choix qu'il occupe dans le titre, « *L'enfant noir* ». Un titre programmatique, qui fait écho voire s'oppose à l'autre syntagme implicite « l'enfant blanc ». Toutefois cette valeur positive accordée au noir sera reprise à tout bout de champ dans la suite du texte.

3.2.1. Le serpent noir : à la page 6, on peut lire : « *Un jour pourtant, je remarquai un petit serpent noir* » (E.N.P.6). Le serpent, noir, vert ou blanc, est généralement une créature crainte par tous, suscitant effroi, peur et affolement. Dans quasiment toutes les cultures, le serpent n'est pas vu de bon œil par les humains. Dès qu'il est débusqué ou qu'il se fait lui-même voir, c'est la panique générale. Cependant, dans notre corpus, tel est loin d'être le cas du serpent noir : « *Un jour pourtant, je remarquai un petit serpent noir* »

¹Sans exclure les autres couleurs, on peut dire que la plus part des produits marchant sont de couleur soit blanche, soit noire : voitures, smokings, smartphones, etc.

(E.N.P.6).L'enfant, apeuré en présence de cette bestiole dont rien que la forme cubique et ondulante suffit pour donner frayeur et frissons, et de façon spontanée, donne l'alerte comme l'aurait fait tout enfant : « *Je courus avertir ma mère, comme j'en avais pris l'habitude* » (E.N.P.6).Or, à la vue du serpent, de ce serpent-là, un serpent de couleur noir, la mère réagit tout autrement qu'il ne l'aurait fait en voyant un serpent blanc, vert ou gris qu'elle aurait tué«*aussitôt à coups de bâton, et elle s'acharnait, comme toutes les femmes de chez nous, jusqu'à le réduire en bouillie, tandis que les hommes, eux, se contentent d'un coup sec, nettement assené* » (E.N.P.6). Or, avec ce « serpent de couleur », elle se comporta autrement en disant au petit Camara : « *Celui-ci, mon enfant, il ne faut pas le tuer ; ce serpent n'est pas un serpent comme les autres* ». (E.N.P.6). En fait, ce serpent noir est le génie, le totem de son père qui non seulement veille sur lui et le protège, mais aussi lui apporte la bénédiction et l'aide dans son travail de forgeron.

3.2.2. Le génie noir

En plus du serpent, un serpent noir qui veille sur lui, le père de Camara bénéficie également de l'aide spirituelle d'un génie, d'un génie également de couleur noire. Et si le serpent apparaît la journée, le génie noir lui semble s'activer et se révéler au père la nuit, glissant et se fondant pendant le sommeil dans les songes, les rêves et toute la vie nocturne, riche et inconsciente :

Dès lors, il sautait aux yeux que, prévenu en rêve par son génie noir de la tâche qui l'attendait dans la journée, mon père s'y était préparé au saut du lit et était entré dans l'atelier en état de pureté, et le corps enduit de surcroît des substances magiques celées dans ses nombreuses marmites de gris-gris. (EN,p.17)

On est là vraisemblablement dans quelque chose qui relèverait de la sorcellerie, la magie, mais la « magie noire ». À la spiritualité de la croyance, on passe au concret, au palpable, aux procédés matériels physiques pour que la magie opère effectivement : « *le cops enduit (...) de substance magique scellée dans des marmites de gris-gris* » (E.N.P.18).

Par ailleurs, si la beauté féminine à l'heure actuelle répond exclusivement à des standards conçus en occident et pour des femmes occidentales (yeux verts, chevelure blonde, lisse et soyeuse, etc.), lesquels standards semblant ne pas se généraliser aux femmes non occidentales, *L'enfant noir* rend hommage à la beauté féminine locale, pure, noire dont il loue les traits originaux. Ainsi rendant visite à ses oncles habitant à Tindican, il décrit ainsi l'une de ses tantes : « *C'était une grande femme aux cheveux toujours noirs, mince, très droite, robuste, jeune encore à dire vrai et qui n'avait cessé (...)* » (E.N., P.20).

Les cheveux « toujours noirs ». L'adverbe « toujours » est ici très symbolique, signifiant clairement la préférence du teint noir à toutes les autres teintes blanches, châtaines, blonde, etc., faisant la fierté de la gent féminine ailleurs dans tels ou tels pays.

L'adverbe « toujours » insiste du reste très nettement sur le fait que les cheveux n'ont pas subi d'altération, qu'ils sont restés tels qu'ils étaient à l'état pur, original, beau.

L'affirmation de soi, de sa culture locale passe par tous les moyens, par toute sorte de procédés. Le narrateur ne ménage aucun effort pour faire valoir le génie, l'intelligence et le savoir-faire local qui se manifeste jusque dans les moindres détails de la vie triviale de tous les jours.

Ainsi, si en matière de toilettage et cosmétique, les Français ont par exemple entre autres l'illustre « savon de Marseille », et bien à Kouroussa, c'est au savon local qu'on se lave et fait sa toilette :

Elle [la grand-mère] allait retirer la marmite du foyer, versait l'eau dans une calebasse et, après l'avoir atténuée à la température convenable, l'apportait dans le lavoir. Elle me savonnait alors de la tête aux pieds au *savon noir* (EN, p. 25). (Nous soulignons).

Et pour ceux qui doute de l'efficacité hygiénique de ce « savon noir », pensant que ce dernier sera nul et sans effet, qu'il fera sans doute choux blanc, eh bien, le narrateur coupe court à tous leurs soupçons, car à la fin du lavage, le résultat est plutôt satisfaisant : « *Je sortais du lavoir, resplendissant, le sang avivé et la peau brillante, le cheveu bien noir, et courais me sécher devant le feu* » (E.N., P.128)

Arrêtons-nous enfin sur cette expression « torsés noirs ».

3.2.3. « Torsés noirs » : Prise dans l'absolu, ou dans tout autre contexte, elle serait prise par son côté négatif ou péjoratif. En effet, elle pourrait véhiculer un relent raciste vu que le torse noir s'oppose au torse blanc, réputé, d'après des préjugés et stéréotypes arriérés, beaucoup plus noble, etc. Or, le narrateur toujours en quête de mettre en valeur la couleur locale, cherchera une sorte de dépassement de cette péjoration de l'expression en cherchant son embellissement par son insertion dans une sorte de récit très poétique. L'expression est insérée dans un passage descriptif d'une rare beauté esthétique¹, d'une pure écriture poétique :

les torsés noirs se courbaient sur la grande aire dorée, et les faucilles entamaient la moisson. Ce n'est plus seulement la brise matinale à présent qui faisait frémir le champ, c'étaient les hommes, c'étaient les faucilles. Ces faucilles allaient et venaient avec une rapidité, avec une infaillibilité aussi, qui surprenaient.(EN, p.128)

¹Le passage est digne des nombreux portraits descriptifs balzaciques. Même Flaubert, amateur du style fluide et raffiné, d'un phrasé juste et rythmé, n'aurait sans doute pas été insensible au charme et « la puissance du style » de Camara Laye, précisément dans ce passage...

Le noir se confond et se joint au doré, couleur de soleil, de la terre, couleurs nobles. Un vaste champ doré, « une grande aire dorée ».

Le passage est non seulement une merveille au plan formel, une pure merveille prosodique et poétique qui sonne juste tel un beau refrain caressant à l'oreille, mais au plan sémantique aussi, il n'en est pas moins splendide ! Les villageois et les paysans sont peints sous les meilleurs traits qui soient : bosseur, travailleurs, faisant onduler le champ par des coups réguliers et uniformes de faucilles. Un travail certes dur, rude et laborieux, mais puisque accompli en groupe, dans la dynamique et l'osmose du groupe, paraît au contraire telle une partie de plaisir, une promenade de santé. En tout cas le narrateur, dans ce beau passage descriptif, fait en sorte que le travail de champ paraisse s'accomplir religieusement, mécaniquement comme par magie.

3.3. La couleur blanche comme valeur positive

Le blanc a de nombreuses connotations paradoxales, par exemple dans la culture occidentale, il peut signifier être propre, pur, paisible, élégant, parfait et hygiénique. Le blanc est la couleur académique des arts et évoque des images d'une pièce nouvellement peinte, d'une toile vierge et de draps propres. Blanc signifie nouveau, frais et prêt à l'emploi.

La couleur blanche tire son symbolisme de la partie blanche de l'œuf et de l'argile blanche utilisée dans la purification spirituelle, la guérison, les rites de sanctification et les occasions festives. Dans certaines situations, il symbolise le contact avec des esprits ancestraux, des divinités et d'autres entités spirituelles inconnues telles que des fantômes. Il est utilisé en combinaison avec le noir, le vert ou le jaune pour exprimer la notion, la spiritualité, la vitalité et l'équilibre.

Le blanc est le plus souvent utilisé comme couleur de fond, sans signification propre. Et si on d'examinait brièvement ce que cela signifie dans différentes cultures.

Dans le monde occidental, le blanc est également assimilé à la pureté, à la paix et il symbolise la sagesse, l'innocence, la bonté, la pureté et le divin. Cependant, en Italie, il est aussi traditionnellement utilisé pour les funérailles. Dans les cultures orientales, asiatiques et dans la plupart des cultures orientales, le blanc indique la mort et le deuil, ainsi que le malheur. Il est aussi parfois synonyme de pureté et de neutralité, notamment dans certaines cultures asiatiques. Au Moyen-Orient, le blanc évoque à la fois la pureté et le deuil, tandis qu'en Amérique le blanc indique la paix. En Afrique, enfin, le blanc symbolise également la paix, la pureté, la bonté et la chance. Cependant, en Éthiopie, il indique la maladie. C'est également la couleur de la victoire et de la pureté et est porté par les filles pour les rites de la puberté. Il est l'expression de la propreté, de la pureté, de la droiture, de

la chance et de la sagesse. À propos de cette couleur, Roland Maisonneuve souligne avec humour qu' : « en Afrique noire, le blanc, couleur des morts, sert à éloigner la mort ».¹

3.3.1. Le blanc ou la « couleur-valeur » à doubles facettes

Le blanc apparaît mainte fois dans le texte. Or, loin d'être affublé ou entaché, contrairement à ce qu'on pourrait penser, le narrateur accorde une valeur plutôt très positive à cette couleur. En effet, sans erreur ou omission de notre part, on a recensé 5 apparitions textuelles de la couleur blanche dans le roman. Et à chaque fois, elle est clairement associée à la beauté, à la noblesse, à la magnificence, etc.

3.3.1.1. Première apparition

Elleraconte la nostalgie de narrateur qui, se trouvant alors loin de chez lui, s'enquiert de la situation du village...Il veut connaître tout et dans les moindres détails...jusqu'à l'état de santé des bêtes de famille, lui qui adorait par nature voir les petits bébés des bovins domestiques venir au monde « *C'étaient les naissances surtout qui éveillaient mon intérêt. Il est né un veau, disait-il* » (EN.p.21)

Par conséquent, le narrateur, qui connaît sur bout des doigts toutes les bêtes familiales, leur nombre, la couleur de chacune, etc., quand on lui dit que l'une des vaches de l'étable vient de mettre bas, et qu'un joli gros petit veau vient de voir le jour, à cette heureuse nouvelle, le narrateur, disions-nous, émerveillé, demande aussitôt « De qui ? ». Cette question n'appelle pas un nom, ni un lien de parenté, mais bien une couleur, la couleur de la bête : « *De la blanche* ». (EN, p.21)

On ne peut certes savoir qui du narrateur ou de son interlocuteur parle, tellement leurs discours se confondent. En effet, le passage est narré suivant le discours indirect libre : donc il est quasiment impossible de distinguer de façon certaine la voix du narrateur Camara de celle de l'autre personnage. Quoique la question de savoir qui du narrateur principal ou du personnage secondaire tient ces propos n'est pas vraiment pertinente, car ce qui nous intéresse, au-delà du contenu informatif proprement dit, c'est la teneur de cette parole elle-même, autrement dit, plutôt que de focaliser sur l'identité de celui qui parle, notre intérêt est centré sur ce qui est dit. Et voici justement ce qu'on en dit : « *Celle qui a les cornes comme un croissant de lune ?* » « *Ah ! Et le veau, comment est-il ?* » (EN. p.21)

Laissons le narrateur et son interlocuteur louer cette beauté blanche pour peu que l'on sache qui des deux personnages tient la commande de l'appareil narratif :

¹Roland Maisonneuve, *Le symbolisme sacré des couleurs chez deux mystiques médiévales : Hildegarde de Bingen et Julienne de Norwich*. Article en ligne, disponible sur :

<https://books.openedition.org/pup/3658?lang=fr>. Consulté le 01/01/2022

Beau ! Beau ! Avec une étoile blanche sur le front. Une étoile ? Oui, une étoile. Et je rêvais un moment à cette étoile, je regardais l'étoile. Un veau avec une étoile, c'était pour faire un conducteur de troupeau (...) Mais, dis donc, il doit être beau ! Tu ne peux rien rêver de plus joli. Il a les oreilles si roses, que tu les croirais transparentes. J'ai hâte de le voir ! Nous irons le voir en arrivant ? Sûrement. Mais tu m'accompagneras ? Bien sûr, froussard ! (EN, p.21)

La couleur blanche est ainsi clairement associée au beau, au sublime, à la magnificence. La vache blanche donne naissance à un beau veau. Ce qui pourrait être l'incarnation de la beauté féminine suivant le standard plutôt occidental, lequel standard qui semble être accepté, voire adopté par le narrateur ici, lui d'habitude portée sur la couleur locale, noire !

3.3.1.2. Deuxième apparition

Lors de la fameuse cérémonie de KendenDiara dont il a été plusieurs fois question dans cette première partie et qui est inhérente aux enfants circoncis, ceux-ci s'approprient à vivre leurs derniers jours d'isolement. Ils vont bientôt réintégrer leurs cases respectives dans le village. Cependant, pour l'heure, il leur reste d'accomplir la dernière manche du cérémonial. Ils se dirigent tous en file indienne à présent tout droit vers la place centrale du village où les attend une grande foule. À l'approche de la procession des circoncis de la placette, un homme, un seul se détache alors de la masse et vient à leur rencontre : c'est « *Le père de Kouyaté, vénérable vieillard à la barbe blanche et à cheveux blancs* » (EN, p.76), qui a fendu la haie et s'est placé à la tête du groupe de garçons circoncis.

Pourquoi lui ? Est une question somme toute légitime. Pourquoi ce père de l'un des camarades de Camara ? Ce vieux tout « blanc ».

En effet, la couleur blanche est encore une fois mise en valeur. L'homme « blanc » se détache de la foule « noire » et aura seul les honneurs d'accueillir les futurs hommes du village. C'est à lui qu'il appartenait de leur montrer comment se danse le «caba», une danse réservée, comme celle du «soli», aux futurs circoncis. Pourquoi donc lui, le père de Kouyaté, « ce blanc qui n'est pas tout fait blanc » ? Eh bien, le narrateur en fournit l'explication suivante :

Le père de Kouyaté, par privilège d'ancienneté et par l'effet de sa bonne renommée, avait seul le droit d'entonner le chant qui accompagne le «coba». Je marchais derrière lui, et il m'a dit de poser mes mains sur ses épaules ; après quoi, chacun de nous a placé les mains sur les épaules de celui qui le précédait. (...) Le père de Kouyaté alors a redressé sa haute taille, il a jeté le regard autour de lui, il y avait quelque chose d'impérieux et de noble en lui ! Et, comme un ordre, il a lancé très haut le chant du «coba» : coba ! Aye coba, lama ! (...) Nous marchions, comme le père de Kouyaté, les jambes écartées, aussi écartées que le

permettait notre boubou, et à pas très lents naturellement. Et en prononçant la phrase, nous tournions, comme l'avait fait le père de Kouyaté (EN, p.76)

Relevant aussi toute la constellation très positive formée par le vocabulaire attaché au père de Kouyaté, et partant à la couleur blanche :

- « Le père de Kouyaté, vénérable vieillard ;
- Le père de Kouyaté, (...) par l'effet de sa bonne renommée, avait seul le droit d'entonner le chant » ;
- Le père de Kouyaté alors a redressé sa haute taille (...)
- (...) il y avait quelque chose d'impérieux et de noble en lui ;
- et, comme un ordre, il a lancé très haut le chant du «coba» ;
- Le père de Kouyaté alors s'est arrêté, les tam-tams et les tambours se sont tus (EN, pp. 76-77)

3.3.1.3. Troisième apparition

La couleur blanche dans cette troisième apparition porte sur une amie du narrateur, nommée Marie, dont il garde un souvenir intense, piquant même des années après, au moment où il écrit son texte depuis l'exil, quelque part dans la capitale française. Le narrateur Camara dit avoir connu la jeune fille dès la première année après avoir réintégré la capitale Conakry qu'il a dû quitter auparavant :

C'est cette année-là, cette première année-là (...) que je nouai amitié avec Marie. Quand il m'arrive de penser à cette amitié, et j'y pense souvent, j'y rêve souvent, j'y rêve toujours !, il me semble qu'il n'y eut rien, dans le cours de ces années, qui la surpassât, rien, dans ces années d'exil, qui me tint le cœur plus chaud (EN, p.103)

Par ailleurs, ce n'est pas par sentiment de perte, de solitude ou de tout autre sentiment de cet ordre que la narrateur dit s'être entiché de la jeune fille. Parti loin de chez lui, loin de Kouroussa, on peut en effet penser que le fait de se sentir seul au milieu de la capitale pourrait pousser notre héros solitaire à quêter la compagnie, à vouloir se faire des amis, et se lier à d'autres camarades, notamment de sexe féminin. Or, le narrateur insiste que ce n'était guère par nécessité sentimentale qu'il a connu Marie, puisqu'il ne se sentait nullement seul et n'était pas à plaindre une fois arrivé à la capitale où il avait de la famille : son oncle Mamadou et ses nombreuses tantes qui y vivent et habitent et qui « *lui portèrent alors une entière affection* » (EN, p.103). Non, le narrateur n'était nullement une brebis égarée ou un loup solitaire dans la capitale Conakry cherchant à tout prix une connaissance, un ami ou de la compagnie ; accueilli, bien accueilli au sein de la famille, il se sentait sur le plan affectif, au contraire, épanoui et bien entouré et ce n'est donc nullement par un quelconque sentiment de détresse mentale ou de solitude endurcie qu'il était en quête d'amitié et qu'il a fini par se lier à Marie. Le narrateur en donne bien d'autres

raisons, plus idéalistes, platoniques, nobles, disons comme l'aurait écrit Rousseau, des raisons plus romantiques :

Mais j'étais dans cet âge où le cœur n'est satisfait qu'il n'ait trouvé un objet à chérir et où il ne tolère de l'inventer qu'en l'absence de toute contrainte, hormis la sienne, plus puissante, plus impérieuse que toutes. Mais n'est-on pas toujours un peu dans cet âge, n'est-on pas toujours un peu dévoré par cette fringale ?¹
Oui, a-t-on jamais le cœur vraiment paisible ?² (EN, p.103)

En effet, ce passage n'a rien à envier aux nombreux et magnifiques passages de la *Nouvelle Héloïse*³ ou même des *Confessions* traitant des sentiments amoureux.

Après avoir décrit sommairement Marie, de sa généalogie familiale⁴ et de son quotidien :

Marie était élève de l'école primaire supérieure des jeunes filles. Son père, avant d'étudier la médecine et de s'établir à Beyla, avait été le compagnon d'études de mon oncle Mamadou, et ils étaient demeurés fort liés, si bien que Marie passait tous ses dimanches dans la famille de mon oncle, retrouvant là, comme moi, la chaleur d'un foyer. (EN, p.103)

Le narrateur dresse enfin le portrait physique tant attendu de l'objet amplement glorifié, chéri et désiré : l'élue de son cœur :

Elle était métisse, très claire de teint, presque blanche en vérité, et très belle, sûrement la plus belle des jeunes filles de l'école primaire supérieure ; à mes yeux, elle était belle comme une fée ! Elle était douce et avenante, et de la plus admirable. (EN, p.103)

Passons sur les déclarations d'amour enflammées du narrateur envers sa dulcinée, déclarations somme toute truffées d'égoïsme et de subjectivité⁵, car on assiste là à la toute première éclosion de la bulle d'amour et de passion chez l'individu, chez l'enfant Camara qui sera bientôt submergé de merveilleuses effusions passionnelles, tel un flacon de parfum de qualité qui, aux premières pressions sur les habits, emplit et pénètre profondément et durablement ces derniers et tout l'endroit où l'on se trouve. Larguons cependant là les sentiments amoureux du narrateur et revenons à nos moutons : la couleur blanche et les valeurs qu'elle véhicule dans le texte. Nous constatons, une fois de plus, que le teint blanc

¹On croirait lire Rousseau !

²« Le grand romantique » Rousseau n'aurait pas dit mieux !

³Rousseau J-J, *Julie ou La nouvelle Héloïse: lettres de deux amants*, Paris, Garnier frères, 1875.

⁴On est en Afrique, et en Afrique, le dicton dit qu' « avant de choisir une femme, il faut d'abord choisir sa mère » ou dans quelque variante « sa famille » !

⁵Ce qui est loin d'être un défaut, mais bien le propre même et le charme de toute déclaration d'amour ou sentiment amoureux véritable.

ou la couleur blanche est mise en valeur et semble constituer pour le narrateur un trait indiscutable de beauté¹.

3.3.1.4. Quatrième apparition

On sait maintenant que le teint blanc représente dans l’imaginaire du narrateur un trait et un standard de beauté certain. Or, ce n’est pas qu’en matière humaine (le teint blanc de Marie, etc.) ou animale (la vache blanche) que cette préférence pour la couleur blanche se fait remarquer chez le narrateur. Même au plan paysagiste et décoratif, cette couleur blanche est conforme aux critères de l’esthétique et de luxe.

Parti de sa ville natale, Kouroussa, Camara y revient cependant de temps en temps autant que le permet son emploi du temps, et notamment pendant les vacances. Et pour fêter chaque fois son retour au bercail, sa maman, comme toute maman prévenante, trouve toujours le moyen de montrer son attachement envers son enfant éloigné, lui signifiant par la même occasion combien il lui manquait et combien elle l’attendait. En effet, il n’y qu’une maman pour trouver toujours le moyen de signifier l’immense amour qu’elle porte à son enfant, non seulement sans se lasser mais aussi et surtout sans rien espérer en retour ce dernier. Et, pour faire montre et étalage du sien, ce qu’a trouvé la maman de Camara est assez original : elle refait et redécore la case de son fils à chacun de ses retours à la maison familiale qui l’a vu naître ; attention qui d’ailleurs n’échappe guère au fils (le narrateur) qui dit non seulement retrouver sa case toujours avec un plaisir renouvelé, mais surtout la trouvait à chaque fois encore plus belle qu’il ne l’a laissée la dernière fois qui l’a quittée :

Chaque fois que je revenais passer mes vacances à Kouroussa, je trouvais ma case (...) et ma mère impatiente de me faire admirer les améliorations que d’année en année elle y apportait. Au début, ma case avait été une case comme toutes les autres(...) (EN, p.112)

Sa maman redoublait ainsi d’efforts, et s’appliquait non sans peine à chaque fois pour montrer son affection pour son enfant adoré, mais vivant éloigné. Et c’est ainsi que la case semblait de plus en plus belle, malgré les années qui passent, si bien que : « *petit à petit, elle avait revêtu un aspect qui la rapprochait de l’Europe* » (EN, p.112). La formule appelle bien une précision quant à cette comparaison en matière de décoration de l’intérieur avec les standards européens ? Le narrateur en apporte lui-même une :

« *Je dis bien «qui la rapprochait» et je vois bien que ce rapprochement demeurait lointain, mais je n’y étais pas moins sensible* » (EN, p.112), reconnaît le narrateur. Par quel côté sa case tenait au confort occidental ? Quel est cet aspect luxueux qui la rapprochait ainsi de ce qui se fait en Europe ? Et bien parce qu’il a trouvé la case « *fraîchement repeinte à l’argile blanche* » (EN, p.113)

¹Chez les humains comme chez « les animaux », allions-nous dire, vu l’épisode de « la vache blanche » évoqué un peu plus haut (en amont) !

Encore une fois, le blanc revêt une valeur positive chez l'auteur, elle est une marque de beauté qui est on ne peut plus clairement associée à l'Europe, à l'Occident.

3.3.1.5. Cinquième apparition

Dans cette énième apparition de la couleur blanche, il va se produire comme une sorte d'assimilation intégrale à la fois dans la mentalité et le physique du narrateur aux valeurs occidentales qu'il va adopter purement et simplement. C'est par le biais de l'habit blanc que va se produire ainsi l'incarnation de cette dissolution totale de la culture locale dans la culture européenne.

En effet, l'assimilation se fera à la fin du roman, dans les dernières lignes du texte, au moment fatidique où Camara s'apprête à quitter définitivement les siens, son pays, son village Kouroussa, la capitale Conakry et toute la terre natale qui l'a vu naître, vivre et grandir. Étant sur le tarmac de l'aéroport sur le point de s'envoler vers cette terre lointaine occidentale, départ symbolisant de fait la victoire de cette civilisation occidentale sur la culture locale, le narrateur est lui-même habillé en blanc, vêtu tout blanc, de la tête au pied, vêtement comme sous-vêtement, tout était de couleur blanche tel un européen « endimanché » : « *Je portais des culottes de toile blanche et une chemisette à col ouvert, qui me laissait les bras nus ; aux pieds, j'avais des chaussures découvertes et des chaussettes blanches.* » (EN, p.126)

La couleur blanche triomphe donc enfin sur les valeurs et les couleurs locales noires, terriennes, sablonneuses...ce qui peut vouloir signifier plusieurs choses. Des interprétations peuvent être suggérées, en modalité interrogative, et au conditionnel pour souligner davantage qu'on est dans le questionnement et non l'affirmation ou l'affirmatif :

1 - L'auteur aurait-il finalement choisi l'assimilation, l'acculturation, voyant là, la voie du progrès, pour lui, son village, sa ville, son pays, sa génération et les générations futures ?

2-En choisissant de mettre en avant la culture française, occidentale, l'auteur serait-il en mesure de sacrifier vraiment sa culture locale, de la laisser mourir, lui qui n'a pas cessé, à chaque ligne, à chaque page, de l'affirmer, de l'honorer ?

3-Nous serions-nous trompés sur le constat que l'on a fait, le choix de cette couleur ne pouvant être qu'un choix spontané du cœur sans charge symbolique préjugé ?

Chapitre 2 :
Effets de relance des « débuts chapitres »
et le « référent autobiographique »

« Je ne pensais qu'à moi-même et puis, à mesure que j'écrivais, je me suis aperçu que je traçais un portrait de ma Haute-Guinée natale. »¹

1. L'autobiographique ou « l'affirmation identitaire » ?

1.2. Le « je » et les « Autres »

Il faut d'abord souligner le fait que la question identitaire au sens non pas de quête, mais de revendication, d'affirmation de son identité locale, originelle- constitue un thème central dans ce grand classique de la littérature africaine qu'est *L'enfant noir*. Elle est en fait bien matérialisée dans le quotidien de l'auteur qui la réinvente dans l'écriture à travers l'évocation des souvenirs successifs de son enfance passée à Kouroussa, en Haute- Guinée, jusqu'à son départ en France pour continuer ses études supérieures.

En effet, le récit met en scène ou met en écriture essentiellement deux grands moments de vie : l'enfance et la puberté de l'auteur. Enfant, il a entendu les légendes sur le petit serpent noir qui protège sa race et qui communique avec son père pendant la nuit. Il a vu son père forger les métaux et façonner l'or : « *Toujours, je l'ai vu intransigeant dans son respect des rites* » (E.N. P.18). Puis, entre Tindican, à la campagne, et Kouroussa, espace citadin où il a grandi, Camara a appris les traditions et les contes. Il sait que la magie existe et il ne cherche pas à l'expliquer. Son père et sa mère en sont pétris et l'utilisent avec puissance, mais avec sagesse et modération.

Camara fait des apprentissages de grande importance. D'abord, la circoncision qui le fait homme et le sépare de l'enfance et de sa mère : « *Des hommes ! Oui, nous étions enfin des hommes, mais le prix en était élevé !* » (EN, P.142).

Puis il y a l'école française, le collège technique et, bientôt, la France : « *Il fallait que le désir d'apprendre fût chevillé au corps, pour résister à semblable traitement* ». (EN, P. 85).

Peu à peu déraciné de son village, puis de son pays, Camara subit de plein fouet l'altérité au contact de l'Autre.

Roland Barthes, pour sa part, pose le problème du lien entre identité et Altérité comme suit : « *Peut-on [...] commencer à écrire [sur soi] sans se prendre pour un autre ?* »²

¹ Entretien avec Camara Laye. Disponible sur le lien <https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/enfant-noir-l-camara-laye-9782266178945>. consulté le 23/05/2020

²Barthes R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 94.

Ainsi la relation qui unit autobiographie comme étant écriture de soi et l'altérité est le rapport même entre « moi » et « Autre » et par là entre « identité » qui désigne, comme on l'a souligné au chapitre 1, l'ensemble des valeurs, des coutumes et des connaissances propres à une personne, et « altérité » qui comprend le caractère de ce qui est autre. Chamoiseau souligne à juste titre dans *Écrire en pays dominé* :

L'Autre me change et je le change. Son contact m'anime et je l'anime [...] chaque Autre devient une composante de moi tout en restant distinct. Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre [...] Chaque moi contient une part ouverte des Autres, et au bordage de chaque Moi se maintient frissonnant la part impénétrable des autres.¹

Pour les théoriciens de l'identité, les valeurs, attitudes, jugements et comportements d'une personne, résultent de l'interaction entre les diverses identifications qu'elles opèrent. De plus, dans les rencontres interculturelles, l'image de l'autre peut jouer un rôle très important à la construction de l'identité personnelle, parce que l'autre est généralement perçu non pas comme un individu isolé, mais comme le membre d'une communauté présentant les mêmes caractéristiques. Camara Laye parle, donc de lui dans ce récit, mais ce faisant, il parle de tous les autres, au nom de tous.

1.3. Le jeu du chat et de la souris

On l'a dit, Camara Laye s'attache à montrer l'identité culturelle de son peuple (les Malinkés) à travers les traditions et les coutumes ancrées dans la vie quotidienne de ses concitoyens ; son récit est centré autour du thème de l'identité culturelle, il essaye d'évoquer l'univers de son enfance, ainsi que la nostalgie que lui inspire cette évocation.

Cependant il y a une singularité dans le récit. Ici le critère d'autobiographie revêt un cachet un peu original et pour cause !

D'abord, il faut noter que narrateur-personnage, Camara Laye raconte avec des mots d'adultes, ce que vit le petit enfant Camara. Le récit est relativement succinct ; cependant il nous donne à voir les aventures paisibles et quotidiennes, les coutumes d'une campagne guinéenne : la place cruciale a de la famille proche et éloignée qui se charge des enfants d'autrui comme s'ils étaient les leurs, le contexte de violence en milieu scolaire, l'amour et le respect des parents, le cycle des saisons, les fêtes, les rites initiatiques et tout ce qui les entoure... tout cela est narré et rendu avec plein d'humanité et de douceur. Ainsi les croyances, les coutumes, les rites initiatiques, etc., sont perçues à leur juste valeur, dans leur contexte et avec énormément de lucidité. Seulement il ne souhaite pas suivre les traces de ses parents et ancêtres ; il vise une autre vie. On comprend dès lors qu'il veut aller à

¹Chamoiseau, Patrick, « écrire en pays dominé », in *Identités autochtones et missions chrétiennes: brisures et émergences* publié par Philippe Chanson. p. 12 disponible sur : <https://books.google.dz/books?id=>

contre-courant de la tradition et de la coutume. D'ailleurs, le narrateur, même avec le recul ne s'est étrangement toujours pas expliqué beaucoup de choses relatives à cette tradition. Bien des séquences dans le texte le montrent et le prouvent.

1.4. Quand les mystères des traditions sont tenus secrets

En effet, si le narrateur rapporte avec une fidélité déconcertante les moindres détails de tous les faits et gestes relevant des cérémoniaux entourant les rites de passage et toutes les festivités qui ont lieu dans le village, il lui arrive souvent de trébucher quand il s'agit d'expliquer ces détails inhérents à ces mêmes faits ou quelque mystère entourant d'autres rites ou fêtes. Voici un épisode parmi tant d'autres.

1.4.1. Mystères de KondénDiara

À la page 98, le narrateur dit à propos des rites KondénDiara, dont il venait cependant de décrire avec une minutie chirurgicale toutes les étapes du cérémonial, sans négliger les plus infimes détails, racontant et déroulant tout ce qui s'est passé une semaine durant pendant cette grande fête traditionnelle africaine où les enfants quittent le cocon familial pour devenir adulte et autonome, déroulé s'étalant sur plusieurs pages, de la page 84 jusqu'à la page 126 (50 pages environ), correspondant aux deux chapitres 07 et 08, le narrateur dit, disons-nous, à propos des rites KondénDiara: « *Non ce n'étaient pas de vrais lions qui rugissaient dans la clairière, c'étaient nos aînés, tout bonnement nos aînés (...) c'est enfantin (...)* ». ⁹⁸

En aval, il ajoute :

Mais si le grognement de KondénDiara est facilement explicable, la présence des longs fils blancs qui relient l'immense fromager de la clairière sacrée aux plus grands arbres et aux cases principales de la ville, l'est beaucoup moins. Je n'en ai pour ma part, point obtenu une explication parfaite : à l'époque où j'aurais pu l'obtenir, en prenant place parmi les aînées qui dirigeaient la cérémonie, j'avais cessé d'habiter Kouroussa (...) (EN, P.P. 98-99)

Avant d'ajouter : « *Je sais seulement que ces fils sont de coton tissé et qu'on se sert de perches de bambou pour les nouer au sommet des cases ; ce que j'ignore par contre, c'est la manière dont on les attache au sommet des fromagers* ». (EN, P. 99)

Enfin le narrateur finit par se montrer carrément incertain, risquant de déstabiliser complètement son lecteur par cette incertitude dont est enveloppée le récit, un récit pourtant où la focalisation omnisciente à la Balzac prend largement le pas sur d'autres modes narratifs :

Nos fromagers sont de très grands arbres, et on imagine difficilement des pêches d'une vingtaine de mètres : celles-ci fléchiraient nécessairement, quelque soin qu'on aurait pu apporter à les assembler. Par ailleurs, je ne vois pas comment on

grimperait au sommet de ces arbres épineux. Il y a bien une sorte de ceinture qui aide à grimper (...), mais cela ne se conçoit pas si l'arbre a un tronc de dimension de nos énormes fromagers. Et pourquoi ne se servirait-on pas tout bonnement de la fronde ? Je ne sais pas. Un bon tireur à la fronde réussit des miracles. Peut-être est-ce à un miracle de cette espèce qu'il convient le plus naturellement d'attribuer l'incompréhensible présence des fils blanc aux sommets des fromagers, mais je ne puis en décider.(EN, P. 99).

1.4.2. La clairvoyance de la mère

Auparavant, un autre épisode, qui met également au grand jour cette espèce d'éloignement et de distance prise par l'auteur vis-à-vis de la tradition, intervient cette fois au chapitre 04. C'est au sujet des pouvoirs surnaturels dont dispose la maman du narrateur. Celui-ci peine à les expliquer :

J'hésite un peu à dire quels étaient ces pouvoirs et je ne veux même pas les décrire tous : je sais qu'on en accueillera le récit avec scepticisme. Moi-même, quand il m'arrive aujourd'hui de me les remémorer, je ne sais plus trop comment je les dois accueillir : ils me paraissent incroyables ; ils sont incroyables !(EN, P. 63).

Le narrateur, quelques pages plus loin termine comme ceci :

Je ne veux rien dire de plus et je n'ai relaté que ce que mes yeux ont vu. Ces prodiges (...) j'y songe aujourd'hui comme aux événements fabuleux d'un lointain passé. Ce passé pourtant est tout proche : il date d'hier. Mais le monde bouge (...) il bouge et change et change à tel enseigne que mon propre totem m'est inconnu » (EN, P. 66)

2. Début des chapitres, « Intertitres » ou « incipit des chapitres »

Soulignons au premier abord que l'élément le plus surprenant, à la lecture des douze chapitres de *L'enfant noir*, est assurément leur remarquable unité, rendu possible par une sorte d'indication temporelle leitmotiv présente au début de tous les chapitres. Cette parenté entre les 12 chapitres qui composent le texte se renforce par l'effet de reprise ou de relance narrative permettant la transition entre les chapitres et leur liaison, de passer d'un chapitre à l'autre, sur le plan de la composition et la structuration de l'ensemble du texte.

Nous appuierons donc sur le début des chapitres, comme l'estiment nombres d'auteurs, entre autres notamment quasiment tous les sociocritiques, que beaucoup, voire que tout se joue en début des « textes »¹. Car comme nous le verrons, tel un œuf qui concentre tous les éléments de vie du futur poussin à naître, c'est là, en ouvertures de livres, où l'on mettra justement en place toutes les stratégies, tous les procédés d'écriture sur lesquels s'appuierait d'abord l'écrivain dans son projet d'écriture en tant qu'acte propre

¹Chaque chapitre pourrait en réalité être pris comme un texte indépendant fonctionnant de façon autonome car s'appuyant sur un morceau de vie, une partie de vie de l'auteur.

de travail fictionnel, mais aussi en général dans tout le processus de figuration : d'idéologisation, de socialisation, de thématisation, etc.

2.1. Essai de lecture génétique ou révélations du secret d'effets de relances narratives

La démarche de Camara laye laisse paraître, sous ses dehors humbles et modeste, certains paradoxes. En effet, l'écrivain ne semble mu par aucune envie profonde d'étaler sa vie au grand jour. L'auteur laisse uniquement son texte suivre librement le fil mouvant de ses obsessions autour de la joie de l'enfance et les différents rites qui la rythment et rythment son enfance, le passage à l'âge adulte sans vraiment chercher une reconstitution exacte, authentique et surtout complète de sa vie qui sera chronologiquement sans faille. Et c'est justement cette « faille » que nous allons questionner ici, dans cette partie de chapitre. Au mot « faille », nous ajouterons le terme génétique et on aura ainsi le syntagme « la faille génétique ».

2.2. Survol historique

Notre propos liminaire dans ce point c'est bien pour préciser d'emblée « la modestie » de notre approche génétique du texte *L'enfant noir*. Autrement dit, nous n'allons pas nous lancer ici dans une étude génétique au sens propre du terme, au sens où l'entendait le fondateur de la méthode Lejeune, c'est-à-dire comme faire de ces « plongées vertigineuses et longues » dans les méandres de l'avant-texte de Camara Laye, etc. En effet, la prospection génétique d'un récit autobiographique, ainsi que le précise le fondateur de la méthode « *C'est un travail si énorme qu'on peut s'y perdre, et perdre de vue le but (...) On ne se lance pas dans la génétique pour une semaine, ou pour une communication à un colloque : c'est un engagement de longue durée* »¹. N'étant en possession d'aucun document, manuscrit ou premier jet d'encre ayant donné naissance à notre texte *L'enfant noir* et dans l'incapacité d'accéder aux archives dédiées à l'œuvre de l'auteur, nous ne prétendons donc nullement avoir l'honneur de pratiquer ici cette méticuleuse étude génétique dans cette très modeste partie où nous tenterons seulement de comprendre approximativement « un peu génétiquement » un aspect ou un phénomène textuel que nous pensons d'une importance capitale dans la composition de *L'enfant noir*, plus précisément une tentative de prospection génétique des incipit de chapitres. Car la question que nous posons ici est en réalité aussi toute simple : pourquoi ces indications spatio-temporelles leitmotiv et quel impact sur les effets de relance narratives au début des chapitres ? Pour y répondre, nous nous servirons d'un élément, un seul, faisant partie de l'objet et la méthode génétique appliquée au texte autobiographique, lequel

¹Lejeune Ph., *Génétique et autobiographie*. Disponible sur le site https://www.fabula.org/atelier.php?G%26acute%3Bn%26acute%3Btique_et_autobiographie. Consulté le 07/05/2021

élément qui se trouve aussi et surtout être le seul à notre disposition¹ pour tenter d'apporter des éléments de réponse à cette question que nous avons posée : de quelle manière les incipits des chapitres, notamment les indications temporelles, constituent-ils un procédé d'écriture inscrivant un discours altérraire de l'affirmation de soi, de l'inscription d'une écriture de moi africain, guinéen, originel ?

Cependant, puisque nous nous servons, rappelons-le, approximativement et très superficiellement d'un élément tenant à la génétique dans notre tentative d'apporter des éléments de réponse à cette question, nous pensons par conséquent qu'il ne sera pas hors de propos de revenir très brièvement sur la définition de cette méthode appelée la génétique d'approche des textes autobiographiques. Définition à laquelle nous allons donner une forme assez réduite, sous forme pourquoi pas de dialogue avec question-réponse. Ainsi à la question de savoir qu'est-ce que la *génétique* ? Lejeune répond que « *ce n'est pas exactement l'étude des brouillons, ou « avant-textes » : ils ne sont que les lieux ou les moyens, certes privilégiés, de la recherche, mais parmi d'autres possibles.* »²

Lejeune, en généticien, en fondateur de la génétique de cette branche de l'autobiographie aimait dire qu'« *Un généticien est forcément un amoureux. Il a des interprétations, des hypothèses. Il est à la recherche d'un secret. (...). Le dé clic, c'est quand il découvre un corpus d'avant-textes qui semble pouvoir porter réponse à des questions qu'il se posait. Il se précipite* »³.

C'est exactement notre cas à ce niveau de travail. La question que l'on se pose c'est, rappelons-le, de comprendre le mécanisme de production de ces effets de relance constatés en début de chacun des 12 chapitres du livre. Notre objectif ici c'est non seulement la saisie de l'enjeu de ces effets de relance caractérisant les débuts des chapitres, mais surtout la mise au jour de la technique d'écriture sous-jacente sans laquelle l'unicité du livre tout en entier ne serait être réalisée et justifiée. Ce qui fait de ce procédé scripturaire engendrant ces effets de production de sens un enjeu privilégié dans la compréhension de tout le texte produit en agençant ainsi les 12 chapitres un à un dans l'espace textuel. Et c'est le but même assigné à la génétique d'après son fondateur même qui affirme que « *Le but de la génétique est de comprendre pourquoi et comment quelqu'un a créé quelque chose. Que ce soit un texte, un tableau, une symphonie, un film* »⁴. Pour nous, ce sera en gros comprendre pourquoi sans ces effets de relance des débuts de chapitres ou

¹ Depuis le début de la pandémie corona virus en 2019, aucun déplacement à l'étranger n'est possible dans l'espoir d'aller explorer et consulter les archives disponibles sur les conditions d'écriture du premier manuscrit de *L'enfant noir*

² https://www.fabula.org/atelier.php?G%26acute%3Bn%26acute%3Btique_et_autobiographie. Consulté le 14/03/2020

³ Ibid. Consulté le 14/03/2020

⁴ Ibid. Consulté le 14/03/2020

comme nous les avons nommés « les incipit » des chapitres, tout le livre de Camara Laye serait purement une succession de chapitres, de récits, de nouvelles, de contenus ou tableaux indépendants les uns des autres et sans lien, sans unité, une sorte de puzzle dont les pièces seraient éparpillées et qu'il serait difficile d'en reconstituer l'image originelle : chacun des chapitres, sans « ces ouvertures » des chapitres, formerait une unité détachée sans lien avec ce qui précède ni avec ce qui suit.

Concernant la démarche de la génétique, on ne peut dire que cette dernière en possède une spécifique et particulière, car, comme le dit Lejeune, la génétique « n'est pas une méthode critique » particulière, comme les diverses méthodes ou approches psychologiques, sociologiques, poéticiennes ou autres... »¹. C'est un travail fastidieux, long et méticuleux qui nécessite beaucoup de temps et d'investissement de soi, pour éprouver tous ce qui est susceptible d'éclaircir l'histoire de la production d'un texte. Ce qui nous amène enfin à la dernière question à propos de la génétique : quel est son objet d'étude ?

Pour Lejeune, son objet « peut inclure des lettres, des entretiens, des témoignages extérieurs, etc. »² le généticien nous tend ainsi par cette dernière citation la perche, car l'élément que nous avons pour tenter de confirmer « génétiquement » notre hypothèse, cet élément, le seul en réalité dont nous disposons est justement inclus dans la citation : le témoignage extérieur et l'entretien sur Camara Laye.

2.3. L'effet de relance narrative dans les « ouvertures des chapitres »

L'expression « ouvertures ou incipit des chapitres » est mise entre guillemets parce qu'elle n'existe pas en tant que telle, en tant que catégorie ou concept d'analyse dans l'outillage théorique proposé par telle ou telle école ou discipline. En effet il existe bien le concept « d'incipit », mais il est rattaché au texte dans son entièreté et non à une de ses parties, ou chapitres. Comment alors appeler ces débuts de chapitres : incipit des chapitres ? Ouverture des chapitres ? Intertitres ? À notre connaissance il n'y a pas de terminologie théoriquement consacrée à ces parties de texte, cependant très essentielles parfois dans la compréhension et le décodage du mouvement général du récit, comme c'est justement le cas dans ce texte de Camara Laye.

Reconnaissons toutefois le fait que nous allions au départ rattacher cette analyse à l'ensemble d'étude portant sur le paratexte, car nous avons alors jugé qu'elle pourrait figurer par exemple avec les éléments paratextuels retenus dans le cadre de cette réflexion, à savoir, la première de couverture et les éléments qu'elle contient : photographie, symboliques des couleurs, etc. Or, comme nous aurons à le voir et à le démontrer, ces « débuts des chapitres », ces « intertitres » ne fonctionnent pas sur le plan de la diégèse

¹Ibid. Consulté le 15/03/2020

²Ibid. Consulté le 15/03/2020

identiquement que des éléments paratextuels. Ici « ces ouvertures » relèvent d'un autre procédé assurant une fonction de guidage et préparant le lecteur au texte et à la lecture à venir qui portera sur un épisode quelconque de la vie de l'auteur, et donc entretenant un rapport plus ou moins direct avec la dimension autobiographique. Et à ce propos, nous avons constaté deux éléments :

1-Que chaque chapitre relate une partie du vécu de l'auteur : ce qui fait de chaque chapitre une partie **plus ou moins** autonome qui pourrait fonctionner au plan sémantique de façon tout à fait indépendante des autres chapitres. À titre indicatif : récit de l'enfance heureuse d'un garçon, l'aîné d'une famille, dans un petit village de Haute-Guinée ; celui du son père forgeron, puis de sa mère, femme respectée possédant certains pouvoirs. Celui de l'Afrique des griots, des génies, des sortilèges.

Le récit où l'on assiste au travail de l'or transformé de poudre en bijou. Puis vient le récit de la moisson du riz, en décembre à la saison sèche il y a la moisson, l'occasion de faire une grande et joyeuse fête, sur laquelle s'est longuement arrêté le narrateur. Puis encore l'histoire de l'épreuve de la circoncision, dans ses deux phases : le rite public et le rite secret.

Puis enfin vient le récit racontant la séparation d'avec la famille : le départ pour Conakry, la capitale, pour l'école technique, puis à la fin du roman, la possibilité d'aller en France poursuivre les études. (Nous y reviendrons dans le détail dans le tableau qui va suivre à la fin de cette étude).

2-Il y a systématiquement une indication temporelle au début de chaque chapitre, laquelle indication est annonciatrice du référent sémantique, du contenu thématique à venir ; autrement dit, de l'épisode de vie de l'auteur dont il sera question dans le même chapitre, d'où le recours à cette dimension autobiographique dont nous allons nous servir, cette dernière caractérisant constituant un élément central du récit de Camara laye. Or, avant d'en venir à la démonstration des effets de relance narrative des débuts de tous les 12 chapitres, lesquels chapitres reviennent sur un épisode ou une période donnée de la vie de l'auteur, il faudra par conséquent d'abord analyser et interroger cette dimension autobiographique du roman. Ainsi, cette parenthèse ou analyse autobiographique s'impose donc comme étape nécessaire, un préalable pour la seconde analyse qui suivra, plus centrale, qui porte sur la mise en relief du procédé d'écriture utilisé sous-tendant la concentration ou l'effet d'annonce des débuts des chapitres, annonceurs du contenu thématique à venir.

Intéressons-nous donc dans un premier temps à l'aspect autobiographique dans *L'enfant noir*.

3. Question de genre : *L'enfant noir*, un récit autobiographique ?

Comme on le verra plus loin, *L'enfant noir* est un roman autobiographique par excellence. Cependant, nous n'allons pas verser dans la controverse et reprendre ici toutes les définitions, les variations et les caractérisations du texte autobiographique, de Lejeune, de Rastier, Dobrovsky, etc. Ce n'est pas notre propos ni dans notre intérêt de recherche que d'entrer dans cette polémique ; nous nous servirons de l'une ou l'autre des orientations théoriques sans prendre position pour aucune d'elles¹.

Et à ce propos qui mieux que le fondateur de concept² même pour mieux en parler ? Nous allons donc nous appuyer sur la citation archiconnue et citée de Lejeune et qui fait maintenant l'unanimité quant à la caractérisation du texte autobiographique le définissant comme : « *le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* ». ³

On l'a dit, *L'enfant noir* est un récit autobiographique et initiatique s'écrivant à la première personne du singulier. La dimension autobiographique tisse un rapport étroit avec la problématique de notre travail : le discours altéritaïre en situation d'interculturalité.

Plusieurs théoriciens notamment Roland Barthes et Denis Coussy présentent *L'enfant noir* comme le premier texte moderne d'Afrique dans lequel le thème de l'enfance est discuté.

L'enfant noir, ne déroge pas à cette règle : il s'annonce dès les premières pages comme un récit autobiographique par excellence. Ainsi d'entrée de jeu et dès l'incipit : « *J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père* » (E.N. p.4). Phrase ou ouverture très célèbre digne ou qui fait écho à une autre ouverture tout aussi célèbrissime : « *Longtemps je me suis couché de bonheur* »⁴

Il n'y a aucun doute là-dessus concernant notre texte ; de la première page jusqu'à la dernière page, du chapitre 1 au chapitre 12 (nous reviendrons dans le détail sur le contenu de ces 12 chapitres) le narrateur, ne fait que rapporter et revenir sur les faits et les événements qui ont marqué sa vie, notamment dans sa première tranche, qui va de l'enfance à la puberté.

¹Nous ne souhaitons surtout pas faire du remplissage, car comme on dit « à chaque jour suffit sa peine », nous croyons nous aussi qu'à chaque pages doit correspondre un contenu, une analyse ou une information nouvelle et pertinente. C'est pourquoi nous irons droit au but.

²Fondateur de l'autobiographie en France, sur un corpus français.

³Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁴Proust, *A la recherche du temps perdu*, « Du côté de chez Swann », Grasset, Paris, 1913. P. 08

Cependant, entre autres exigences canoniques du genre, Lejeune pose également 03 conditions qu'il formule comme suit :

« Est une autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories :

1-Forme du langage :

a. Récit

b. Prose

2-Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité

3-Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur

4-Position du narrateur :

a. Identité du narrateur et du personnage principal

b. Perspective rétrospective du récit¹

Là aussi, notre texte coche toutes les cases : depuis la forme du langage, qui est un récit en prose, jusqu'à la position du narrateur qui dans une perspective résolument tournée vers le passé et, notamment l'enfance du personnage principal qui est d'ailleurs clairement identifié à l'auteur puisqu'il se prénomme, dans le texte, Camara Laye, comme ce dernier.

3.1. Au sujet du pacte autobiographique

Cependant, Lejeune a ajouté une énième condition qui risquerait de faire défaut à notre corpus : il s'agit du fameux pacte autobiographique : « *Pour qu'il y ait une autobiographie, stipule Lejeune, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qui lui raconte sa vie en détail, et rien que sa vie.* »²

Pacte que Lejeune désigne sous l'appellation « le pacte référentiel » qui est une sorte de contrat entre le lecteur et l'auteur dans lequel ce dernier s'engage à livrer tous les secrets le concernant, dire la vérité, ou formuler ses autres intentions, baliser au besoin l'amplitude de la grande parenthèse analeptique à venir, etc. Lejeune le théorise ainsi :

Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le « je » renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre ...fiduciaire, si l'on peut dire. d'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de « pacte autobiographique », avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe³

¹Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

²Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, 1977, p.122

³Lejeune Ph., *l'autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1980.p. 24

En effet, si Lejeune a tardivement introduit (1975¹) cette nouvelle notion de « pacte » à son ancienne armada de repères notionnels énoncés dès 1971² et qu'il a partiellement revu, c'est parce que l'ancien cadre théorique ne suffisait plus pour répondre à de nouvelles questions qu'il faut circonscrire théoriquement. Et notamment sur ce point précis de « pacte référentiel ». « *Pour qu'il y ait une autobiographie, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qui lui raconte sa vie en détail, et rien que sa vie.* »³

Il le dit le lui-même, depuis Cordoue, en 2011, c'est-à-dire 25 ans après la publication du premier ouvrage *Le Pacte autobiographique en France* (1976) que celui-ci ne traitait pas intégralement toutes les questions soulevées par le genre autobiographique : « *J'avais essayé de le faire, dans l'Autobiographie en France, pour être en mesure d'établir un corpus cohérent. Mais ma définition laissait en suspens un certain nombre de problèmes théoriques. J'ai éprouvé le besoin de l'affiner et de la préciser, en essayant de trouver des critères plus stricts.* »⁴

Et en ce qui concerne la problématique spécifique du pacte elle-même qui demeure assez épineuse, floue et incomprise, Lejeune dans un souci de clarification complet ira très loin dans sa vulgarisation en l'expliquant ainsi :

Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire. L'autobiographe, lui, vous promet que ce qu'il va vous dire est vrai, ou du moins est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même. Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il ment. En revanche, il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux. Conséquence : un texte autobiographique peut être légitimement vérifié (même si c'est dans la pratique très difficile !) par une enquête. Un texte auto-biographique engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il

¹Lejeune, Op. cit. p.16

²Lejeune, Op. cit. p.18.

³Ibid. p.25

⁴Lejeune Ph., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005. p.11

peut avoir les charmes d'une œuvre d'art parce qu'il est bien écrit et bien composé.¹

3.2. *L'enfant noir*, une autobiographie sans pacte !

Et à ce titre on se doit de souligner que l'autobiographie, en tant que projet d'écriture qui pourrait s'inscrire dans un genre codé et codifié, etc. n'est pas au centre des préoccupations de l'auteur Camara Laye. En effet, celui-ci ne s'est jamais prononcé sur tous les débats littéraires autour de ce genre. Ainsi, l'autobiographie de Camara Laye ne s'appuie pas sur des manifestes, ou un programme théorique qui fixerait les exigences pour soi et pour son texte. *L'enfant noir* ne comporte ni prologue, ni épigraphe, ni aucun commentaire. Privé ainsi de préface ou de préambule, où l'auteur aurait pu se positionner théoriquement, ce que l'on retrouve volontiers sous la plume de celui qui s'explore et s'expose², *L'enfant noir* se passe des lieux même de la proclamation de la démesure d'un projet. En effet, il n'a ni parade, ni séductions destinées au lecteur. Pas plus qu'on y retrouve de ces déclarations fracassantes à la Robbe-Grillet qui proclame solennellement l'avènement d'une autobiographie ou à la façon de Rousseau se tuant dès les premiers mots couchés sur les premières pages des *Confessions* a affirmé et juré que son entreprise est inédite qu'elle est unique en son genre et jamais elle n'aura d'imitateur, etc.. Au contraire, par sa simplicité même, *L'enfant noir*, refusant l'ostentation de certaines pratiques formelles, cherche à faire porter son accent ailleurs, à ne pas détourner le lecteur d'un texte essentiel qui ne peut résider dans une esthétique et un égocentrisme.

3.3. « Ouvertures des chapitres » ou le « vide théorique »

Rappelons que les lieux de texte auxquels nous nous intéressons ici ne sont pas caractérisés au plan théorique : les débuts de chapitres. Devant ce « vide théorique », nous avons eu l'idée de recourir prudemment dans cette étude à plusieurs notions et disciplines. Cependant, ce vide théorique ne concerne pas en réalité que ces séquences textuelles (que nous avons appelées débuts, les incipit, les ouvertures des chapitres), la notion d'incipit au sens notionnel, en tant qu'outil d'analyse, est elle-même encore une notion floue et pas assez définie. Les sociocritiques (Duchet, Machery, Zimma, etc.), sont quasiment les premiers et les seuls à s'être intéressés de façon sérieuse à cette notion d'incipit.

Voici dans quels termes Machery la définit :

On aura d'abord tendance à dire que la critique, par rapport à l'œuvre qui la supporte, est son explication. Mais qu'est-ce qu'alors qu'expliquer ? Explicite est à implicite ce qu'est expliquer est à impliquer : ces deux couples d'opposés renvoient à la distinction du manifeste et du latent, du découvert et du caché. Est

¹Ibid. p.31

²On se souvient des longs passages dans les *Essais* montaigniens ou les *Confessions* de Rousseau par exemple où l'auteur s'échine à expliquer les conditions d'écriture de son texte, son but, etc. sur plusieurs pages !

explicite ce qui est formellement expliqué, énoncé et même terminé : « l'explicite », à la fin d'un ouvrage, répond à « l'incipit » qui le commence et signale que tout est dit. Et surtout par l'incipit qui, à la suite du titre et de la quatrième de couverture, précise son horizon d'attente en créant le besoin de lecture. ¹

Les indications temporelles, qui peuvent servir d'intertitres au roman, même sans une datation précise, sont palpables partout dans le texte.

En effet, nous avons relevé par exemple au début de tous les 12 chapitres du roman une indication le plus souvent temporelle redondante servant aussi de moyen de relance textuelle ou d'outils grammaticaux pour distendre le récit. Elles assurent aussi la cohérence de l'ensemble des chapitres qui, à défaut, apparaîtraient sans lien logique (temporel) et comme des récits, voire des tableaux détachés, de nature morte et séparés les uns des autres.

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours considérer qu'elles lui appartiennent, mais en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi au sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français – voyez, disais-je, des adjectifs comme « parafiscal » ou « paramilitaire » –, le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. ²

À ce segment de la citation de Genette, précisément après la virgule détachant le dernier élément cité de la série « *ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations,* », à cet endroit précis de la citation, disions-nous, nous pouvons ajouter l'expression « début des chapitres » ou « incipit³ des chapitres ». Car les chapitres dans *L'enfant noir* ne comportent pas de titres, il n'y a pas d'intertextes au sens narratologique du terme, des chapitres clairement distincts les uns des autres avec des titres respectifs, etc., les chapitres sont certes séparés les uns des autres, mais pas grâce aux titres, mais au numéro attribué à chacun, le 12 étant le chiffre

¹Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1980, p. 101.

²G, Genette, *Seuils*, Op.cit., p. 7

³Incipit est ici au pluriel, (12 incipit correspondant aux 12 chapitres), mais il ne prend pas de S au pluriel.

fermant la série des douze chapitres. Or, si on passe le début de ces derniers qui sont l'objet de la présente analyse dans le filtre de la génétique, non pas goldmanienne, mais lejeunienne, c'est-à-dire l'étude des textes autobiographiques, « génétiquement », c'est-à-dire en tenant compte des conditions, des étapes et de tout le processus de leur écriture et engendrement, nous comprendrons sans doute mieux la structuration du texte et nous aurons ainsi réussi à saisir le procédé d'écriture sous-jacent.

4.« La biographie » comme aspect préalable de la génétique

Rappelons que nous nous sommes confrontés à deux types de manques majeurs dans ce chapitre :

1-Le vide théorique entourant ce qu'on a nommé « les incipit de chapitres ».

2-L'absence d'archive et de documentation portant sur le manuscrit de roman de Camara Laye *L'enfant noir*¹.

Nonobstant ces deux éléments qui font défaut et qui sont constitutifs de toute analyse, notamment génétique proprement dite, nous tenons malgré tout à interroger avec les moyens du bord, ce double aspect structuro-esthétique sous-tendant un procédé d'écriture majeur générateur de la poussée de la machine narrative : l'effet de relance des débuts des chapitres. Le seul, l'unique élément **plus ou moins** génétique dont nous disposons et qui jouera en quelque sorte le rôle d'archive pour nous c'est donc la biographie de l'auteur, les témoignages de ceux qui l'ont connu, etc.

4.1. Bio express de l'auteur

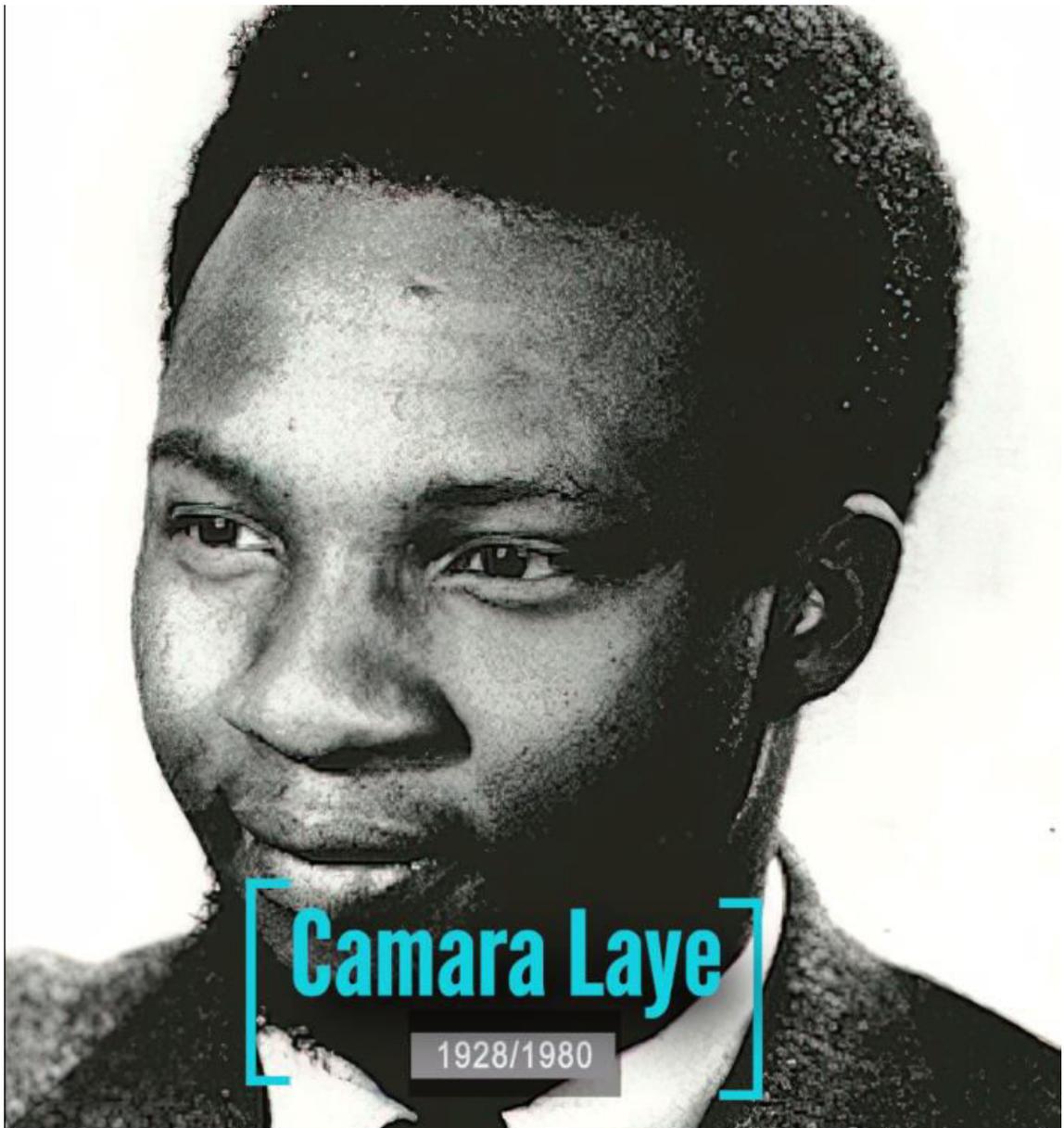
Camara Laye écrit ensuite *Le Regard du Roi* (1954) et *Dramouss* (1966). En plus d'une nouvelle et d'une thèse de doctorat sur l'histoire orale mandingue, Camara Laye a publié en 1979 un livre sur le griot traditionnel du peuple mandingue, *Le Maître de la parole*, peu avant sa mort prématurée. Il a poursuivi sa passion pour la recherche et l'écriture et son intérêt pour la politique jusqu'à sa mort. Camara Laye est décédée le 4 février 1980 à Dakar à l'âge de 52 ans, des suites d'une infection rénale.

Au cours de son séjour en France, Laye est entré en contact avec d'autres étudiants et universitaires africains, l'exposant à des idées telles que le pan-nègre et la négritude qui ont ensuite influencé ses écrits. En 1953, Laye épousa sa première femme, Marie Lorifo, qu'il avait rencontrée à Conakry avant de partir pour la France. En 1956, Laye et sa femme Marie retournèrent en Guinée, deux ans avant qu'elle ne déclare son indépendance de la France. Peu de temps après, Marie a donné naissance à leur premier enfant. De 1957 à 1958, Laye a enseigné dans une école administrée par la France à Accra, au Ghana, et à la

¹La pandémie de coronavirus ayant impacté l'ensemble du fonctionnement des appareils étatiques, on n'a pas pu bénéficier de stage à l'étranger. Tout déplacement en dehors du pays est gelé/suspendu depuis fin 2019.

fin de 1958, il était devenu le premier ambassadeur nommé de la Guinée nouvellement indépendante au Ghana. Entre-temps, il a eu un deuxième enfant en 1958. Alors que la situation politique et sociale en Guinée s'est aggravée au cours des années suivantes sous le règne du président Sékou Touré, Laye et sa famille ont quitté le pays pour Dakar, au Sénégal en 1965. Pendant son séjour au Sénégal, Laye est devenu chercheur à l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN) qui faisait partie de l'Université de Dakar (aujourd'hui Université Cheikh AntaDiop). Il a étudié les contes populaires et les histoires orales.

4.1.1.L’Afrique et la Guinée dans le cœur



Camara Laye, tous les témoignages le disent, est un homme qui était habité par l’Afrique, par sa Guinée natale. Camaralaye est né en Guinée, à Kouroussa, dans le centre-est de la Guinée. Il fait ses études d’abord dans son village, ensuite il va à Conakry. Et il obtient une bourse pour aller en France.

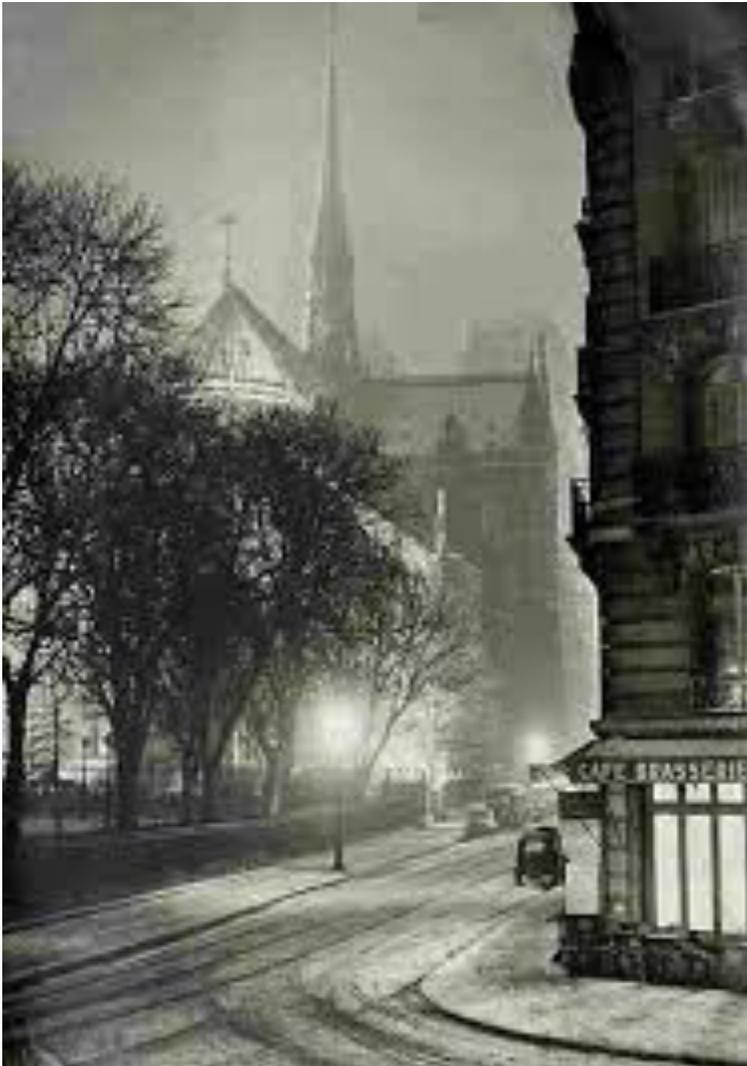
4.1.2. Le déclic parisien : solitude, spleen, nostalgie et ...écriture



Sources : <http://www.en-noir-et-blanc.com/paris-en-hiver-p1-233.html>

Laye (qui est en fait son prénom, mais qui est utilisé comme nom précédent, pour rester dans la tradition avec les coutumes régionales) est né dans une famille malinké, une ethnie liée au peuple mandingue qui a créé l'empire du Mali. Les parents de Laye, Camara Komady et Daman Sadan, ont eu douze enfants. Son père était forgeron. Au début de son enfance, Laye a brièvement fréquenté une école coranique, avant que son père ne l'inscrive dans une école du gouvernement colonial français. Laye a excellé sur le plan académique tout au long de ses années d'école primaire et, vers l'âge de quatorze ans, il a commencé sa fréquentation de l'école Georges Poiret à Conakry, la capitale de la Guinée. À la fin de ses études en 1947, Laye obtient la 1^{ère} place aux examens finaux de son école qui lui attribue automatiquement une bourse pour étudier en France. Laye, qui avait alors 19 ans, a fréquenté l'École centrale d'ingénierie automobile située à Argenteuil, en France. La bourse qu'il avait reçue va toutefois expirer au bout d'un an. Pour rester en France, Laye a été contraint de travailler dans un premier temps comme porteur dans le système de transport public. Plus tard, il travaillera comme ouvrier automobile qualifié pour une usine d'assemblage de voitures dans la banlieue parisienne. Il considère cette partie de sa vie comme une sorte d'exil, puisqu'il avait très peu de contacts, pas d'argent et presque pas d'amis. Et c'est justement durant cette période qu'il se tourne vers l'écriture pour son propre plaisir comme antidote à l'isolement et à la solitude qu'il a connu. Camara Laye a déclaré qu'il tirait beaucoup de réconfort et de plaisir à noter ses souvenirs sur des morceaux de papier qu'il fourrait dans le tiroir de son bureau. Ce n'est que plus tard, sur la suggestion d'un ami, qu'il a envisagé d'écrire pour publication. Les bouts de papier ont commencé à

constituer son autobiographie, qui ne devait être prête à être publiée, parait-il, qu'après l'avoir réécrite sept fois. *L'enfant noir* sera publié en 1953 et reçoit le prix littéraire Charles Veillon en 1954.



Sources : <http://www.en-noir-et-blanc.com/paris-en-hiver-p1-233.html>

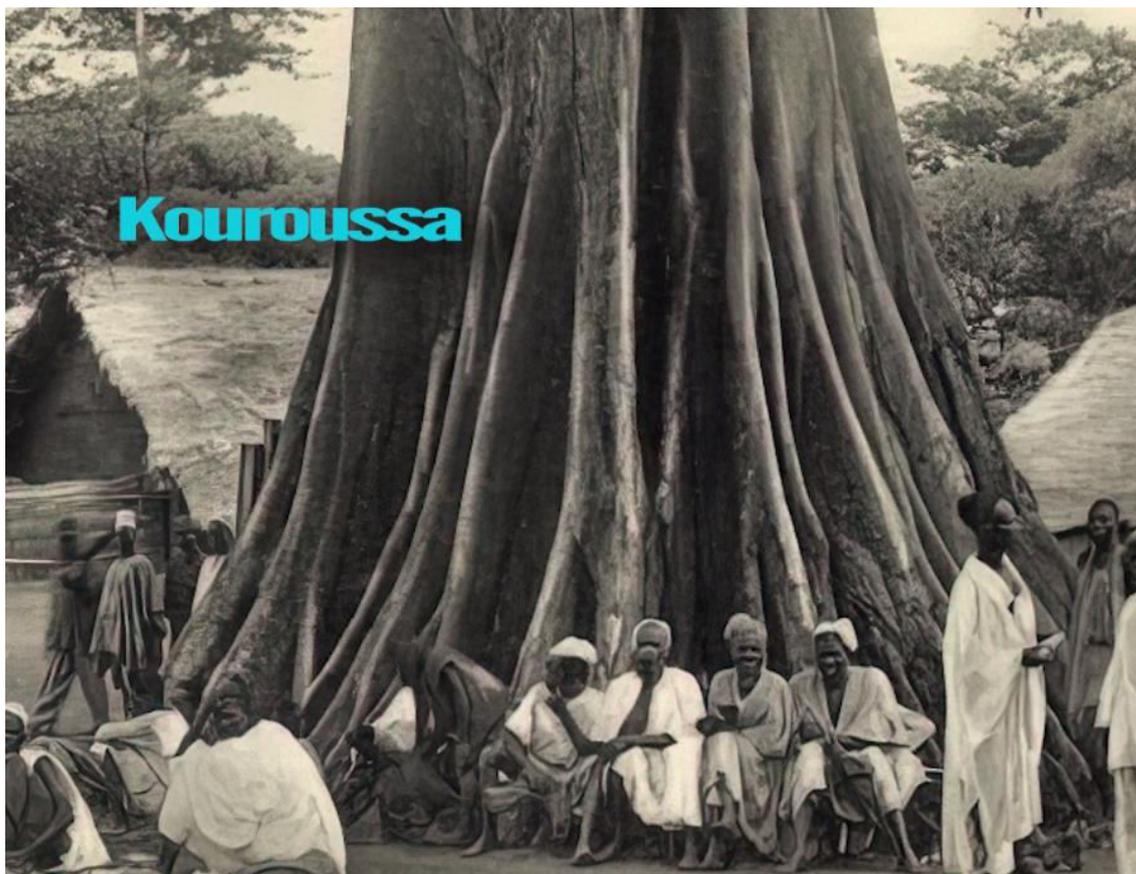
Camara Laye avait donc à peine 25 ans lorsqu'il a publié ce premier roman. C'était dans un moment de désarroi : étudiant en France et y travaillant au même temps, il racontera plus tard que c'était pour combattre le sentiment de nostalgie et de dépaysement qu'il a eu comme la nécessité suprême de coucher sur la feuille toutes les étapes de sa vie passée en Haute-Guinée : replonger dans sa tendre enfance et retrouver sa douce Afrique des griots, des génies, des sortilèges... Lui, il veut devenir ingénieur. Voilà donc Camara laye qui se lance dans des études et s'inscrit au conservatoire des arts et métiers à Paris... très vite, il n'a pas d'argent pour pouvoir poursuivre ses études puisque l'enseignement supérieur coûte cher et sa petite bourse ne lui permet guère de continuer. Il est obligé de trouver un travail et il déprime. Il a le mal du pays, et donc, il se met à écrire et, au bout d'un moment, il a une tonne de papier noirci et il montre ses textes à un ami qui

est lecteur chez Plon. « C'est très bien ce que tu as fait, lui dit alors ce dernier en lui mettant entre les mains « *l'Education sentimentale* »¹ et lui dit : « *lis ça, regarde comment Flaubert écrit, comment il joue avec la concordance des temps et puis essaye d'en faire pareil...* ». Voilà comment Camara laye qui se lance dans l'écriture, au milieu d'une nostalgie et d'une tristesse, celle de ne pas avoir poursuivi ses études, tristesse d'être dans un pays étranger, seul dans un Paris hivernal, tristounet, morose²... il regrette d'avoir quitté sa Guinée natale. Et puis, ce *L'enfant noir* sort en 1953 chez Plon. Il obtient le prix Charlesveillons et là, c'est le succès.

¹Un chef-d'œuvre absolu, atemporel, immortel...

²« L'hiver de Paris a des jours gris, d'un gris morne, infini, désespéré. Le gris remplit le ciel, bas et plat, sans une lueur, sans une trouée de bleu. (EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *MANETTE SALOMON* livre XLVII)

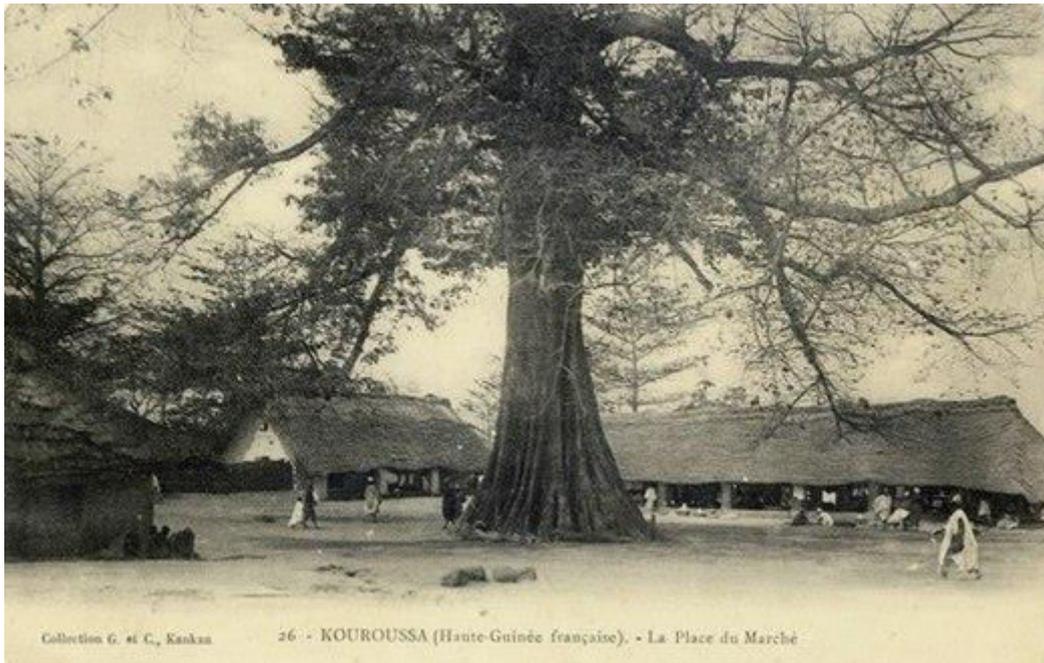
4.1.3. « L'enfant noir », « l'Enfant de Kouroussa » ou le chemin du cœur



Sources : <https://static.akpool.co.uk/images/cards/203/2030475.jpg>¹

Il parlait de sa vie, la vie d'un petit enfant de haute-Guinée et c'est sans doute, ce qui fait que ce livre nous a tous saisis lorsque nous étions enfants, parce que dans l'histoire de ce petit enfant de haute Guinée qui va vivre la circoncision qui va être initiée à la tradition de son peuple, nous nous reconnaissons tous ? Il a vécu lui-même l'initiation et surtout son père était le détenteur du totem de leur clan. Ce totem était un petit serpent noir et Camara laye dit avoir vu son père, toute sa vie, dialoguer avec totem...il y a donc tout un univers qui va remonter dans ses nostalgies parisiennes et qui vont lui permettre d'écrire ce livre qu'il avait nommé au départ « *l'Enfant de Kouroussa* ». C'est l'éditeur chez Plon, qui l'appellera « *L'enfant noir* ».

¹Image montrant le grand fromager au centre, à côté du marché



Source : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/71/Kouroussa_market_1911.jpg/520px-Kouroussa_market_1911.jpg

L'enfant noir est un livre doux, écrit à la première personne, et qui relate l'enfance heureuse d'un garçon, l'aîné de sa famille (qui compte une fratrie de 03 enfants) dans un petit village de la Haute-Guinée. C'est aussi un récit retraçant l'enfance de l'auteur lui-même : approximativement la période allant de sa vie entre six et vingt ans.

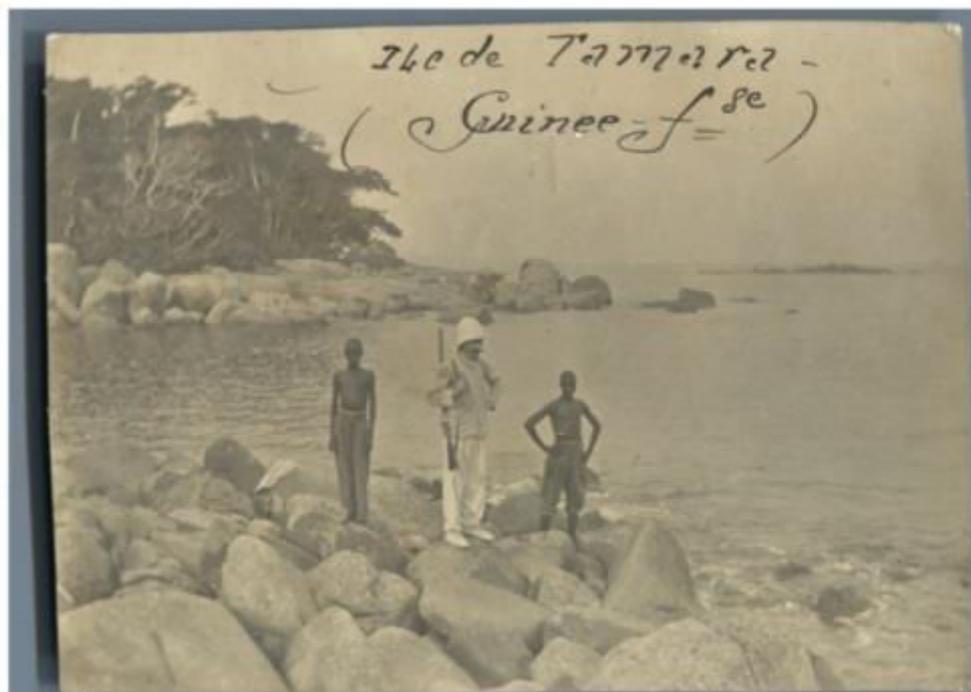
En effet, le roman s'ouvre précisément quand le petit Camara a 06 ans : « *J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel avais-je en ce moment-là ? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore : cinq ans, six ans peut-être* » (EN.p.09)

Vers la fin du texte, il est d'abord clairement précisé que le héros boucle ses 15 ans : « *J'avais quinze ans quand je partis pour Conakry* ». (EN.p.127)

Puis, y ayant passé 03 années à se former à l'école technique de Georges Poiret, puis une autre en convalescence à l'hôpital, on peut dire que le roman se termine en mettant en scène un héros tout juste arrivé à la vingtaine. Et comme on sait que l'auteur Camara Laye est né en 1928, il n'est pas difficile en fait de constater que cette période, comprise entre l'âge de 06 et 20 ans, ou si l'on veut, le passage de l'enfance à l'adolescence puis à l'âge adulte, correspond à peu près au déroulement de la Seconde Guerre mondiale : entre 1935-1945.¹

4.1.4. Évacuation du fait colonial ou « militantisme prudent »

¹Nous nous sommes appuyés pour établir cette biographie de Camara Laye sur les nombreux textes et témoignages sur la vie de l'auteur qui, près d'un siècle après sa naissance, est aujourd'hui largement connue et diffusée.



Sources : <https://www.ebay.fr/itm/390956189014>

Au moment où le livre paraît, le succès est formidable. Camara laye s'attend à voir ses pairs de l'époque le féliciter, mais en fait il va être brocardé par la plupart des intellectuels noirs puisque nous sommes dans les années 50 : ce sont les luttes anticoloniales qui soutiennent la plupart des productions de l'époque. Et lui, il écrit un livre intitulé *L'enfant noir* qui parle des traditions, de cette Afrique que beaucoup de colons continuent de voir comme la terre de tous les mystères, etc. Rappelons Mongo Béti qui aura ces mots extrêmement durs, « *L'enfant noir est un écœurant produit de « l'art pour l'art » qui ignore les réalités de la colonisation* ». Propos d'une férocité absolument inacceptables à l'égard d'un jeune écrivain qui vient de publier son premier roman. L'écrivain africain Camara Laye est né le 1^{er} janvier 1928 en Guinée, alors possession coloniale de la France. Comme le héros de *L'enfant noir*, il a fréquenté l'école de la ville de Kouroussa, et obtient comme lui, une bourse pour étudier en France.

4.1.5. La langue de Camara Laye

D'après de nombreux témoignages, Camara laye a parfaitement compris une chose essentielle à l'époque : c'est la nécessité d'avoir une langue épurée lorsqu'il écrit. Chez Camara laye, c'est une langue comme on dit quasiment sujet-verbe-complément. C'est une langue qui est a priori facile, mais les mots sont choisis, ils désignent ce qu'ils doivent désigner. *L'enfant noir*, c'est un chef-d'œuvre littéraire et aujourd'hui, cela n'est pas pour rien que c'est l'un des tout premiers classiques africains quoiqu'en puisse en penser, qu'on l'aime ou non, c'est une œuvre absolument fondamentale.



Sources : https://www.bedetheque.com/media/Photos/Photo_31651.jpg

5.Inscription et emprente« génétique » finale du « référent autobiographique »

Nous reproduisons dans le tableau ci-après le début ainsi que la teneur de chacun des 12 chapitres :

Chapitres	pages	Incipit ou Début de chapitre	Teneur du contenu, du « référent autobiographique »/du chapitre
Ch. 0 1	pp. 09-20	« J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père » (<i>EN, P. 09</i>)	Implantation de décor et description du domaine familiale qui est aussi le principal lieu de l'enfance du narrateur : la concession, l'atelier du père, la case de la mère, la véranda... Le narrateur décrit également l'atelier familial, où le père aidé par des apprentis, exerce son métier, voire ses métiers- parce qu'il est à la fois forgeron, orfèvre et artisan.

			<p>Ce chapitre introductif évoque enfin :</p> <ul style="list-style-type: none"> - La solitude du petit Camara qui jouait seul aux alentours de l'atelier. - Et la rencontre de ce dernier avec le petit serpent noir, un totem considéré comme génie de la famille qui aide le père dans son travail de forgeron et de bijoutier.
Ch 02	pp. 21-32	« De tous les travaux que mon père exécutait dans l'atelier, il n'y en avait point qui me passionnât davantage que celui de l'or. » (EN, P. 21)	<p>Le narrateur revient d'abord sur l'épisode du travail et de la transformation de la poudre d'or, rapportée par une femme, en bijou par le père de Camara. Il évoque également :</p> <ul style="list-style-type: none"> - L'atmosphère superstitieuse et de plomb entourant le rituel magique de ce travail minutieux - Description, dans le détail, de la cérémonie : <p>Les louanges du griot pendant que père travaille et transforme la poudre d'or ; le pouvoir du serpent noir, l'animal totem de son père, qui l'a prévenu à l'avance, et la préparation superstitieuse (incantations, purification du corps, etc.) de ce dernier ainsi prévenu, avant de commencer son travail d'orfèvre proprement dit</p>
Ch 03	pp. 32-44	« Souvent j'allais passer quelques jours à Tindican , un petit village à l'ouest de Kouroussa(...) » (EN, P. 32)	<ul style="list-style-type: none"> - Lansana, oncle de Camara rend visite à la concession. Puis Camara qui quitte Kouroussa pour débarquer dans la maison de sa grand-mère qui habite la campagne, à Tindican. Là, l'enfant se plait : il peut enfin courir, se défouler et jouer à sa guise avec les autres enfants. Ainsi, ensemble, on s'amuse à attraper les oiseaux et les autres petites bestioles des champs cultivés. Le petit Camara se distingue et reçoit l'hommage de l'oncle Lansana. Le grand attachement de l'enfant à sa grand-mère.
Ch 04	pp. 45-55	« Décembre me trouvait toujours à	<p>Le mois de décembre est la saison de moissons du riz. Toute la communauté participe à la récolte générale qui se fait le même jour pour toutes les</p>

		Tindican(...) » (EN, P. 32)	familles. Occasion souvent synonyme de fête, de cérémonies et de rituel heureux qu'affectionne particulièrement le petit Camara. Tandis que les hommes s'affairent à la tâche et au dur labeur avec abnégations, la gente féminine de son côté met la main à la patte, derrière les fourneaux, préparant à manger et à boire, le tout rythmé par des chants et le tam-tam. Le petit Camara n'est pas du reste : il prend part et apporte sa pierre à l'édifice. En effet, comme il aide son oncle, il se démine comme il peut pour arranger et égaliser les bottes de riz qu'il amoncèle en un endroit précis au milieu du champ. Un travail, du reste dur et loin d'être facile pour les mains frêles du petit Camara. D'où les Premières interrogations sur son avenir.
Ch 05	pp.56-66	« À Kouroussa, j'habitais la case de ma mère » (EN, P. 56)	De retour à Kouroussa, le petit Camara, contrairement à ses frères et sœurs qui vont dormir chez la grand-mère paternelle, préfère retrouver le giron de sa mère. Ce chapitre, le narrateur l'a essentiellement consacré à sa mère dont il nous fait un parfait et complet portrait. C'est une femme exceptionnelle, d'après le narrateur : on apprend qu'elle fait des prodiges, elle qui a comme totem, le crocodile. En effet, de par la position que lui confère son statut de puinée de jumeaux, elle se trouve investie de pouvoir surnaturel. Le narrateur raconte avec beaucoup d'admiration et de stupéfaction ¹ les événements exceptionnels et hors du commun auxquels il a assisté et qu'il a vu faire par sa mère, une mère, généreuse, respectée de tous et s'occupant de l'éducation de ses enfants, de la préparation des repas pour sa famille, mais aussi pour les hommes qui travaillent avec son mari à la concession

¹Stupéfaction qui demeure toujours vivace chez le narrateur, même de son point de vue d'adulte ! En effet, le secret, s'il est révélé en d'autres occasions comme pour les longs fils blancs dessinés au sommet d'un majestueux fromager au terme du rituel de KondénDiara précédent et préparant le rituel de la circoncision, le secret, disons-nous, entourant le génie de sa mère demeure, lui, entier.

			qu'elle traitent d'ailleurs avec énormément de différence comme faisant réellement partie de la famille.
Ch 06	pp.67-83	« J'ai fréquenté très tôt l'école » (EN, P. 67)	<p>Finis les jeux infinis dans les champs pour Camara : il est temps d'aller à l'école.</p> <p>Ce chapitre est donc un souvenir de son premier contact avec l'école. D'abord l'école coranique, dans le village Kouroussa, puis l'école française, dans la capitale Conakry. Le narrateur revient sur les rapports entre les deux sexes qui, que ce soit dans la première ou la deuxième école, sont empreints malgré les hauts et les bas, d'une ambiance bon enfant. Le petit Camara se lie à Fanta, une amie de sa sœur, qu'il fréquente assidument et pour laquelle il ressent quelque chose de différent qu'il n'avait jamais senti auparavant pour aucune autre personne, quelque chose de doux, de merveilleux (est-ce de l'amour ?). Sentiment qui donnera quelques pages d'une rare beauté esthétique où transparait l'amour filial, innocent, platonique et romantique à la Rousseau.¹</p> <p>Par ailleurs, le narrateur donne aussi dans ce chapitre médian un clin d'œil de l'atmosphère peu amène régnant à l'école où, partout dans ce genre de situations, les grands écoliers malmènent les petits et les forcent souvent à faire les travaux demandés par les maîtres. Parfois, pourtant, ça va trop loin, c'est alors que les parents interviennent : le père du petit Camara a frappé le directeur qui n'a pas su protéger son fils, lequel directeur a été, au final, renvoyé.</p>
		« Je grandissais.	Pour les petits enfants non circoncis, arrive le moment de passage de l'âge de l'enfance à l'âge adulte, ponctué par le rite KondènDiara et la

¹On en a déjà souligné quelques aspects

Ch 07	pp 84 -100	<p>Le temps était venu pour moi d'entrer dans l'association (...) » (EN, P. 84)</p>	<p>société des non-initiés. La sensibilité des petits est fortement mise à l'épreuve par cette cérémonie initiatique qui se passe essentiellement de nuit. En effet, le narrateur revient sur la peur éprouvée par les enfants ainsi initiés, qui sont confrontés à l'angoisse de l'inconnu et aux rugissements effrayants des lions invisibles. Bien entendu, tous les membres de la communauté, chacun dans son rôle, participent à la cérémonie et à la mystification pour rendre aux petits enfants l'instruction plus vraie que nature. Car l'épreuve de KondénDiara n'est en fait, aussi effrayante soit elle pour les enfants, qu'un canular censé leur apprendre à surmonter leurs peurs. Et le narrateur qui se fiche de préserver les confidences de sa communauté natale, dévoilera au grand jour tous les mystères entourant la cérémonie initiatique. Le secret des longs fils blancs qui lient les cases principales de la concession aux fromagers que les petits initiés découvrent au petit matin, de même que la source de rugissement des lions de la brousse pendant la fatidique nuit de KondénDiara sont à présent connus de tous.</p>
Ch 08	pp.10 1-126	<p>« Plus tard, j'ai vécu une épreuve autrement inquiétante que celle... » (EN, P. 101)</p>	<p>Après leur préparation morale et physique qui aura duré deux semaines, durant lesquelles ils étaient le centre d'intérêt de toute la communauté, les enfants, tous les enfants âgés entre 12 et 14 ans doivent à présent subir l'épreuve de la circoncision proprement dite. Moment de grande souffrance physique et morale pour les futurs circoncis, malgré le lent et minutieux parcours initiatique auquel ils ont eu droit. Néanmoins, l'opération se fait dans une ambiance festives et festoyantes. Aussi les enfants sont choyés et recevaient de nombreux cadeaux. Au terme du rituel, les enfants circoncis, les petits d'hommes donc qui ont été surtout tenus, 04 semaines durant, à l'écart de tout contact féminin (selon le</p>

			narrateur, pour ne pas déranger leur cicatrisation) et soigné par un guérisseur expert et connaisseur, vont devoir quitter le nid familial et habiter seul dans des cases à part comme des grands. Le narrateur, transformé en adulte, à eu une pensée pour Fanta, sa jeune camarade d'école. Aime-t-il Fanta ? L'aime-t-il encore ?
Ch 09	pp. 127- 147	« J'avais quinze ans, quand je parti pour Conakry » (EN, P. 127)	Le narrateur doit quitter Kouroussa pour la capitale Conakry. Un départ fort difficile et douloureux pour la famille comme pour Camara. Un départ loin d'être facile surtout pour ce petit dernier, habitué à la protection et la chaleur familiales. Toute la famille, ou presque (excepté sa mère et son père, non par indifférence, mais bien au contraire de peur de ne pouvoir supporter l'oppression de la séparation) l'accompagne à la gare : ses frères et sœurs, Fanta, et même des griots, censés atténuer un tant soi peu les douleurs de ces adieux. Le narrateur, aussi bien que la famille, vit ça comme un grand déchirement intérieur. D'où le long passage descriptif où il est fait étalage des sentiments et des états d'âme de Camara pendant le trajet qui le mène de Kouroussa à Conakry. À la capitale, Camara devra habiter chez son oncle Mamadou qui possède deux femmes. Il a beaucoup d'hésitation pendant ses premiers jours d'école au collège Georges Poiret. Le narrateur y reste cependant et le chapitre se termine par le bilan désastreux de sa première année...à...Conakry.
Ch 10	pp. 148- 159	« Quand je revins à Conakry, en octobre (...) » (EN, P. 148)	À l'école technique de Conakry, Camara à beaucoup de succès : en amour comme en étude. Il obtient de belles notes avec comme observation tableau d'honneur. Il fait la rencontre de Marie qui vient passer les week-ends dans la maison de son oncle, et qu'il va assidument fréquenter : ensemble, ils dansent, écoutent la musique et se

			<p>promèment souvent à vélo en ville et à la corniche conakrienne. Pour les lecteurs trop pressés à se faire des idées quant à la nature de sa relation avec son ami amie Marie, le narrateur assure avec force convictions néanmoins qu'il n'en est rien et jure ne voir celle-ci que par les seuls yeux de l'amitié innocente et platonique. Pour autant, ses tantes ne manqueront pas de le taquiner sur ce point précis en miroitant leur futur mariage et disant sentir les fiançailles dans l'air. Toutefois, il sera reçu premier sur les sept admis.</p>
Ch 11	<p>pp. 160- 170</p>	<p>« Chaque fois que je revenais passer mes vacances à Kouroussa, je trouvais (...) » (<i>EN, P. 160</i>)</p>	<p>Le narrateur ne manque pas de rentrer chez lui à Kouroussa à l'occasion des vacances scolaires. Sa mère, qui ne le voit pas souvent, le couve alors et redouble d'attentions à son égard. Cependant, le narrateur se plaint de ces petits soins de la mère qui de ce fait devient trop présente, voire même encombrante. Et pour cause. Camara reçoit, maintenant, dans sa case. Et pas que des garçons ! Il est devenu inséparable avec ses amis d'enfance Kouyaté et Check Omar, avec lesquels, ayant noué une grande et profonde amitié, veillent jusqu'à tard dans la nuit. Souvent aussi, de jeunes filles se joignent à eux dans sa case, contigüe justement à celle de la maman. Naturellement cette dernière ne voit pas de bon œil ces dernières fréquentations de son fils, et, comme à son habitude de donneuse de leçon et veillant sur tout, ne manquera pas de le lui faire savoir en le sermonnant un peu. D'où l'agacement du fils adolescent ...</p> <p>Par ailleurs, le narrateur, à l'occasion d'un retour à Kouroussa, trouve son ami d'enfance Check très malade. Malgré tous les soins apportés par des guérisseurs et les médecins, ce dernier en mourra un jour. Ce fut le premier grand moment de chagrin pour le narrateur.</p>

Ch 12	pp. 171- 180	« L'année où je regagnais Kouroussa (...) » (EN, P. 171)	Ayant obtenu son certificat d'aptitude professionnelle et une bourse scolaire. Camara part étudier en France. Cependant, si le père est favorable à l'idée que son fils aille construire son avenir ailleurs, la mère elle, ne l'entend guère de cette oreille. Pas question pour elle de laisser partir ce fils tant choyé et élevé dans la tendresse et l'amour. Pourtant, elle finira par se rendre à l'évidence : son Camara partira quand même étudier en France. La mère plonge dans une grande et profonde tristesse. Avant de regagner Paris, le narrateur fait un détour par Dakar pour y déposer son amie Marie qui y poursuit elle aussi ses études. Le roman se termine en mettant en scène Camara dans un avion et qui palpe le plan du métro de la ville de Paris qui gonfle l'une de ses poches supérieures.
-------	--------------------	---	---

Soulignons aussi le fait que le temps, à l'exception des chapitres 01 et 03, est un élément organisateur des 12 chapitres du livre. Élément organisateur, mais aussi et surtout élément catalyseur permettant de relancer l'appareil narratif du texte. En effet, lorsqu'on a superposé le récit à la biographie de l'auteur, il apparaît clairement que chaque chapitre constitue une plongée, une analepse à part entière dans la vie de l'auteur qui était plongé dans la solitude et la tristesse d'un Paris pluvieux et plein de grisaille.

On dira enfin pour conclure ce chapitre que *L'enfant noir* demeure une œuvre autobiographique par excellence relatant le passage du petit Camara du milieu traditionnel à la vie citadine, marqué d'abord par les rites initiatiques, notamment le rite d'excision, puis par son entrée à l'école française à Conakry, la capitale de son pays, la Guinée., d'où les 12 chapitres, dont les ouvertures, constituent un catalyseur relançant la locomotive « narrativo-fictionnelle » du récit formant un concentré et mettant en œuvre des plongées vertigineuses systématiques dans un moment de ce passé évoqué dans chaque chapitre.

Cependant, grâce au seul « aspect génétique » exploité dans cette étude, il nous a été donné de constater que cette organisation du récit qui se structure en plongées successives dans la vie de l'auteur dans chacun des 12 chapitres, cette organisation du roman est engendrée et induite par le vécu vrai de l'auteur, alors en proie aux sentiments de nostalgie, de solitude, d'exil, etc. en France, sentiment aussi d'éloignement, et de dépaysement dans

ce Paris hostile d'entre les deux guerres, un Paris pas toujours gai et joyeux, surtout en hiver caractérisé par la grisaille quasi permanente, car comme l'écrivaient les frères Goncourt :

L'hiver de Paris a des jours gris, d'un gris morne, infini, désespéré. Le gris remplit le ciel, bas et plat, sans une lueur, sans une trouée de bleu. Une tristesse grise flotte dans l'air. Ce qu'il y a de jour est comme le cadavre du jour. Une froide lumière, qu'on dirait filtrée à travers de vieux rideaux de tulle, met sa clarté jaune et sale sur les choses et les formes indécises.¹

D'où la nouvelle problématique qui s'ouvre donc à nous et qui a comme point de départ les trois notions clés sous-tendant, comme nous venons de le voir, tout le travail créateur et fictionnel de l'auteur : la notion d'autobiographie, la tradition (religions, rites divers, etc.), et l'espace-temps de l'enfance, laquelle nouvelle problématique qui tentera de penser cette rencontre entre l'Africain- le Guinéen, le Maghrébin, l'Oriental- et le monde occidental, représenté ici par la France. Autrement dit, nous tenterons dans le prochain chapitre d'interroger, au moyen d'une démarche tenant aux études culturelles (panels d'éléments d'analyse pluridisciplinaire : histoire, sociologie, culture, etc.) et, le rapport d'influence unilatéral, dirions-nous, c'est-à-dire dans un seul sens Nord-Sud pour comprendre les influences, l'impact de cette rencontre entre l'Occident et l'Autre, l'Autre étant ici comme toujours, l'Oriental, l'Africain, l'étranger, etc., tout ce qui n'est pas l'Occident et tout ce qui est différent de lui.

¹E. et J. Goncourt, *Manette Salomon*. En ligne sur le site : <https://www.gutenberg.org/files/63179/63179-h/63179-h.htm>. Consulté le 02/07/2020.

Chapitre 3 :
Croisement interculturel et structures
binaires

Commençons en guise d'introduction par rappeler cette réalité historique qui fait que la rencontre avec l'Occident constitue un grand moment pas seulement pour la population locale guinéenne (dans le cadre restreint et intrinsèque de ce roman : avec le colon français), mais pour toute l'Afrique. Une rencontre violente, souvent tragique, mais déterminante aussi à bien des égards pour cette dernière. Déterminante dans le sens où l'Afrique n'a pas une grande tradition des écritures. La littérature africaine relevait de l'oralité : on se la transmettait naturellement, oralement, de génération en génération, de famille en famille, à l'occasion des fêtes, des chants, des rites, et des festivités communautaires et initiatiques. La littérature écrite constitue donc l'héritage, le produit de cette grande rencontre, l'enfant, quasi illégitime de cette rencontre entre les deux systèmes de civilisations africain et français que de tout sépare.

Cependant, dans notre texte, *L'enfant noir*, on est loin, très loin de cette littérature de dénonciation du joug colonial qui caractérisait la littérature africaine à sa naissance, entre, grosso modo, les années trente et le début des années cinquante. Cette « absence d'engagement »¹ de Camara Laye dans ce roman, publié en 1953, qui « voile délibérément le drame de la colonisation dont les hauts faits meublaient l'actualité du continent noir »², lui a valu d'ailleurs de virulentes critiques dont la plus acerbe est sans doute celle venant de Mongo Beti³ qui jugeait alors que Camara :

Laye ferme obstinément les yeux sur les réalités les plus cruciales, celles justement qu'on s'est toujours gardé de "révéler au public d'ici. Ce Guinéen, mon congénère, qui fut, à ce qu'il laisse entendre, un garçon fort vif, n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle ? Est-il possible que pas une seule fois, Laye n'ait été témoin d'une seule exaction de l'administration coloniale ?⁴

Cette période, qui précédait de peu les indépendances, était amplement portée par les discours subversifs et dénonciateurs du fait colonial. Toute forme de subversion était donc la bienvenue, pourvu qu'elle porte sa pierre à l'édifice du mécontentement généralisé : le refus du conformisme et du folklore, la préférence pour l'écriture réaliste, méfiance à l'égard des vues et motivations de la réception et des institutions littéraires de l'ex-

¹Nous reprenons ici le point de vue des critiques les plus sévères à l'égard de Camara Laye, tel Mongo Bédi. Autrement, nous avons démontré que *L'enfant noir* est une œuvre militante, mais à sa manière.

²Cité par André Djiffack, in Mongo Beti, *La quête de la liberté*, l'Harmattan, 2000, p.10

³Cependant, 30 années plus tard, il fait son mea culpa : « Lorsque j'ai écrit sur Camara Laye, j'étais, à l'époque, très mauvaise critique littéraire. Je ne considère pas mes essais de l'époque comme de la critique littéraire. Non. Ce sont des prises de position politiques et, d'ailleurs, je ne m'en cache pas » (Kom, Mongo Beti, p. 132).

⁴ Ibid. p. 11

puissance coloniale¹...Toute une panoplie de critères qui faisaient donc partie du socle de cette vision du monde et de l'acte d'écrire, notamment dans la littérature négro-africaine, au moment de la parution de *L'enfant noir*.

Dans ce qui suit, nous passerons en revue quelques-uns de ces relais colonialistes pour tâcher de comprendre, sociohistoriquement, le comment de ce long asservissement de l'Occident de la population africaine.

1. Le tragique de la rencontre avec l'Autre culture

Dans un article très éclairant sur les questions de métissage culturel, Gérard Marandon estime que :

Toute rencontre est susceptible de provoquer des conflits d'intérêts (...) liés aux différences de points de vue, de choix et d'attentes personnelles. Ce sont ces différences personnelles qui déterminent la potentialité conflictuelle de toute rencontre et le problème est donc de gérer ces conflits d'intérêts de telle sorte.²

D'après Marandon dans chaque rencontre interculturelle, les probabilités de conflit et de désaccord augmentent, eu égard aux malentendus interculturels et aux difficultés d'établir un rapport de confiance. Les malentendus sont d'autant plus complexes qu'à ces différences culturelles viennent se greffer souvent bien d'autres conflits d'ordre personnel et psychologique relatifs à toute rencontre. Cependant, avant d'en venir à l'analyse proprement dite de notre texte, remontant le temps, et voyons dans quels esprits et conditions se sont produits les tout premiers contacts entre les communautés humaines dites d'Occident et d'Orient.

1.1. Les premiers contacts avec l'Autre

1.1.1. Découvertes géographiques

1.1.1.1. Le Nouveau Monde

C'est vers la fin du XV siècle que les navigateurs européens, essentiellement des Portugais et Espagnols, découvrent, explorent et conquièrent Amérique ou ce qui convient d'appeler le Nouveau Monde. Les motivations sont multiples et variées ; d'ordre colonial, commercial, politique, mais aussi entonnant que cela puisse paraître, éminemment religieux : voici ce qu'écrit Colomb (him self) le 26 décembre 1492 sur les espoirs qu'il venait juste de découvrir avec ses matelots sur :

Les mines d'or et les épices, et cela en si grande quantité, que le Roi et la Reine pourront, avant trois ans, entreprendre et préparer la conquête du saint Sépulcre.

¹ L'ex-colonisateur français certes, mais par extension on désignera toute les puissances impérialisme occidental : américano européen. Tout ce qui n'est lui, est désormais appelé ici l'Autre, l'étranger, l'homme primitif

² Gérard Marandon, « Au-delà de l'empathie cultiver la confiance : clés pour la rencontre interculturelle », *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, no. 61-62, pp. 259-282

Ce fut ainsi, écrit-il encore, que je témoignai à vos Altesses le désir de voir le bénéfice de mon entreprise employée à faire la conquête de Jérusalem.¹

En effet, au milieu du 15^e siècle, après la chute ou la prise de Constantinople par l'Empire ottoman qui était alors, vers 1453, à sa période la plus glorieuse, les routes de commerce entre l'Europe et l'Asie n'étaient pas sûres pour les commerçants européens qui devaient naviguer plus au sud en contournant l'Afrique, ou plus à l'Ouest. Ce que fit Christoph Colomb et dont le périple se termine par la découverte de cette terre inconnue jusqu'alors appelée le Nouveau Monde. Il faut souligner aussi le fait que le vieux continent manquait énormément d'or et d'argent pour créer la monnaie pour les besoins de commerce qui s'accroît.

En effet, c'est pendant le moyen âge que les commerçants européens et les évangélistes de tous bords, ont été confrontés aux nouveaux territoires, aux nouvelles civilisations : Europe du Nord et de l'Est, Afrique noire, Moyen-Orient, Extrême-Orient, etc. Mais qu'il s'agisse des Arabes, qui occupent le sud de l'Espagne jusqu'en 1492 ou des Chinois, décrits, dès la fin du XIII siècle dans les relations de voyage de Marco Polo¹, ce sont des sociétés civilisées, voire plus raffinées que les sociétés européennes. Alors que la terre que découvrent Colomb et ses compagnons le 12 octobre 1492 à 02 heures du matin et qu'ils nomment « Ile de San Salvador (actuellement l'île Watling dans l'archipel des Bahamas), appartient à un univers vraiment nouveau pour les Européens, ils entrent en contact avec un monde et des hommes qu'ils n'avaient jamais imaginés. Ils venaient de découvrir l'altérité, « l'autre absolu », l'amérindien, ce n'est pas seulement celui dont l'apparence physique, les mœurs -vêtement, nourriture, vie sociale et économique, habitudes guerrières ou pacifiques, la religion (ou plutôt l'absence de religion), le cadre écologique et géographique, n'ont aucun point commun avec ceux des chrétiens d'Europe ; c'est l'autre, celui dont ni les anciens gréco-latins ni la bible n'évoquaient la présence, à la différence de l'Asiatique et de l'Africain, vieux compagnons de lutte, de commerce et d'échanges de tous ordres, dont l'étrangeté », la « barbarie » ou « l'infériorité » comportaient des degrés. »²

La citation met l'accent sur le « choc culturel, et civilisationnel » de ce premier face-à-face avec l'Autre entre le peuple autochtone primitif d'Amérique et les navigateurs européens qui a lieu ce vendredi 12 octobre 1492. L'amiral Colomb et deux de ses capitaines mettent pied à terre pour prendre possession du territoire qu'ils viennent de découvrir, les indigènes de l'île se réunissent alors autour d'eux. Voici comment Christophe Colomb raconte ce tout premier contact dans son journal de bord :

¹Cité par Marianne Mahn-Lot, in *La découverte de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 1970. p. 156.

²J-C Margolin, *Voyager à la renaissance*, actes du colloque de tours 1983, Maisonneuve et Larose, 1987. P.26

Afin qu'ils nous prissent en amitié, et parce que je connus que c'était des gens qui se livreraient plus à nous et se convertiraient à notre sainte foi plutôt par la douceur et la persuasion que par la violence, je donnai à quelques-uns d'entre eux des bonnets de couleur rouge et des perles de verre qu'ils mettaient à leur cou, et beaucoup d'autres choses de peu de valeur, qui leur firent grand plaisir, et nous concilièrent tellement leur amitié que c'était merveille. Ils venaient ensuite à la nage aux embarcations des navires dans lesquels nous étions, et nous apportaient des perroquets, du fil de coton en pelotes, des sagaies et beaucoup d'autres choses, et les échangeaient avec nous pour d'autres objets que nous leur donnions, comme de petites perles de verre et des grelots. Enfin ils prenaient tout ce qu'on leur offrait, et donnaient très volontiers de tout ce qu'ils avaient ; mais il me parut que c'étaient des gens bien pauvres sous tous les rapports (...).¹

1.1.1.2. L'Afrique²

D'aucun loue les résultats positifs des découvertes géographiques, prétextant leur contribution à l'avancement des sciences géographiques et à la découverte des ressources naturelles, etc. Or, concrètement, elles ont été malheureusement dévoyées de leur mission d'origine, et ont plutôt brutalement exploité les populations autochtones, transformées finalement en esclaves pour les conquérants occidentaux. D'où l'impact négatif et dévastateur des voyages des explorateurs européens sur l'Afrique qu'on peut résumer dans ces points :

- Le déclenchement des guerres acharnées entre les puissances européennes dans le but de conquérir de nouvelles terres, ressources naturelles et voies de navigation découvertes.

- Les explorateurs ont eu recours à d'horribles méthodes brutales pour traiter avec les habitants de la terre et des îles découvertes, y compris avec les peuples qui étaient très pacifiques avec les colons européens. Ils ont même tenté de nettoyer ethniquement les populations locales, en Namibie, etc.

- L'émergence du commerce le plus laid de l'histoire de l'humanité, le commerce des esclaves. Le premier cas a été enregistré par les explorateurs portugais en Afrique de l'Ouest (1442 apr. J.-C.), et il s'est étendu à la traite transatlantique des esclaves, qui a duré près de quatre siècles ; des sources parlent d'un chiffre situé entre 10 à 15 millions d'Africains qui ont été transférés de force vers les Amériques !

- L'exportation du christianisme vers les terres découvertes, et ce n'était pas une exportation pacifique ; Parce que le christianisme est venu à l'ombre de la poudre à canon, et « s'est propagé avec l'épée de l'impérialisme ».

¹Histoire d'Espagne depuis les premiers temps historiques jusqu'à la mort de Ferdinand VII. En ligne : URL:https://books.google.fr/books?id=xLE2AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summy_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consulté le 20/03/2020.

²Mais aussi dans beaucoup d'autres régions du monde

- Les explorateurs prennent possession du globe et se le partagent, et l'Afrique devient la plus grande colonie du monde ; au départ, la Grande-Bretagne en a acquis la plus grande partie (45 % d'après certains historiens) et cède le reste pour la France (21 % du territoire africain), et des millions de vies ont été perdues en défendant ces terres aux mains des colonialistes.

- La contribution des géographes, des explorateurs et des voyageurs à la formation d'une vision biaisée et erronée des peuples africaines locales, et à la formation et à la préparation de l'esprit européen afin de soutenir le projet impérialiste, en particulier en Afrique, et la consolidation de l'Europe- vision centrisme, qui dépouille l'autre de tout son droit à la dignité humaine.

1.1.2.L'Orientalisme ou le levier d'espionnage et de l'impérialisme

En dépit du fait que certains veulent le dépeindre comme complètement voué aux causes scientifiques et justes consistant par exemple à s'ouvrir sur l'Autre, à le connaître et faire connaître sa culture, sa civilisation, son identité, etc., le mouvement orientaliste n'est pas tout à fait étranger aux sombres pages qu'a connues l'Histoire des pays ayant subi l'impérialisme et l'occupation occidentale. En effet, en tant que domaine scientifique voué au service du projet impérialiste, l'orientalisme remonte au mouvement des grandes découvertes géographiques très actif depuis le milieu du XVI^e siècle. Depuis la découverte par Vasco de Gama du Cap de Bonne-Espérance (vers 1498), la porte a été ouverte aux Européens pour exploiter les pays d'Inde et d'Asie et d'Afrique. Il va sans dire que ces découvertes géographiques ont remis au goût du jour l'importance des campagnes exploratoires pour l'établissement du projet impérialiste, notamment la course et la concurrence des puissances coloniales dans l'équipement des flottes, la création d'associations et les instituts spécialisés. C'est ainsi que de nombreux voyageurs et explorateurs étaient directement liés au pouvoir impérial en tant que commandants ou administrateurs de l'armée des puissances coloniales¹.

Ainsi, entre autres subterfuges employés, le recours à une méthode d'espionnage plus connue chez les explorateurs et les voyageurs qu'on peut qualifier de géographie d'espionnage ou déguisée, selon laquelle les chercheurs ne dévoilent pas les véritables finalités de leurs recherches sur le terrain aux communautés locales... Selon les circonstances, ils peuvent cacher ou camoufler leurs véritables identités, nationalités et affiliations. Souvent aussi ils n'indiquent pas explicitement leurs véritables intentions se contentent d'affirmer que leurs mission ou action s'inscrit dans le cadre de la recherche scientifique.

¹Ce fut par exemple le cas de David Livingstone, Henry Morton Stanley, Joseph Gallieni et bien d'autres.

Ainsi, on a rapporté de nombreux cas où des pseudos voyageurs qui espionnaient les sociétés, notamment africaines et orientales, venaient déguisées sous de différentes identités et couvertures. Citons par exemple ces 03 cas de du voyageur-espions : d'abord le dénommé John Lewis Burckhardt (1784-1817), qui voyageait en Orient sous le pseudonyme (Sheikh Ibrahim Bin Abdullah, et mort au Caire en 1817). Sa mission principale était de contrecarrer le mouvement révolutionnaire d'Orabi Pacha contre les Britanniques, et soudoyer les Bédouins pour qu'ils quittent son soutien. Les cas aussi du voyageur anglais Gifford Palgrave (William Gifford Palgrave, 1826-1888) en Syrie, qui se faisait passer pour un médecin chrétien syrien, et prit le nom : Salin Abu Mahmoud Al-Ayes. Et celui enfin de Charles Doughty, 1843-1926, auteur du livre (Voyages dans le désert d'Arabie), et prit le nom de « Khalil » lors de ses voyages dans les pays islamiques.

Il y en avait aussi de femmes-espionnes célèbres dont la dénommée Gertrude Lowthian Bell, qui était une espionne britannique ; elle mourut à Bagdad (1926)

Ou encore le capitaine Sir Richard Burton, le premier Européen à pénétrer dans l'année (1854) dans la forteresse de Harar, la capitale de la Somalie à l'époque, déguisé en marchand arabe, grâce à sa connaissance de la langue arabe. On raconte qu'il a réussi à dessiner le plan de « La forteresse » et les emplacements des armes, et il a mesuré les longueurs des couloirs et des parties du fort avec précision, et a déguisé le tout sous la forme d'un papillon. On rapporte au sujet de ce personnage sulfureux qu'il a également parcouru la région de l'Afrique centrale lors de ses voyages à la recherche de la source du Nil, dans laquelle il a utilisé beaucoup de compétences de camouflage et de déguisement, et il a utilisé les mêmes compétences en (1853) lors de son célèbre voyage à La Mecque et à Médine. Déguisé en médecin afghan, et ses rapports sur les deux saintes mosquées sont la description la plus précise, et Burton travaillait pour la British Royal Geographical Society.

Parmi les voyageurs impérialistes accusés d'espionnage en Afrique de l'Ouest : Heinrich Barth, (1821-1865), qui parcourut l'Afrique du Nord et centrale en cinq ans (1845), et parcourut (16 093 km). Dans le désert, il se rendit un temps dans la région de Tombouctou, prétendant qu'il faisait partie des honorables. Il était respecté et les gens venaient le voir pour être bénis !

On peut donc dire que la colonisation, notamment de l'Afrique, à ses débuts, est étroitement liée aux découvertes géographiques. En effet, après la France, après avoir resserré son emprise sur l'Afrique de l'Ouest, son souverain, Clozel, a proposé : la création d'une police spéciale pour les musulmans en ordre d'espionner les savants locaux, et de surveiller leurs déplacements ; c'est-à-dire que l'espionnage devrait devenir un processus systématique.

Les premières tendances impérialistes de ces explorateurs ont en outre révélé non seulement l'harmonie complète entre ces derniers et les grandes puissances, mais aussi leur hâte de renommer et rebaptiser de nombreuses régions conquises auxquelles ils donnaient les noms des villes et régions européennes et des noms d'explorateurs ou d'impérialistes sur des pays africains entiers. C'est ainsi, par exemple que l'Allemagne a appelé ses sites d'influence : Nouveau Bade, Nouvelle Saxe, Nouvelle Bavière, etc. ; la France a appelé l'ensemble de l'Afrique de l'Ouest (Afrique Occidentale Française), et les îles Maurice portent le nom du colonisateur Maurits Van Nassau Eiland, etc. De nombreux sites furent rapidement appelés par les explorateurs (Lac Victoria, du nom de la Reine de Bretagne), comme si ces sites étaient découverts ou connus seulement après l'arrivée de l'explorateur occidental !

1.2. Autre revers historique : l'Autre, le Noir et le Nègre, face au Même occidental

Les peuples éloignés d'Amérique et surtout d'Afrique sont toujours dépeints, dans les récits de voyage, sous les traits peu flatteurs d'êtres sauvages et primitifs, vivant à l'écart de la civilisation occidentale.

Montesquieu, (oui hélas) le grand Montesquieu, a semble-t-il fait sien la dévalorisation de l'Africain, notamment de l'homme noir africain, lorsqu'il disait déjà dans le livre 21, chapitre 2 de *l'Esprit des lois* :

La plupart des peuples de l'Afrique sont sauvages. Je crois que cela vient beaucoup de ce que des pays presque inhabitables séparent de petits pays qui peuvent être habités. Ils sont sans industrie ; ils n'ont point d'art ; ils ont en abondance des métaux précieux qu'ils tiennent immédiatement des mains de la nature. Tous les peuples policés sont donc en état de négocier avec eux avec avantage ; ils peuvent leur faire estimer beaucoup de choses de nulle valeur, et en recevoir très grand prix.¹

Ou encore dans cet extrait où le grand Montesquieu descend platement aux enfers l'homme africain : « *Il ne faut être étonné que la lâcheté de peuple des climats chauds les ait presque rendus toujours esclaves, et que le courage des peuples des climats froids les ait maintenus libres* »²

En réalité l'esclavage et la traite négrière, qui ont fait l'objet d'une abondante production dans la littérature européenne, sont une parfaite illustration des premiers rapports entre le Nord et le Sud, entre l'Europe et l'Afrique. Dans la plupart des œuvres des écrivains européens faisant allusion aux Noirs, l'Afrique est présentée comme un

¹Cité par Rahm Piankhy, in « Montesquieu ou l'ironie au second degré », article en ligne, consultable sur le site : <http://www.piankhy.com/2017/04/17/montesquieu-lironie-second-degre/> posté le 17 avril 2017.

Consulté le 25/02/2018

²Ibid. Consulté le 25/02/2018

continent vierge, sans mémoires du passé, donc sans Histoire. Les manifestations culturelles (mœurs et traditions) et culturelles (pratiques religieuses) de ses habitants sont présentées, non pas comme des traits de civilisation, mais plutôt comme de la barbarie. Nous pouvons aller plus loin en considérant les livres de jeunesse et les bandes dessinées : loin d'être des littératures innocentes, certaines ont contribué à l'intoxication de leurs lecteurs et à la chosification du nègre comme disait Aimé Césaire :

(...) je dirai, à propos de la négritude, que, dans la perspective de la réification, le racisme et le colonialisme avaient tenu à transformer le Nègre en chose. L'homme noir n'était plus appréhendé par l'homme blanc qu'à travers le prix d'une déformation, de stéréotypes, car c'est toujours de stéréotypes que vivent les préjugés. Et c'est cela le racisme. Le racisme, c'est la non-communication. C'est la chosification de l'autre, du Nègre (...).¹

Léon Senghor, va loin, lui le fondateur de la négritude qui fait sienne ce postulat selon lequel le rapport de force Nord-Sud, Blanc-Noir, est perdu d'avance, et que l'un des pôles part avantagé, car bénéficiant de la position de force, tandis que l'autre part défavorisé l'histoire l'ayant plutôt installée dans une position de faiblesse « *Dans la réalité coloniale, l'Europe capitaliste a transformé les paysans africains en ouvriers, en prolétaires* »². Pour lui donc, et aussi absurde que cela puisse apparaître, il faudra déplacer la problématique et s'interroger plutôt sur le degré de servitude et d'assimilation du maillon faible de la chaîne : l'Africain, le nègre, est-il plus ou moins assimilé ?

Notre vocation de colonisé est de surmonter les contradictions de la conjoncture, l'antinomie artificiellement dressée entre l'Afrique et l'Europe, notre hérédité et notre éducation. C'est de ma greffe de celle-ci sur celle-là que doit naître notre liberté [...] Supériorité, parce que liberté, du Métis, qui choisit où il veut, ce qu'il veut, pour faire, des éléments réconciliés, une œuvre exquise et forte [...] Trop assimilés et pas assez assimilés ? Tel est exactement notre destin de métis culturels.³ (Senghor 1964 : 103.)

Ainsi, ces littératures ont été détournées du but auquel elles étaient destinées : elles auraient dû servir d'outil culturel et éducatif comme le récit d'Hercule, ou comme ceux Robin des bois, mais il n'en fut rien.

Aussi, les auteurs de la bande dessinés sur l'Afrique ont écrit des récits dans lesquels les héros, forcément des Blancs, débarquaient dans une Afrique sauvage. Allaient-ils se promener, se relaxer, s'intégrer ? Non. Ce fut pour régner en maitres tout puissants sur les catégories d'êtres vivants qu'étaient la faune et les nègres.

¹« Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », Gradhiva [En ligne], 10 | 2009.
[URL: http://journals.openedition.org/gradhiva/1604](http://journals.openedition.org/gradhiva/1604) ;DOI:10.4000/gradhiva.164. en ligne le 05 février 2010.

Consulté le 01 mars 2018.

²Senghor, Léopold S., *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil. 1964 p. 103

³Ibid. p.103

Quelles charitables tâches leur furent-elles assignées par leurs auteurs ? Il s'agissait pour ceux qui étaient présentés comme des demi-dieux, d'apporter à leurs sujets (homme et animaux d'Afrique) la paix, l'ordre, la justice, le bonheur. C'est donc en toute connaissance de cause que ces récits, d'apparence anodine, ont véhiculé et entretenu la condescendance et le mépris envers les Noirs.

Ainsi si cette catégorie de littérature européenne n'est pas à la base de l'incompréhension et de la difficile cohabitation entre l'Europe et l'Afrique, entre les Blancs et les Noirs, elle y a largement contribué.

Mais on doit aussi mentionner les voix discordantes qui se sont élevées dans l'Antiquité grecque et romaine pour montrer de l'Afrique une image plus reluisante. Dans *l'Illiade et l'Odyssée* d'Homère par exemple les Africains apparaissent comme des êtres intelligents, courageux, travailleurs et profondément croyants.

Citons, pour fermer cette parenthèse, Jean-Loup Amselle qui écrit dans ce sens que :

L'Afrique n'a jamais pu échapper totalement à la malédiction qui, dans l'Ancien Testament, s'attache aux fils de Cham. Hérodote, Hume, Kant et Hegel, pour ne citer qu'eux, ont assigné une spécificité au continent noir et ont doté celui-ci de caractéristique négative. Cette tradition se perpétue de nos jours sous des aspects contradictoires...L'Afrique serait-elle le berceau et le tombeau de l'humanité ?¹

2. La France impérialiste et l'Afrique

La France reste particulièrement le colonisateur le plus intéressé par les études anthropologiques, et ces recherches ont été popularisées dans les dernières décennies du 19^e siècle ; et c'est ainsi par exemple qu'ont été créés à Paris, l'école d'anthropologie en 1876 et, deux ans plus tard, le musée de la dynastie du Trocadéro en 1878 (connu sous le nom d'études ethnographiques). Au cours de cette période, avant la guerre mondiale, la plupart des recherches anthropologiques étaient écrites par des dirigeants français et des dirigeants des colonies de France, tels que : Joseph François Clozel, gouverneur général de l'Afrique occidentale française en 1915, et son collègue Maurice Delavus, fondateur de l'Institut international de la race à Paris en 1901, qui a passé plus de deux décennies à étudier les sociétés ouest-africaines, et a publié les résultats de ses recherches dans des livres qui restent les références les plus importantes à ce jour.

Parmi les sujets sur lesquels les chercheurs anthropologiques ont soutenu le projet impérialiste figurent :

¹Jean-Loup Amselle, « Présentation » in *Cahiers d'études Africaines. La malédiction* XXX (1-2) N° 121-122, 1992.

2.1. Races coloniales

Le sujet des « races coloniales » est un thème central des études anthropologiques françaises. Dans ce document, les anthropologues orientalistes se sont attachés à établir les différences décisives entre les groupes africains, consacrant en cela l'idée de la différence des peuples africains dans leurs origines et leurs cultures. Le projet a été une étape ouvrant la voie à la fragmentation des groupes en Afrique et à la création d'un bouleversement démographique dans les colonies, éliminant tout signe de résistance et tout sentiment d'unité parmi les Africains.

Quant à l'application pratique des résultats de ces études anthropologiques ; elle s'est déroulée dans le cadre de ce que l'on appelle la « politique ethnique », dans laquelle des groupes ont été déplacés de leurs terres, ou des ressources ont été extraites d'un groupe ethnique au profit d'un autre, ou un groupe a été favorisé par un avantage colonial sur un autre¹.

2.2. L'hypothèse protectrice, « mission civilisatrice »

Si le mouvement des découvertes géographiques représentait la pierre angulaire qui a ouvert la voie aux campagnes impérialistes, les études sociales orientalistes représentaient quant à elles l'infrastructure intellectuelle de l'impérialisme, dans la relation claire et directe entre les études sociales, notamment l'anthropologique **et ethnographique**, et les projets et décisions coloniaux.

L'origine de la relation entre les deux sphères (scientifique et politique) peut s'expliquer par le fait que l'ex-puissance coloniale a toujours fourni le soutien matériel et la protection nécessaires ainsi que le terrain de travail aux anthropologues. Dans le même temps, ceux-ci fournissaient au colonisateur les données nécessaires pour resserrer son contrôle sur les peuples, et la justification intellectuelle, idéologique et scientifique pour poursuivre la politique et les objectifs impérialistes et ce, en l'aidant à connaître les forces et les faiblesses des peuples afin de les contrôler².

Parmi les usages les plus dangereux de ce discours raciste, on peut citer la répartition par la Belgique des tribus du Rwanda et du Burundi en « garnison » en échange de « bantous » et le classement des Tutsi en « garnison » à forte origine juive « sémitique », les qualifiant de « chefs intelligents » par l'authenticité », tandis que les Hutus sont «

¹Voici des exemples de soutien des anthropologues à la politique raciale : les études du chercheur Joseph Edme Charles Maclaud (qui se faisait appelé Charles Maclaud) en 1906 en Guinée, dans lesquelles il affirmait que la répartition démographique dans cette région est déséquilibrée, que les tribus sont en guerre, et que seul le « colonialisme » est capable d'arrêter les conflits tribaux. En conséquence de quoi, il proposa alors de reconstituer les tribus : en déplaçant certains d'entre elles dans les régions d'autres tribus, et en fondant certains dans d'autres...

² Les anthropologues, à l'appui des objectifs coloniaux, affirmaient que tout développement dans le « continent africain » est une sublime influence étrangère, à commencer par la civilisation de l'Égypte ancienne, de l'Abyssinie et du Zimbabwe, le grand effort de groupes anthropologiques, et l'enchaînement de grands groupes anthropologiques.

significatifs ». Et cette affirmation a été confirmée par des études historiques et anthropologiques, et a été confirmée aussi par des prêtres ; Car cette revendication a servi la mission de christianisation, mais le résultat de cette revendication : hostilité chronique et guerres destructrices entre Tutsi et Hutu.

Quant à la France en particulier, elle a utilisé cette politique machiavélique de division des peuples dans toutes ses colonies. En Algérie, par exemple : les chercheurs dépêchés sur place par les autorités coloniales ont affirmé que les Berbères sont plus proches de la race européenne que les Arabes, et donc plus civilisés que ces derniers, etc.¹. Il en va de même pour le peuple touareg. En effet, d'après ces auteurs colonialistes, les Touareg sont d'origine juive orientale, et qu'ils sont donc plus civilisés et plus rationnels que les nègres, etc.

Aussi, et ce n'est un secret pour personne maintenant, « l'hypothèse » de « la mission civilisatrice ou protectrice », servait le mouvement impérialiste en fournissant une base idéologique aux actions des Européens sur le continent, en justifiant la traite négrière. En particulier, pour les missionnaires qui l'employaient pour justifier les activités chrétiennes ; Tant que certains Africains sont d'origine juive, l'activité missionnaire consistait à les ramener à leur religion d'origine. C'est ce qu'a déclaré un groupe de cardinaux du Vatican en l'an 1870, lorsqu'ils ont appelé à une campagne de sauvetage en Afrique centrale dans le but soi-disant d'aider « les protecteurs qui sont maîtrisés parmi les nègres » !

Ainsi donc l'impact de ces études anthropologiques orientalistes est direct et surtout très négatif. En effet, les anthropologues ont fourni aux colonisateurs les idées nécessaires qu'ils ont utilisées pour élaborer des plans, prendre des décisions et préparer les moyens de mener cette politique coloniale d'assimilation et d'acculturation : ce qu'on appelle l'inclusion culturelle des peuples. Comme l'explique Mimmi qui estime que les anthropologues ont ouvert des canaux unidirectionnels entre les cultures colonisatrices et colonisées. Ils ont fait de la culture de l'Occident la seule connaissance de la culture des peuples. Inversement, ils ont présenté le vocabulaire de la culture occidentale aux peuples asservis de la manière qu'ils voulaient. Et ils ont donné à l'Occident les clés pour exploiter ces canaux culturels afin de renforcer son contrôle sur les propriétaires des cultures des peuples colonisés.

En terre africaine : ils prétendaient que c'était une terre sans histoire², et c'est ce qui justifiait - comme le disait Mimi - pour les colonisateurs, leur campagne coloniale en plus

¹ Ce qui est bien évidemment une ineptie et un leurre relevant de la devise « diviser pour bien régner ». D'ailleurs, quelque années plus tard, d'autres auteurs dont d'« illustres » sociologues colonialistes vont jusqu'à diviser cette même région de Kabylie en deux factions : la grande et la petite Kabylie !

² Les déclarations de certains politiques ou auteurs français (souvent de droite) ne peuvent que confirmer ce positionnement idéologique de l'élite occidentale quant à la l'inexistence prétendue d'une histoire nationale ou continentale propre aux pays africains, dont beaucoup, disent-ils, sont des « créations coloniales » comme on aime par exemple à le répéter au sujet de « l'Algérie, créée par la France » (dixit Eric Zemmour). D'ailleurs

d'une série d'illusions, telles que : l'affirmation que les missions de L'Européen sont : répandre la démocratie, défendre les droits de l'homme, civiliser les populations arriérées locales (« la mission civilisatrices »), etc.

L'on dira enfin que les anthropologues ont directement participé à l'exploration certes, mais surtout à l'exploitation de l'Afrique et d'autres sociétés. Tout comme le colonialiste se donne le droit de s'emparer de toute ressource commerciale sur le territoire conquis, les chercheurs se sont en fait eux aussi octroyé un droit illimité afin d'accéder et détourner toutes les informations récoltées sur les peuples colonisés, leur culture, leur tradition, etc. Il n'y a à cet égard pas de différence entre l'exploitation commerciale des matières premières sur le territoire colonial et l'exploitation des sources d'information qui s'y trouvent, un comportement qui peut être qualifié de « colonialisme scientifique ».

3. Aspect problématique de l'École coloniale française

Le système colonial de la France est on ne peut mieux ambigu. Il prône des valeurs qu'il n'applique pas et aime à maintenir les peuples colonisés dans le mépris et la soumission la plus totale et la plus aveugle. Pour J-L Amselle, « *il s'agissait de gagner les autochtones à la cause coloniale par des manuels au contenu élogieux à l'égard de la France* »¹.

Toutefois, officiellement, le but de cette entreprise consistait, entre autres, et ça a toujours été le cas, y compris à l'époque moderne, à civiliser les populations indigènes en leur apportant au besoin le minimum d'instruction et d'éducation nécessaires à leur épanouissement : « la mission civilisatrice » c'est l'expression consacrée et dont on se servait comme d'une baguette magique pour justifier l'impérialisme des plus puissants de ce monde dont la superpuissance qu'était la France coloniale.

Ainsi, le colonisateur, qu'on peut appeler l'Autre si l'on se place du point de vue des autochtones vus alors comme les Mêmes, considère bien sa culture et sa civilisation et tout son système de valeur comme la norme, la seule référence qui soit. De ce fait, il faudra ramener la population des pays envahis sur le même niveau civilisationnel. Si nécessaire, avec tous les moyens. D'où l'idée d'installer son système de valeurs et de civilisation qu'il va bientôt imposer aux indigènes par le moyen de l'implantation, pour emprunter une idée force de la théorie marxiste, de ses appareils idéologiques, notamment l'école, l'école

même la France officielle, incarnée par son prédisent, n'est pas en reste. Macon a déclaré en février 2022 que l'Algérie n'a pas d'histoire, etc., propos polémistes qui, déclenchant dans la foulée un incident diplomatique (le rappel de l'ambassadeur algérien à Paris), ont suscité un tollé du côté de la rive sud de la Méditerranée. En effet, les Algériens toutes classes confondus sont largement indignés de ces propos jugés irresponsables, provocateurs et insultants à l'égard de tout un peuple.

¹Adama Samake (dir), *L'Afrique et le troisième millénaire: Enjeux et défis d'un continent en réveil face à un monde en quête de nouvelles frontières*, Paris, EPU, 2015. p 133

coloniale : « L'école coloniale rend impossible toute forme de littérature écrite en langue indigène. Elle marque, par conséquent, le début de la politique d'assimilation de la France dans ses colonies. »¹

Ce fut sans doute un mal nécessaire pour les puissances coloniales, la France² notamment, que d'être contraintes d'apprendre aux populations locales l'écriture et, à travers elle, la culture occidentale. « Leur soumission passait par leur endoctrinement », se disaient les pédagogues et intellectuels occidentaux de l'époque dont beaucoup vont recommander et préconiser justement cette voie à leurs pays pour mater une bonne fois les esprits récalcitrants parmi les indigènes ; la plus grande masse ayant été laissée à l'abandon, soit confinée dans les hameaux et les montagnes reculés, soit livrée à elle-même, continuant à élever et traire les chèvres.

Plus tard, un siècle après cette politique coloniale, on peut facilement imaginer les conséquences sur la conscience et les esprits de la population africaine, notamment noire et subsaharienne. Ainsi il ne s'agira pas - ou plus - uniquement pour le peuple africain colonisé, de se défendre contre l'occupation étrangère, mais de faire face aussi à tous les changements que cette dernière a occasionnés. La tâche sera d'autant plus délicate que des choix s'imposeront et entraîneront des crises de conscience chez celui qui se demande si son ouverture aux valeurs extérieures occidentales ne va pas provoquer un dessèchement ou un avilissement de ses propres valeurs. L'assimilation est-elle accomplissement ou reniement de soi ? Dans son ouvrage très documenté, *l'Afrique et le troisième millénaire : Enjeux et défis d'un continent en réveil face à un monde en quête de nouvelles frontières* Adama Samake pense qu' :

À partir de ce constat, l'on peut affirmer, dans l'approche des faits coloniaux, que la création du complexe d'infériorité du colonisé a été l'une des armes maîtresses du colonisateur. Le colonisateur a voulu consolider la défaite physique du colonisé par sa défaite psychologique. Il a fait en sorte que le Noir ait honte de lui-même. L'école a été le laboratoire privilégié de ce type de Nègre.³

Un tel procédé ne peut être que destructeur de la matrice culturelle profonde du pays colonisé. En fait cette démarche machiavélique voulue et imposée aux peuples africains dans ce qu'il convient d'appeler un système d'acculturation.

¹Ibid. p.134

²Les colons anglo-saxons, eux, étaient, par contre, peu préoccupés par cet aspect civilisationnel et culturel qui intéressait tant les Français qui jugeaient alors nécessaire de transférer et d'imposer aux pays colonisés le mode de vie ainsi que le système de valeur occidental

³Ibid.p.135

3.1. Acculturation programmée ou dissémination de la culture indigène

Nous avons déjà vu au chapitre 1 ce que acculturation signifie. Rafrichissons-nous seulement la mémoire avec la psycho-anthropologue (ou pédo-psychiatre) Hélène Stork qui estime que :

L'acculturation implique un processus de « réinterprétation » par lequel le sujet accepte une pratique appartenant à une autre culture de manière à l'intégrer à son propre système de valeurs ; mais l'acculturation implique aussi l'élimination de certains éléments ou leur réorganisation. Une pathologie de l'acculturation s'exprime par des effets désorganisateur sur le comportement de coexistence, de deux codes de conduite parfois contradictoires, avec pour conséquences psychologiques chez l'individu un sentiment d'insécurité, une perte de l'estime de soi et des manifestations anxieuses¹.

Sans doute que le colonisateur, notamment français, a beaucoup compté sur l'école pour assoir, à long terme, son impérialisme dans les colonies, en imposant sa langue, sa culture, sa façon de vivre bref, disons pour imposer sa civilisation. Parallèlement, l'essor de cette civilisation importée sur le sol des colonies, devra se faire au détriment de la civilisation autochtone. L'émancipation de l'une induit inévitablement la régression de l'autre.

Pour autant, les quelques indigènes qui ont intégré et réussi dans, comme on dit, « l'école des Blancs » ne manqueraient pas de contrecarrer les projets d'acculturation que le colonisateur a institué à l'école.

En effet, à partir de la deuxième moitié du 20^e siècle, on va assister à une sorte de prise de conscience ou d'éveil de conscience quasi généralisé chez les peuples colonisés africains. Ainsi, dans le Maghreb, par exemple, Driss Chraïbi en Tunisie, Dib ou Feraoun en Algérie, sentiront le vent tourner au regard du cours de l'Histoire : des conséquences de la Deuxième Guerre Mondiale, les enseignements des deux guerres d'Indochine et du Vietnam, etc. La période était propice aux revendications de son identité et de sa différence et qu'il était grand temps de les faire surtout connaître à travers le globe : s'ouvrir à l'autre pour exploiter au mieux la situation qui, du point de vue des colonies de l'Afrique, devenait une nécessité. Avec le recul, l'on pourrait peut-être dire que le seul apport positif ou bénéfique de cette désastreuse occupation occidentale était celui relatif à la politique de l'alphabétisation menée par les autorités coloniales² : levier indispensable si l'on désire donner à sa voix une résonance universelle. Sitôt qu'ils furent initiés aux subtilités de la langue française, les premiers intellectuels africains s'employèrent à démontrer leur

¹H. E. Stork, *L'introduction à la psychologie anthropologique*, Paris, 1999, A. Colin, p. 193.

²Une politique dont l'intention était d'acculturer, déculturer et d'endoctriner les populations locales africaines à a qui l'on disait et enseignait que leur patrie était la France, et leur ancêtres sont les gaulois, et bien d'autres balivernes...

habilité à manier cet outil et, au-delà, leur capacité à s'exprimer comme les maîtres. Les œuvres de la première génération étaient ainsi écrites selon les modèles qu'offrait la métropole. L'heure n'est plus à une démonstration de quoi que ce soit. Aujourd'hui les auteurs utilisent la langue française à leurs propres fins.

Cependant, une œuvre porte en elle les couleurs du pays ou du lieu d'origine de son auteur. La plus caractéristique d'entre elle est certainement la langue qui, à elle seule, suffit à illustrer la culture qu'elle représente. La tâche n'est donc pas aisée pour les auteurs africains qui, pour dire leur africanité, n'ont pas l'avantage de s'exprimer dans leur langue. A priori, l'usage du français pour traduire des émotions africaines altère l'intensité de celle-ci. Ils contournent la difficulté en pliant la langue française aux exigences de leur propre langue. De la sorte, les lecteurs autochtones ne se sentent pas dépaysés et les lecteurs étrangers font une connaissance de l'Afrique jusque dans le style. Cette tendance à africaniser la langue française se généralise d'autant plus qu'elle connaît un grand succès :

Un écrivain étranger, africain en l'occurrence, devrait faire craquer les genres, la grammaire, la syntaxe et même le sens des mots pour exprimer ce j'appellerai l'expérience originale de l'Afrique, c'est-à-dire une manière authentique de vivre des Africains ¹

4. Le schéma narratif de base des premiers romans africains

Comme beaucoup d'auteurs africains d'expression française qui ont écrit et publié entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les indépendances des pays anciennement colonisés du début de la seconde moitié du siècle dernier, *L'enfant noir* peut être considéré comme le texte fondateur de ce nouveau type de littérature ou de romans. Romans dont la thématique principale se présente à peu près selon le schéma suivant :

- 1- Situation coloniale ;
- 2- Un petit élève africain ;
- 3- Mis au croisement de deux cultures ;
- 4- D'abord, à l'école française dans le pays colonisé (souvent aussi l'école coranique) ;
- 5- Puis, au sein même du pays colonisateur (généralement à Paris) ;
- 4- Montrer l'impossibilité - ou la possibilité - de réunir ces deux cultures - diamétralement opposées.

C'est en fait le « schéma narratif » largement répandu chez les auteurs africains en cette seconde moitié du 20^e siècle, qui a vu souffler un vent de libération sur beaucoup de colonies. C'est aussi le destin, entre autres, de Fouroulou Menrad dans *le Fils du pauvre* de Feraoun, de Samba Diallo dans *l'Aventure ambiguë* de cheikh Ahmadou kan ou de *Yahia pas de chance* de Nabil Farès, etc.

¹T. Tchivéla, *Conversations Congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.130

En effet, dans ce type de romans, il s'agit, au vu de la situation politico-historique qui prévalait à cette époque et qui a vu naître ces textes, il s'agit, disions-nous, d'interroger l'occupation coloniale comme un référent historique tout en misant sur les incidences directe et indirecte de ce fait colonial sur la dimension mémorielle et identitaire. Au final, on aboutit souvent à une sorte de déterminisme qui fait que l'indigène, parti étudier à Paris, se trouve confronté à une nouvelle vie loin des siens et de ses attaches habituelles, d'où le sentiment d'exil, d'acculturation voire de perte et d'écartèlement **éprouvé par les héros** ainsi représentés.

4.1. L'école coloniale ou moyen d'acculturation politico-idéologique

Le héros, Camara laye, va fréquenter l'école coloniale. Son entrée à l'école des Blancs est d'ailleurs remarquable. Il montrera des signes d'intelligence et de réussite. Il y restera un an. Il y rencontrera Marie avec laquelle il connaîtra ses premiers émois. Et puis il aura d'autres aventures qui déplaisent toutefois à sa mère. Cependant, le jeune Camara est appelé à suivre une nouvelle voie, autrement plus « rationnelle » : celle de l'école des Blancs, sur laquelle il réussit d'ailleurs assez brillamment. Encouragé par son père, qui a compris assez tôt aussi que le monde change inéluctablement ; moins par sa mère, qui aimerait le garder auprès d'elle, mais ne peut qu'assister, impuissante, à son éloignement de la société traditionnelle.

Ce déterminisme cette séduction ou cette attirance qu'a Camara Laye pour l'école française peut sembler, au regard de ce qu'a dit Georges Hardy, alors inspecteur du système scolaire colonial en Afrique noire, qui formulait ceci en 1917 :

Le moyen le plus sûr pour transformer les peuples primitifs de nos colonies, c'est de prendre l'indigène dès l'enfance, d'obtenir de lui qu'il nous fréquente assidûment et qu'il subisse nos habitudes intellectuelles et morales pendant plusieurs années de suite, en un mot, de lui ouvrir des écoles où son esprit se forme à nos intentions ¹

La citation renferme quelques enseignements majeurs :

D'abord, le fait d'utiliser l'école comme un moyen d'acculturation des esprits, et surtout de considérer l'Africain noir comme un sous homme. Elle est révélatrice du reste du peu de considération dont jouit le peuple africain dans l'imaginaire des Occidentaux. Le fait est tellement interpellant et choquant que nous nous permettons d'ouvrir ici une petite parenthèse.

4.2. Décimation de la culture indigène

¹Georges Hardy, *Une conquête morale, l'enseignement en AOF*, Paris, l'Harmattan, 2005. pp. 6-7.

En page 16 le Camara père dit à son fils : « *Il s'est d'abord présenté sous forme de rêve. Plusieurs fois, il m'est apparu et il me disait le jour où il se présenterait réellement à moi* »(EN, p.16)

Le « il » c'est un serpent, le serpent totem du père. Ce génie est censé, suivant la tradition, lui apporter bonheur et succès. Le père révèle encore à son fils :«*La nuit suivante, je revis le serpent en rêve. Je suis venu comme je t'en avais averti, et toi, tu ne m'as fait nul accueil (...)*»(EN, p.16)

Après ces révélations faites à son fils concernant le petit serpent noir, qui est en fait, son totem qui l'aide dans son travail de forgeron, le père du petit Camara conclut son long et lourd aveu comme ceci :

- Je t'ai dit tout cela, petit, parce que tu es mon fils, l'ainé de mes fils, t que je n'ai rien à te cacher. Il y a une manière e conduite à tenir et certaine façons d'agir, pour qu'un jour le génie de notre race se dirige vers toi aussi. J'étais, moi, dans cette ligne de conduite qui détermine notre à nous visiter ; oh ! Inconsciemment peut-être, mais toujours est-il que si tu veux que le génie e notre race te visite un jour, si tu veux en hériter à ton tour, il faudra que tu adoptes ce même comportement ; il faudra désormais que tu me fréquentes davantage (EN, p.18)

Mais, le père se rend bien compte que son fils lui échappe, que l'avenir de la famille se joue ailleurs, que l'école, censée instruire et éduquer les peuples, va au contraire faire perdre la tradition. Il dit à juste titre à son fils : « *- j'ai peur, j'ai bien peur, petit, que tu ne me fréquentes pas assez. Tu vas à l'école et, un jour, tu quitteras cette école, pour une plus grande, tu me quitteras petit...* » (EN, p.18)

La destruction de la tradition est irréversible et le père s'en rend de plus en plus compte, à mesure que son fils Camara grandit et passe d'un âge à un autre...la coupure, la rupture est inéluctable, et le père, tout aussi bien que le fils en sont parfaitement conscients et convaincus. Si bien que devant le drame et le tragique de cette situation shakespearienne et le choix cornélien qui s'offrent à eux deux : ils s'écrient de concert :

« *- Père ! M'écriais-je.*

- Fils...dit-il à mis voix » (EN, p.18)

Confronté au tragique, ils sont tous, les deux, pères et fils, meurtris.

Pourtant rien n'empêche le père de jurer que jamais son fils ne remettrait les pieds à l'école, ou que le fils lui-même trouve quelque excuse pour ne plus y aller. La maman aussi peut très bien s'interposer, elle qui possède des dons capables de faire reculer les dangers du fleuve Niger, et trouver quelque artifice pour remédier à ce tragique qui guette l'avenir de la famille, voire tout le peuple, car les Camara, de par le statut dont ils jouissent

au sein de la communauté sont appelés les représentants de leur village. Mais rien n'y fait : ni le père, ni la maman ni encore moins le fils n'ont entrepris quoi que soit. Le destin de la tradition semble scellé et on se dirige droit vers sa perte, symbolisée par le départ de Camara d'abord pour la capitale Conakry, puis pour la France. En effet le roman se termine en mettant en scène Camara Laye, alors adolescent, dans l'avion avec un plan de la ville de Paris dans la poche : « *Plus tard, je sentis, une épaisseur sous ma main : le plan du métro gonflait ma poche* »(EN, p.178)

5.L'autre culture, l'autre espace : élément d'altérité

Nous avons déjà montré en traitant l'aspect autobiographique de *L'enfant noir* que ce dernier renferme le noyau même de la réflexion du discours altéritaire dans ce livre qui se termine par le départ du héros vers l'espace de l'Autre, la France. En effet, l'élément autobiographique s'élève comme on l'a vu sur le socle commun d'antagonisme à la fois de l'affirmation identitaire dans un contexte interculturel : socle de la France coloniale triomphante et sa capitale Paris comme citadelle, et celui représentant la population locale avec ses valeurs ancestrales en déperdition, et dépérissement face à la concurrence de système de valeur opposé, cependant en position de force, du premier pôle.

Nicolas Treiber souligne à juste titre qu'« *À travers le voyage qui le conduit d'Afrique vers la France, l'élève africain de l'époque coloniale fait une épreuve radicale de la migration. Entraîné dans le royaume de l'hybride, l'élève migrant supporte le clivage entre deux cultures et deux identités* ». ¹

L'élément espace constitue une donnée majeure dans l'analyse des textes littéraires... Entre Ubiquité citadine et la douceur de la campagne, l'altérité est parfois matérialisée par le changement qui s'opère à la fois dans le comportement du héros, et dans sa disposition psychique et mentale. Ainsi, au repos moral relatif à l'espace paysan, s'oppose l'inquiétude et le sentiment de stress et de phobie qui prévalent dans le milieu citadin.

L'enfant noir s'ouvre ainsi : « *Je jouais près de la case de mon père (...)* » (EN, 09)

Le paisible village natal serait donc un paradis et le reste du monde (ville, capital, Conakry, France, Paris) ne représente que solitude et exil. En effet, le mot « case », à lui seul, fonctionne comme un mot-programme, un mot-indice ; il installe de facto le lecteur et le récit tout à la fois dans un espace bien précis : l'espace paisible de la douce campagne africaine.

En effet, Camara vient de la campagne, où il est respecté, souvent adulé. Respect qu'il tient de la position qu'occupe sa famille, ses parents en particulier. Des nombreux services

¹Nicolas Treiber, « Structures littéraires de l'expérience coloniale », in *hommes & migrations* n° 1286-1287. p. 37

que ces derniers rendent à la communauté : son père étant artisan bijoutier. Sans compter le fait que ses parents possèdent aussi des pouvoirs surhumains. Son père détient un génie, un totem, symbolisé par un petit serpent noir, qui l'aide notamment dans son travail de l'or. Sa mère, dont les pouvoirs surnaturels profitent largement aux membres de la communauté, comme ceux consistant à éloigner les mauvais esprits, jouit de son côté dans le village d'une aura tout aussi respectable que celle de son mari.

Grosso modo, le texte présente deux grandes ruptures dues au changement de lieux, donc au déplacement dans l'espace du personnage principal.

1- La première rupture est entre ville et campagne (la «ville» c'est le village où il habite avec ses parents, la campagne la «concession» de sa grand-mère).

2- La seconde grande rupture sera entre son «village» et la grande ville, la capitale, et le livre se termine sur l'assurance du départ pour Paris, à Argenteuil.

Plus tard, le héros connaîtra une autre grande rupture correspondant à son départ pour la France. Mais le narrateur n'en donnera pas plus de détails. Il dira seulement ceci :

« Camara est dans l'avion qui pointe cap vers Paris (...) » (EN, 170)

Le lecteur n'en saura pas plus sur ses états d'âme, ses pensées, etc., puisque le roman sera clos sur ce départ évasif pour la France.

5.1. « Déplacement » spatial et l'épreuve de l'altérité

Dans le contexte d'expansion coloniale du début du XXe siècle, l'espace africain a subi de grande et profonde mutations donnant de nouveaux contours à l'environnement. Deux grands pôles vont se distinguer : l'espace de la ville ou urbain et celui du village ou de la campagne.

De nombreux campagnards ou villageois, en quête de conditions de vie meilleures, seront ainsi attirés par l'espace citadin. Or, la ville, à cette époque de transition coloniale, se trouvera elle-même scindée grosso modo en deux grands espaces distincts : l'espace des blancs, l'espace des indigènes. Ce conglomérat et cette ségrégation entre, d'un côté, colons, européens blancs, etc., et indigènes, arabes, noirs de l'autre, va donner lieu à diverses cristallisations thématiques. Généralement la ville est négativement représentée à travers les narrations de la période coloniale. Beaucoup d'auteurs vont verser dans ce discours thématisé intitulé. On citera à titre d'exemple le cas du merveilleux texte de Léopold Ferdinand Oyono, *le Vieux nègre et la médaille*.

Cependant, l'auteur de *L'enfant noir*, contrairement à beaucoup de ses confrères, va montrer une certaine retenue de ton, voire un accommodement ou un compromis devant la présence coloniale.

Pour Roger Chemain, les « *Grandes métropoles de l'Afrique contemporaines sont des créations de la colonisation* »¹.

5.2. L'espace de la campagne et de la ville

À Kouroussa, le petit Camara vivait heureux, mais vivait seul. En effet, la concession où évoluait le petit Camara, il n'y a point de danger. Hormis son père qui travaillait à l'atelier avec quelques apprentis et sa mère qui leur préparait à manger et à boire, il n'y avait point de menace pour Camara, enfin presque : les bestioles, notamment les serpents s'invitaient souvent aux alentours de la concession traversée par le chemin de fer. Le ballast notamment, qui chauffait au soleil, imbibé de temps à autres des huiles des locomotives attiraient apparemment ces bestioles. Le narrateur lui-même s'interrogeait sur leur prolifération à cet endroit précis : « *Est-ce cette chaleur de four ou est-ce l'huile, l'odeur de l'huile qui malgré tout subsistait, qui attirait les serpents ?* »(EN, p. 13)

Point de danger donc pour Camara, mais aussi point de loisirs ni de distractions pour lui non plus. Ce dernier vit un peu en retrait du reste du village ; de plus sa mère, tout le temps à ses trousseaux, ne le laisse guère s'évertuer loin de la forge.

5.3. Tindican : altérité réussie ?

Son arrivée, plutôt son séjour à Tindican est un tendre souvenir pour le narrateur. En effet, c'est là qu'il a connu la joie de vivre pleinement son enfance, sans aucune insouciance. Surtout que sa maman est restée à Kouroussa et qu'avec sa grand-mère ça se passe autrement qu'avec sa maman. En effet, sa grand-mère qui, contrairement à sa maman qui lui interdit formellement de trop s'éloigner par exemple de la concession familiale, le laisse volontiers courir la campagne avec ses nouveaux petits copains. D'ailleurs il se lit à Fanta et une autre fille, et ensemble, ils vivront plein de petites aventures enfantines. La rupture avec son espace natal Kouroussa et sa confrontation à un espace nouveau à Tindican est donc vécue sous le signe de la réussite. Le narrateur disait : « *Je me rendais là (Tindican), avec un plaisir extrême, car on m'y aimait fort, on me choyait et ma grand-mère particulièrement pour qui ma venue était une fête ; moi, je la chérissais de tout mon cœur* »(EN, 32)

5.4. Le temps de dire et d'affirmer sa différence

La dimension temporelle offre des enjeux variés dans *L'enfant noir*. La catégorie temps, appartenant, pour emprunter l'expression de Mircea Eliade, « au système mythico-rituel »² est un point de confluence à la fois de l'identitaire, de l'Histoire, de vision d'avenir, etc. Camara laye, dans sa volonté d'œuvrer à la renaissance et la réhabilitation d'une culture devant s'inscrire dans l'évolution de l'histoire, tente de réinventer le passé au

¹Roger Chemain, « Du village à la ville », in *Notre librairie* n° 68, Janvier-Avril, 1983, p. 49.

²Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, folio, 1991. p. 84

moyen d'une écriture nostalgique d'une histoire légendaire et millénaire de son peuple malinké. L'évocation du passé est reliée à un vécu réaliste, dépendant d'un contexte sociopolitique global et non de la condition particulière de l'écrivain. Même si le texte est fortement ancré dans le genre autobiographique, le ton est cependant celui d'un engagement politique et communautaire dans lequel les souvenirs personnels ne sont que des moyens pour donner plus d'ancrage réel au roman. En effet, l'un des fondements majeurs de la société guinéenne à laquelle appartient Laye Camara et à laquelle le narrateur fait amplement référence c'est la solidarité et l'unité de la communauté.

Or, beaucoup de critiques voient dans *L'enfant noir*, un roman assimilationniste, parce n'évoquant pas de façon explicite le fait colonial. En effet, ce défaut d'engagement politique en période de combat anticolonial et de littérature engagée lui a valu de sévères critiques. « Afrique noire littérature rose » c'est ainsi par exemple qu'intitulait l'auteur camerounais Mongo Beti son article paru dans *Présence africaine* en 1954.

Léopold Sedar Senghor s'inscrit, lui, à l'opposé, et prendra la défense du jeune écrivain guinéen Laye. Il affirme ainsi dans *Liberté 16* :

Lui reprocher de n'avoir pas fait le procès du colonialisme, c'est lui reprocher de n'avoir pas fait un roman à thèse, ce qui est le contraire du romanesque, c'est lui reprocher d'être resté fidèle à sa race, à sa mission d'écrivain »¹. Et d'ajouter « Et les esprits chagrins de chez nous de se répandre en injures contre le jeune écrivain et de lui reprocher, au nom de l'Afrique et d'un certain verbalisme gauchisant, de n'avoir pas fait le procès du Colonialisme. Etrange critique, vraiment, que celle qui demande à l'artiste de faire non point œuvre d'art, mais de polémique².

Catherine Ndiaye adopte un point de vue proche en déclarant que l'écrivain africain doit selon elle apprendre à écrire en esthète, sans en rester toujours à une approche de sociologue, d'historien ou d'économiste.

À partir des années cinquante, tout juste avant que la plupart des pays africains accèdent à l'indépendance, la production romanesque était principalement réaliste, «*La*

¹Buata Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008. Disponible sur le site : <https://books.google.dz/books?id=QBepDwAAQBAJ&pg=PA396&dq=c%E2%80%99est+lui+reproche+r+d%E2%80%99%C3%AAtre+rest%C3%A9+fid%C3%A8le+%C3%A0+sa+race&hl=fr&sa=X&ved=2ahU>.consulté le 20/07/2022

²Ibid le 20/07/2022

mystification du passé et des origines contribua au concept d'une essence africaine intemporelle, qui pourrait devenir la marque d'une authenticité»¹

Le livre de Camara laye s'insère là-dedans, car il a pour objectif justement, comme toute cette jeune littérature africaine au tout début, de s'affirmer et affirmer sa différence : dire au monde et aux autres, que du point de vue ethnographique et anthropologique, les populations africaines possèdent bien une histoire, une culture et un système de valeur qui leur sont propres. Ce qui est aussi, ramené à la conjoncture historique de l'époque d'apparition de *L'enfant noir*, les années 50², (année 1953), une forme d'engagement politique en faveur de la cause nationale. Ce qui prouve aussi que le roman, contrairement à ce que ses adversaires prétendent, referme bien une dimension contestataire à l'égard du système colonial. Un type de militantisme moindre, sage et prudent, dirions-nous, mais un discours tout compte fait indirectement dénonciateur du fait colonial à travers l'affirmation ethnographique de soi, de sa culture qu'a endossée Camara laye qui veut montrer au monde que le peuple colonisé guinéen auquel il appartient possède bien une origine et une histoire qui lui sont propres.

Soulignons toutefois, avant de conclure ce chapitre 03 qu'avec le concours de divers facteurs qu'ont connus le milieu et la seconde moitié du siècle dernier, beaucoup de pays colonisés obtiennent leurs indépendances. C'est ainsi qu'en 1968 la Guinée équatoriale accède à l'indépendance, comme beaucoup de pays africains d'ailleurs : le Gabon 1960, la Guinée-Bissau en 1973, etc. Ce vent des indépendances soufflera aussi sur le Maghreb qui verra, alors qu'ils étaient sous protectorat français, en 1956 le Maroc et la Tunisie accéder à l'indépendance, et en 1962, après une révolution qui aura duré 7 ans, l'Algérie arracher à son tour sa liberté

Cependant, juste avant les indépendances, et pendant les luttes politiques pour certains pays africains, et la lutte armée également pour les autres, « l'engagement littéraire » n'était pas du reste. L'écriture littéraire qui avait des accents ethnographiques, devint alors un discours engagé, militant voire guerrier et révolutionnaire. Après l'indépendance, la littérature africaine d'après indépendance se fait donc un devoir d'écrire en mémoire du geste historique qui mit fin à l'injustice et à l'exploitation de l'homme par l'homme.

Pourtant, la liberté tant attendue, et la belle vie tant espérée tardent à venir et la désillusion, sera grande. Si bien que beaucoup d'écrivains d'après indépendance redoutent

¹Bekkat Azza, *Regard sur la littérature d'Afrique*, Alger, OPU. 2006, p. 261

²Beaucoup de critiques pensent que le genre romanesque émerge en réalité dans cette région du monde à partir des années 50, le découpage que l'on fait étant grosso modo entre romans d'avant et d'après indépendance.

le blason de l'engagement et renoue avec le discours contestataire contre les pouvoirs en place.

Ainsi, le petit Camara raconte sa vie jusqu'à l'âge de la puberté en Guinée d'avant l'indépendance. Le modernisme, importé par les colons français, s'installe peu et à peu et bouscule les valeurs traditionnelles, conduisant ainsi les différentes générations à entretenir des rapports de plus en plus conflictuels. En effet, les plus âgés, ceux qui avaient vécu les coutumes alors qu'elles ne connaissaient pas encore la concurrence du modernisme, y étaient fermement attachés. Ils étaient opposés à toutes les valeurs introduites par les Blancs. Les jeunes au contraire étaient adeptes du modernisme, et étaient attirés par les « valeurs branchées » et à la mode européennes. Mais la coutume n'avait pas non plus perdu de son prestige dans leurs esprits. À bien des égards, pour une bonne frange de d'entre eux, c'est suivant la tradition qu'ils agissaient.

Dans le cas d'une rencontre de deux cultures où l'une, imposée, domine et est avantagée et privilégiée, et l'autre dominée se trouvant marginalisée, la situation se corse davantage. En effet, dans un pays colonisé qui se voit imposer la culture de l'envahisseur, la culture locale est effectivement amoindrie. On parle en effet, dans ce cas d'altérité dans une situation d'interculturalité. Marando définit cette notion comme suit :

La notion d'interculturalité, pour avoir sa pleine valeur, doit, en effet, être étendue à toute situation de rupture culturelle — résultant, essentiellement, de différences de codes et de significations —, les différences en jeu pouvant être liées à divers types d'appartenance (ethnie, nation, région, religion, genre, génération, groupe social, organisationnel, occupationnel, en particulier). Il y a donc situation interculturelle dès que les personnes ou les groupes en présence ne partagent pas les mêmes univers de significations et les mêmes formes d'expression de ces significations, ces écarts pouvant faire obstacle à la communication.¹

Nous voici revenu à la case départ, au discours altéritaire et ses diverses manifestations dans un contexte africain en mutation et en continuelles fluctuations et changements.

C'est pourquoi nous comptons terminer cette première partie comme nous l'avions commencé, par une réflexion sur la prégnance de ce discours altéritaire en contexte maghrébin et africain d'avant et d'après l'indépendance. Cependant, nous tenterons de faire en sorte de ne pas tomber dans la répétition en adoptant ou optant pour une démarche comparative empirique. Autrement dit, nous interrogerons le concept non seulement dans une démarche immanente et purement théorique, mais aussi dans ses réalisations, chez les trois auteurs, plus précisément dans les trois œuvres de notre corpus.

¹Tbid. Consulté le 12/03/2019

6. Regard croisé sur les trois textes de notre corpus via la dialectique de « l'altérité en situation », et de la poétique de « déterritorialisation ».

Dans *L'enfant noir*, le discours altérita est clairement inscrit au plan spatiotemporel : situé dans ce qu'il convient d'appeler la Guinée française et s'inscrivant de facto par rapport au contexte colonial. Ainsi la situation d'interculturalité, instaurant une concurrence entre 02 entités culturelle en présence, la culture du colonisateur/culture locale, était alors substantielle au contexte colonial dans la Guinée des années cinquante. Cet antagonisme, contrairement à ce que pensait la critique de l'époque, constitue la toile de fond du texte *L'enfant noir*. Ce qui d'ailleurs pose un sérieux problème d'objectivité de la critique littéraire ayant jugé hâtivement, à chaud et surtout à tort ce merveilleux roman sans prendre le temps ni le soin de le comprendre et le soumettre préalablement à un examen fin et approfondi. En effet, beaucoup de critiques ont accueilli sévèrement, à sa sortie, le roman le qualifiant d'œuvre assimilationniste, d'œuvrer pour la cause coloniale, etc., lui reprochant notamment de ne pas prendre franchement partie contre le fait colonial totalement occulté, selon eux, du roman. Ce qui est avec le recul une véritable hérésie et une grande injustice commise à l'égard de l'auteur et de son texte. En effet, la structure sémantique de *L'enfant noir* porte dans ses germes l'inscription du discours altérita en situation interculturelle. Et dans cet antagonisme à caractère interculturel, le positionnement de l'auteur, ou du texte et son projet est on ne peut plus clair : Ignorer et décimer la culture de l'autorité coloniale et la mise en avant de la culture locale malinké, caractérisée par ses traditions séculaires, ses superstitions qui influencent le mode de vie de cette communauté fusionnant culture traditionnelle avec l'islam et toutes les croyances accumulées au fil des siècles.

La confrontation avec l'Autre traverse de proche en proche le texte de Camara Laye qui revient sur son parcours scolaire depuis l'école coranique locale et l'école élémentaire française jusqu'à son départ pour Paris où, après l'obtention d'une bourse, il va étudier la mécanique. D'ailleurs, et comme on l'a vu précédemment, pendant son séjour en France, il est en proie à un profond sentiment d'amertume : nostalgique, solitude, sentiment de perte et aliénation à la suite de son exposition à la culture de l'Autre, occidentale. Triste état altérita qu'il va retourner à son avantage en s'en inspirant et lui opposant le symbolisme de la culture autochtone de son pays natal, sa Guinée, sa Kouroussa où il va plonger pour transcrire ses souvenirs, sa culture malinké, ses expériences d'enfance, ses défis et ses réalisations. Tout le livre *L'enfant noir* est en fait produit dans cette situation d'altérité vécue et expérimentée. Au chapitre 4, confronté à l'exil, « aux altérités, » et déplorant la perte de ses riches valeurs africaines, il dit :

Ces prodiges en vérité c'étaient des prodiges ! J'y songe aujourd'hui comme aux événements fabuleux d'un lointain passé. Ce passé pourtant est tout proche : il date d'hier. Mais le monde bouge, le monde change, et le mien plus rapidement

peut-être que tout autre et si bien qu'il semble que nous cessons d'être ce que nous étions, qu'au vrai nous ne sommes plus ce que nous étions, et que déjà nous n'étions plus exactement nous-mêmes dans le moment où ces prodiges s'accomplissaient sous nos yeux. Oui, le monde bouge, le monde change ; il bouge et change à telle enseigne que mon propre totem m'est inconnu (E.N. P 44).

Ainsi, plus l'auteur est confronté à la nostalgie et aux affaires de la culture de l'Autre (sa vie en France), plus il plonge et puise dans les tréfonds de sa culture malinké vivant en mode harmonieux tribal encore fortement imprégnés de croyance en la superstition et aux forces naturelles de son peuple malinké. Et, avant le passage ci-dessus, au chapitre I, c'est tout un système de fonctionnements symbolique qui est dévoilé et exposé par l'auteur quant aux mystères de sa tribu. Les totems. D'abord celui de son père sous la forme d'un serpent le guidant fabriquer et travailler l'or dans sa forge. Ainsi, l'esprit directeur apparaît devant le père la nuit et lui révèle ce qui doit se passer le lendemain et chaque fois qu'il fond de l'or, il est toujours là pour le guider. La mère a également des pouvoirs magiques¹. Son totem est un crocodile, ce qui implique que les crocodiles ne lui font pas de mal et c'est pourquoi elle est capable de puiser de l'eau dans le fleuve Niger à un moment où de nombreux crocodiles sont prêts à attaquer quiconque se trouvant dans leur voisinage. Puis, c'est le mystère de Konden Diara qui est dévoilé : un rituel de circoncision communautaire utilisé pour initier les jeunes garçons à la vie d'adultes, etc.

Ainsi subissant de plein fouet la culture de l'Autre dans laquelle il ne se reconnaît pas, l'auteur semble mettre en avant sa culture natale en lui opposant la croyance aux forces magiques et surnaturelles qui est profondément enracinée chez les Malinké comme dans de nombreuses sociétés africaines. D'où le discours altéritaïre fondé sur l'antagonisme de deux cultures en opposition, en concurrence : d'où aussi notre hypothèse, à présent confirmée, que le texte de Camara laye s'élève sur ce postulat selon lequel le discours altéritaïre s'inscrit en situation interculturelle.

Tel n'est cependant pas le cas du deuxième texte de notre corpus, *Vaste est la prison* de Djébar.

En effet, la dimension altéritaïre dans ce roman de Djébar est autrement plus vindicative, affirmée et radicale. Comme il transparait dans toute son œuvre, et comme elle le dit et le rappelle elle-même à chaque occasion, Djébar a connu plusieurs blessures, à différentes étapes de sa vie et de son parcours professionnel. Pour elle l'écriture est une

¹Étant donné qu'elle suit des jumeaux et selon la culture malinké, un enfant qui suit des jumeaux est censé avoir des pouvoirs magiques. Elle est capable de faire de la magie pour aider ceux qui pourraient avoir des problèmes. Par exemple, elle ordonne à un cheval de se lever lorsque ses propriétaires lui disent qu'il est incapable de se lever et de marcher.

parole de silence. Enfant, dans l'école coloniale dans sa ville natale à Cherchell, elle était l'arabe parmi ses camarades pied-noir internes. Djébar devait beaucoup subir et souffrir en entendant matin mais surtout le soir, des affirmations telles : « Tient ! Elle est là l'arabe ! », « Regardez l'arabe, vous avez vu comment elle est habillée ! », etc. Dans le même temps, elle était traitée d'occidentaliste et vue comme « la française » assimilée, vivant à « l'occidentale », par ses voisines quand elle rentrait chez elle les week-ends. C'est d'autant plus frustrant pour elle à l'époque qu'elle était entourée de femmes et qu'elle évoluait dans un univers essentiellement féminin : Djébar est née et a grandi au milieu de femmes, de beaucoup de femmes, tantes, nièces, belle-mère, voisines, etc. Le regard scrutateur que posaient sur elle toutes ces femmes devait être trop dur à supporter, un regard pesant, de plomb qui disait « c'est donc elle, l'assimilée qui a renié ses origines » ou « Ah ! La voilà l'occidentaliste, elle est rentrée », etc. Elle a donc connu l'altérité d'abord par la langue. Elle a appris la langue française, et ça l'a éloignée de ses racines et son identité véritable qui était métisse ou double : berbère et arabe. Le français comme langue refuge. Or, plus tard, même quand elle deviendra une écrivaine de renom consacrée et académicienne, elle sera toujours ignorée, rejetée chez elle en Algérie, et dans les pays arabes. Elle sera prise, comme lorsqu'elle était écolière, pour « une vendue à la France », une assimilée, elle cependant qui est restée, et ce jusqu'à son dernier souffle, profondément maghrébine, algérienne, méditerranéenne !

En effet, beaucoup de critiques estiment que l'écriture djébarienne est un travail expérimental, à plusieurs niveaux, un travail ambivalent et réflexive s'attachant surtout à problématiser la représentation de l'Algérie postcoloniale. Par conséquent, les écrits littéraires djébariens sont nettement différents des écrits de ses confrères maghrébins notamment nombre de questions telles que la conception de l'histoire, de la langue de l'Autre, de la place de la femme au sein de la société, etc. Dans ses œuvres littéraires, Djébar reprend la tâche du poète tel que décrite par Aristote, pour imaginer ce qui peut arriver et ce qui aurait pu être possible à cette loi de probabilité ou de nécessité, en dehors des récits et discours officiels qui sont très largement dominés par les hommes.

L'écriture féminine n'est aucunement le résultat d'une stratégie scripturale qui a une finalité idéologique d'ordre sexiste, ni encore moins un combat féministe, mais c'est une manière de s'assumer, de s'identifier en tant que différente de l'Autre masculin. L'écriture féminine est déterminée par l'Autre qui lui confère une place et une existence, ainsi l'image que se fait l'auteure de sa propre identité s'assimile, s'élucide et se construit par une confrontation perpétuelle avec un monde extérieur. C'est pour ainsi dire le regard et le discours de l'Autre qui donnera de l'eau au moulin de Djébar pour résister aux enfermements imposés par la société. Elle est ainsi militante ici, et militaire là, suivant les périodes, les situations, les discours sociaux environnants, les degrés de violence contre la femme, de son enfermement, etc. Ainsi, que ce soit pendant le contexte colonial ou encore

celui de la décennie noire, ou pendant la période post-indépendance, l'altérité dans l'œuvre djebarienne, dans ce cas-là, se discute souvent dans les interactions entre deux camps : celui du colonisé et du colonisateur ; celui de l'homme dominant et de la femme dominée ; celui de l'intégrisme rétrograde et du courant progressiste, etc. L'Autre dans son écriture prend donc plusieurs formes qui dépendent de l'enfermement, de la violence, ou de la domination à laquelle elle tente de résister.

Dans *Vaste est la prison*, l'altérité se défait à travers la différence de sexes qui constitue un point de tension qui oriente toutes les résistances féminines. Cette différence sexuelle resurgit dans l'œuvre à travers la narration du parcours de la femme algérienne en évoquant la différence entre Tinhinan et Isma et toutes les autres femmes sans voix. Cette réalité ouvre de nombreux horizons sur une altérité complexe dans laquelle la femme est doublement enfermée. D'abord dans son identité individuelle et sociale, puis dans le contexte de l'antagonisme colonial qui l'oppose au colonisateur.

La dichotomie du monde masculin et du monde féminin s'intensifie dans *Vaste est la prison*. L'opposition entre sexes est annoncée au commencement du livre dans le chapitre, plutôt le prologue intitulé « Le silence de l'écriture ». Dans un hammam, pendant une conversation entre femmes, la narratrice adulte découvre le mot arabe l'e'dou. Le mot trouble la narratrice. Le mot l'e'dou traduit le désespoir codifié entre sexes. L'Autre, l'homme, reste en fait l'ennemi. *Vaste est la prison*, s'ouvre sur Isma en jeune épouse, qui découvre le mot l'e'dou, duquel elle entrevoit l'origine de la surdité réciproque entre les hommes et les femmes. Et le roman se ferme sur la description de la mort de la jeune Yasmina, assassinée en 1994 par les intégristes musulmans. Isma et Yasmina sont ainsi deux jeunes femmes algériennes, pleines d'espérance et de projets pour le futur, dans un monde masculin qui ne laisse pas d'espace pour les aspirations féminines. A la fin du roman, l'Algérie est en fait devenue le « monstre Algérie », « l'Algérie amère ». (V.E.P-P.345-347).

Enfin, dans *Vaste est la prison*, la narratrice évoque l'histoire d'une femme amoureuse, puis celle d'une héroïne pour finir avec la fugitive et l'aïeule. De ce qui fait, elle étale son témoignage sur une longue période en utilisant les voix des femmes d'hier et d'aujourd'hui pour pouvoir les libérer. La romancière va user dans ce roman de différentes techniques scripturales, qui font d'elle à la fois une historienne et une cinéaste ; elle nous propose de revivre des pans de l'Histoire en parlant des personnages féminins historiques tels, Tinhinan. *Vaste est la prison* renouera avec le questionnement sur la place de la femme dans la société algérienne et le portera plus loin en explorant et en retraçant la genèse de l'identité/mémoire collective par la recherche des sources de l'écriture berbère oubliée par les historiens et niée par ceux qui ont tenté d'éradiquer la culture algérienne dans sa totalité et sa complexité.

Venons-en à présent à notre troisième texte *L'infantemaure*. Disons au premier abord que ce texte de Dib, comme celui de *Vaste est la prison* de Djébar, est né dans le contexte postcolonial. Ce qui n'est pas le cas de *L'enfant noir* de Camara laye publié au début des années cinquante, au cœur de la période coloniale. Une distinction de taille. En effet, dans *L'infantemaure*, comme on le verra dans la troisième partie qui lui est intégralement consacrée, le discours altéritaïre n'est plus figuré suivant le schéma classique : une représentation de l'autorité coloniale comme figure ou entité contre laquelle l'identité collective nationale se battait et s'opposait. Chez Dib, comme chez Djébar, la situation est différente et le discours altéritaïre prend appui sur une réalité autrement plus riche, plus complexe qui a comme théâtre une nouvelle ère, la période post indépendance ou post coloniale, sujette à d'autres problématique, défis, etc.

En effet, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, des phénomènes colossaux tels que la décolonisation et la mondialisation ont fait basculer le monde vers une ère postcoloniale. Des personnes d'horizons culturels différents vivent sur le même sol et partagent une même destinée, tout en ayant des perspectives et des aspirations différentes. Or, il se trouve qu'il y a souvent un seul groupe qui sort du lot dont le discours domine et prend le pas sur les tous les autres groupes qui se sont alors marginalisés et minorisés. Et comme le disait Barthes, celui qui a la parole à le pouvoir, c'est l'idéologie de discours dominant qui prévaut et s'impose comme norme et référence. Bien évidemment le discours dominant, il faut le prendre comme une totalité, comme discours social au sens où l'emploie Angenot, c'est-à-dire « *Tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de la société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques.* »¹. La démarche de Dib s'inscrit en porte-à-faux de cette hégémonie discursive. On assiste chez lui, notamment dans ce nouvel opus de la saga tétralogie nordique, à une sorte de tentative de dépassement de ce conflit antagoniste, voire une tentative de réconciliation cherchant sans cesse des compromis et des concessions.

C'est ainsi qu'à titre indicatif, l'espace dans le roman de Dib, *L'infante maure*, qu'on va traiter dans la troisième partie, n'est pas un lieu précis et unique se résumant par exemple à une nation, un territoire où sont mis en avant ou en œuvre une somme de principes religieux, sociétaux, idéologique, etc. Bien au contraire, l'espace s'y révèle comme un espace pluriel, se laissant saisir tant comme une idée que comme un rêve, des parfums ou des couleurs ; c'est une manière assez subtile d'appréhender le monde, un monde que l'auteur a sans cesse parcouru, trouvant dans le voyage le moyen de surmonter l'exil, les exils, qu'ils soient hors de sa terre natale ou loin de sa langue maternelle, sans oublier les autres exils qui sont le lot de tout être humain, la perte de l'enfance, des êtres chers, des

¹ANGENOT Marc, *Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 13-14.

illusions, etc., qui sont d'ailleurs tous thématiques dans le roman *L'infante maure*. Par conséquent, cela se traduit par une représentation quasi intégrale dans l'œuvre de l'humain universel vivant en période postcoloniale. Et en cela, la vision du monde de l'auteur s'inscrit pile poil dans le débat théorique des études postcoloniales dont le principal objectif rappelons-le est de mettre l'accent sur la diversité des sujets postcoloniaux. C'est ainsi que le discours altérite chez Dib plus que chez tout autre écrivain maghrébin de sa génération tend à surmonter l'écueil théorique et révolu de l'hybridité centrée sur le couple colonisateur/colonisé. Les procédés d'écriture adoptés par l'auteur, comme on le verra dans la partie 3 de ce travail, libèrent le sujet postcolonial de la position spécifique déterminée au sein d'un discours, mais place en même temps le sujet postcolonial dans un espace d'« entre-deux », une sorte de « troisième espace ». Ce mode de pensée détermine la position du sujet postcolonial et situe le sujet au sein d'un groupe qui forme une totalité homogénéisée basée à nouveau sur l'unité.

Cependant, et contrairement à beaucoup de ses contemporains africains et maghrébins, le discours altérite dans *L'infante maure* a le potentiel de montrer une plus grande complexité et peut donc éviter le ton professoral idéologique généralisant et homogénéisant sur les représentations réductrices de l'altérité. Dans *L'infante maure*, endossant trois casquettes poète, écrivain et penseur, et grâce à l'acte d'imagination, l'auteur tente d'accéder à la vie intérieure, inconsciente des personnages et approfondir la réflexion sur les rapports à autrui en mettant à nu les problématiques classiques et révolues de détermination et d'homogénéisation, mais aussi en utilisant une pluralité de techniques d'écriture révélant de fait le discours altérite sous un jour nouveau.

Enfin et afin de clore ce regard croisé sur nos trois textes, au plan du discours altérite articulé sur le moment et l'époque de sa production, avant ou post indépendance, nous allons convoquer brièvement la notion de Deleuzienne de « déterritorialisation et reterritorialisation » qui semblent s'adapter parfaitement au cas de nos trois écrivains.

En effet, beaucoup d'écrivains maghrébins sont entrés dans le monde de l'écriture par le biais de la francophonie, plus précisément dans le sillage de la colonisation¹. Et la poétique de déterritorialisation s'avère être très pertinente et surtout efficace et opératoire pour saisir l'acte d'écrire, notamment en milieu francophone. Sommairement, la déterritorialisation peut être définie comme un processus par lequel on « se décontextualise », c'est-à-dire on quitte, on sort d'un territoire soumis à un pouvoir ou une injonction, etc., quitter donc cet espace d'injonction, pour se « reterritorialiser » dans un autre espace, un autre contexte où

¹Ou en parlant de Maroc et de la Tunisie, dans le cadre de ce qu'on appelle le Protectorat. Ce qui revient en réalité au même. Puisque la France coloniale, contrairement à d'autres puissances impérialistes, entend asseoir sa mainmise et sa domination sur les territoires étrangers conquis à travers la langue et la culture française qui doit supplanter les langues et les cultures autochtones.

l'on sera non seulement plus ou moins à l'abri des injonctions, mais où l'on tentera de reconstruire son identité perdue ou quittée pendant la « déterritorialisation ». Parlant de multiplicité hétérogènes diverses, Deleuze, ajoute que ces dernière « *cohabitent, se parasitent et s'interconnectent, car elles se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres* »¹

Les auteurs de nos trois textes rentrent tous justement en écriture pendant la période coloniale : Camara Laye avec *L'enfant noir* en 1954, Djébar avec *La Soif* en 1958 et Dib avec la première *Trilogie* Algérie dont le premier volume *La grande maison* a été publié en 1952. La moitié de l'Afrique (Afrique du nord, Afrique subsaharienne, etc.) était sous domination française. Et il y avait tout un mouvement de lutte anticolonialiste qui caractérisait la seconde moitié du 19^e siècle. C'est ainsi par exemple que la dimension ethnographique et contestataire de la littérature maghrébine et africaine des années 50 a conféré aux écrivains de la première génération un statut particulier en Afrique subsaharienne et dans le Maghreb de l'époque : celui d'un colonisés révolté qui s'adressent, en tant que tels, au colonisateur dans la langue de ce dernier. En d'autres termes, c'est en tant que témoins engagés que ces écrivains ont recouru à la langue française, et c'est à l'intérieur de la dialectique *langue française/engagement socio-historique* qu'est représentée leur identité littéraire. Dans ces conditions, l'écrivain subsaharien ou maghrébin de l'époque embrasse pleinement la conception sartrienne de l'engagement littéraire, selon laquelle il est toujours en situation et qu'il doit mettre son talent au service d'une cause juste. Il n'est pas faux de rajouter « peu importe la langue dans laquelle il s'exprime ». Les cas justement de Dib, de Camara Laye ou de Djébar du moins à leurs débuts, est très illustratif de cet attachement à dire la réalité sociale et du fait que leur identité d'écrivain est tributaire du degré de leur engagement dans le contexte socio-historique dans lequel il s'inscrit : « *Une œuvre ne peut avoir de valeur que dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans le pays auquel elle appartient, où elle nous introduit dans un monde qui est le nôtre avec ses complexité et ses déchirement.* »²

Cette représentation de la littérature, dans sa valeur de combat et d'engagement, entre dans le cadre de l'idéologie communiste qui a prédominé durant une large partie du XX^e siècle et à laquelle ont adhéré beaucoup d'intellectuels des pays colonisés dans leur lutte contre l'impérialisme exercé par les pays occidentaux sur le reste du monde.

¹Deleuze, G., Guattari, F., *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980. P.15.

²Entretien de Mohamed Zaoui avec Mohammed Dib : « Je suis déchiré par tous les soubresauts qui secouent l'Algérie », El Watan, mardi 28 juin 1994.

Par ailleurs, les trois auteurs entrent dans l'écriture par la langue française, qui est la langue du colonisateur lui-même. D'où l'importance de la notion deleuzienne de déterritorialisation. En effet, les trois écrivains, pour se libérer du joug du colonial qui les maintient dans une espèce de censure instituée, vont se « déterritorialiser », quitter cet espace où s'exerce le pouvoir colonial. Or, ce faisant, et comme ils s'emparent, dans leur processus de libération et de décontextualisation, de la langue du colonisateur, ils opèrent une sorte de double déterritorialisation, car la langue aussi sera à son tour déterritorisée et va subir comme un blanchiment pour échapper aux injonctions et au pouvoir colonial. D'une langue, littéraire des grands maîtres classiques, pure et puritaine, elle subira sous la plume des 03 écrivains, tout un ensemble d'altérations et de changements d'ordre forme et sémantique pour être ensuite retournée contre l'envahisseur lui-même. En s'extirpant ainsi de l'espace du dispositif d'injonction de l'autorité coloniale, en y extirpant également ce matériau et cet outil de lutte qu'est la langue du colonisateur, les trois écrivains vont essayer de retrouver une nouvelle identité : politique et poétique seront les deux grands marqueurs de cette nouvelle identité acquise grâce à ce qu'il convient d'appeler, d'après l'appareil conceptuel de Deleuze le processus de « reterritorialisation ». En effet, d'une part, que ce soit pour les deux écrivains maghrébins ou pour l'auteur subsaharien, l'esthétique de leurs œuvres portera l'empreinte de l'imaginaire auquel ils appartiennent et qui leur est propre, d'autre part, le contenu idéologique proprement dit de leurs œuvres véhiculera aussi leur engagement politique en faveur de la libération de leurs peuples¹.

Cependant, le destin commun de nos trois écrivains c'est aussi leur fatal destin d'éternels exilés. A leur première déterritorialisation, va s'ajouter une nouvelle décontextualisation. . En effet, eux qui étaient des figures emblématiques dans leur pays respectifs, de la lutte anticoloniale² pendant la période coloniale, vont malheureusement être écartés dès la libération de leurs pays. Et vont vivre et continuer à écrire depuis l'étranger, cet ailleurs où ils seront cependant curieusement connus et reconnus, bien plus qu'ils ne le seront dans leurs propres pays. D'ib comme Djébar après avoir sillonné le monde vont s'installer en France jusqu'à leur mort³, tandis que Camara Laye en dépit de quelques retours éphémères dans sa chère Guinée natale, finira lui aussi par s'exiler. Après les indépendances, et le désenchantement qui s'en est suivi, les trois écrivains vont donc à nouveau se déterritorialiser en quittant leurs pays, cet espace pour lequel ils se sont tant

¹Même si à cette époque, excepté D'ib qui était affilié et très proche du FLN, la prudence pour certains d'entre eux était de mise. Leur militantisme était donc teinté de ce qu'on appelait l'écriture ethnographique. Or, afficher et réclamer sa différence face à l'Autre, colonisateur, dans le cas de Camara Laye par exemple, et revendiquer son désir et sa *soif* de liberté, dans le cas de pour Djébar, reste une des formes de lutte et de combat révolutionnaire.

²D'ib a par exemple adhéré au parti du FLN

³D'ib y sera même enterré

battus et où hélas s'exerce la nouvelle et mineure dictature des pouvoirs nouvellement mis en place, lesquels pouvoirs qui ne vont tarder à instaurer dès le début des indépendances le modèle de la pensée et du discours uniques. c'est donc de l'exil, et après s'en être sortis, que les trois auteurs vont se mettre à nouveau à questionner et tenter de comprendre ce territoire qu'ils ont quitté, le questionner et l'interroger à travers leur écrits, exactement comme ils le faisaient avant les indépendances, pendant le pouvoir colonial. Nos trois écrivains semblent comme condamnés à vivre dans un cercle vicieux : se déterritorialiser, se déterritorialiser, puis se déterritorialiser à nouveau, et ainsi de suite. D'où l'importance de l'autre de notion de leuzienne « de devenir » qui s'adapte là aussi parfaitement à notre corpus. Le devenir, c'est une sorte d'éternels changements et retours auxquels se soumet l'écrivain qui tente ainsi d'échapper à l'hégémonie de la pensée dominante en quittant cet espace hégémonique et s'installant en hors de lui. Mais pas pour longtemps ! car bientôt un nouveau discours dominant pointera son nez dans la nouvelle configuration et avec lui, une nouvelle dictature imposera un nouveau dispositif d'injonction ; et l'écrivain sera alors une fois de plus obligé de plier bagage pour fuir ce territoire devenu à son tour hégémonique ; le quitter pour un nouveau espace et ainsi de suite. Conquérant un nouveau territoire, le fuyant sans arrêt, continuellement, éternellement ; une sorte d'éternel retour et fuite. Dans le cas de nos trois auteurs Camara laye, Dib et Djébar ce processus de déterritorialisation et reterritorialisation s'accompagne surtout d'un arrachement : le douloureux destin de devoir quitter son pays pour lequel ils énormément luttent. Cependant, des trois auteurs, Dib est sans doute celui qui a le plus souffert : quitter l'Algérie fut pour lui l'arrachement fatal, originel. Or, l'arrachement va de pair avec l'exil et l'émigration. Et Dib, depuis sa retraite dans les pays nordiques, l'a douloureusement expérimenté et vécu. Il lui a cependant inspiré de très beaux textes réunis sous la tétralogie nordique dont *L'infante maure*. Dib, à l'instar de Camara laye et Djébar, continuait à écrire sur l'Algérie. On verra plus tard que dans les paysages caractéristiques de ces pays de grand froid, de vastes lacs, des endroits entendus tapissés de neiges, Dib fera une sorte de parallélisme entre eux et les paysages de son Algérie d'où il a été arraché. Ainsi les grands lacs lui rappelleront la mer méditerranéenne ; les vastes étendus de neige, le Sahara et ses dunes de sable s'étalant à perte de vue ; le bouleau, le palmier, etc. Par ailleurs, Djébar comme Dib, ont une trajectoire et un développement en tant qu'écrivains pouvant être conçus comme un mouvement progressif loin de toute forme spécifique d'identification ou de distanciation avec leur pays natal l'Algérie. Ils ne cherchent pas à entraîner le pays vers une nouvelle configuration politique et socioculturelle qui serait coupée de son passé, de ses racines ou vers un destin utopiste et impossible à saisir. C'est en ce sens que leur écriture constitue une « expatriation » hésitante, un mouvement hors des limites d'une notion unique et déterminée de l'Algérie, et une déclaration de dissociation des visions de l'Algérie postcoloniale propagées par les gouvernements successifs. Mais cette expatriation ou déterritorialisation n'implique en aucun cas un rejet. Djébar ou Dib ne renoncent pas

catégoriquement à l'Algérie, ni ne se préoccupent en aucune façon de la trame complexe de son histoire ni du sens de ses contradictions postcoloniales. Leur déterritorialisation n'est pas un refus d'identification, mais une réévaluation du potentiel de leur pays à fournir une telle identification sécurisée. C'est un engagement avec les limites de l'Algérie, ses contradictions, plutôt qu'un constat de dissociation ou de non-appartenance. La distanciation est par conséquent partielle, elle ne connote pas une simple distanciation, mais un déplacement hors de tout ce qui est associé à la « patrie », à la patrie et aux résonances qui en découlent de patriotisme ou de fierté des frontières nationales

Ainsi donc, le processus de déterritorialisation oblige en quelque sorte l'écrivain à quitter et s'éloigner toujours du centre pour s'installer à la périphérie, sur la marge ou les bords : le centre étant théoriquement lié au territoire où s'exercent le pouvoir et le dispositif de l'injonction.

Conclusion

Et c'est ce système interculturel à deux éléments, la tradition ancestrale, d'un côté et l'actualité ou la modernité importée par l'ex-colonisateuroccidental de l'autre, dans lesquels s'insère ce livre de Camara laye que nous avons essayé de questionner dans trois chapitres comme suit :

Le premier a consisté à jeter un regard sur cette affirmation de soi au travers de 02 types de symbolique qui fonctionnent comme des marqueurs altéritaires. L'une relative à la façon d'être de l'Africain, affirmation de soi par « dissimulation », suivant une étude portant sur deux éléments paratextuels : la jaquette du livre et l'iconographie ; l'autre à la façon dont son investis les couleurs dans le texte.

Dans le deuxième chapitre, nous avons focalisé principalement sur un lieu stratégique du texte, les « incipit de chapitre », les « ouvertures des chapitres » où se met en œuvre un phénomène crucial ayant pour effet les relances de l'appareil narratif. Procédés qui s'est avérée être étroitement liée la dimension autobiographique du texte. Dimension questionnée là aussi et démontrée au travers d'une méthode **plus ou moins** empruntée à la génétique lejeunienne, notamment l'élément biographique le témoignage sur la vie de l'auteur qui nous permis de percer enfin ce procédé sous-jacent à ces effets de relance narrative des débuts de chapitre. On a vu que cette structure du récit est déminée par la vie et la biographie propre de l'auteur qui était confronté à l'épreuve de l'altérité en Occident, en France (Paris) où il en subissait de plein fouet les effets. D'où pour lui le besoin, l'impérieuse nécessité de se retrancher dans son intériorité : quêter quelque félicité passée, un bonheur enfoui, lointain, passé comme faire une plongée vertigineuse pour retrouver sa Guinée natale, d'écrire sur elle, sur son village, son vieil amour naissant pour Marie, etc. C'est cette situation d'altérité qui, comme on l'a vu, a grandement surdéterminé ce procédé d'effets de relance des débuts chapitres, et donc situation d'altérité ayant façonné génétiquement l'écriture du roman et son fonctionnement. Ainsi, Comme nous venons de le voir, c'est bien en dernier ressort le contact avec l'Occident où vivait alors Camara laye, qui a impacté et influencé cette écriture et surdéterminé son contenu et sa structure. D'où l'interrogation sociohistorique qui s'en suivra au chapitre 03 le dernier de cette partie 1 sur les mécanismes premiers et originaux qui ont engendré cette influence de l'Occident sur l'Autre, Africain, Etranger, etc. et à cet titre on a vu que ce rapport datait de premiers contextes entre ces deux entités et les moyens souvent fallacieux qui sont employés pour venir à bout de ces populations affaiblis, découvertes anthropologique en orientaliste jusqu'à plus récemment l'école coloniale française qui fut instrumentalisée pour tracer le destin des peuples colonisés acculturés, déculturés. Ce livre de Camara Laye ne déroge pas à ce schéma, car le héros abandonne son village de sa Kouroussa et sa Guinée natale et s'en va en France poursuivre ses études. Une fin tragique pour la culture autochtone qui semble ainsi larguée. D'aucuns peuvent en tirer les

enseignementshâtifssuivants : éclatement de la famille, triomphe de la culture occidentale, etc.

En effet, la cellule familiale est véritablement et effectivement montrée comme éclatée. Preuve en est le héros, le petit Camara, quittant le milieu familial en se rendant d'abord à l'école de Kouroussa, avant d'aller encore plus loin¹, jusqu'à la capitale Conakry, poursuivre ses études. Et son départ en France, signifie et constitue enfin franchement l'écartèlement de la famille, l'abandon de la tradition, etc.

Toutefois ces deux conséquences tragiques, le largage de la tradition et l'explosion de la cellule familiale, nous donnent un second enseignement crucial : le fait que l'acculturation a fonctionné et que le système de valeur colonial, occidental, a triomphé.

Ainsi donc, le processus ayant engendré la première conséquence a trait à la confrontation interculturelle. Le déchirement identitaire causé par sinon la confrontation et l'affrontement, du moins par la mise en présence de deux modèles culturellement incompatible, a induit la dissémination de la culture locale au profit de la culture occidentale vers laquelle se dirige Camara. Et, comme principale cause de ce déchirement identitaire, le système colonial à travers ses relais, notamment l'école coloniale est tenu comme responsable de cette tragédie. En effet aussitôt qu'il a intégré l'école coloniale, dans son pays, le héros est montré comme seulement spectateur, ne participant guère plus comme autrefois aux travaux de champs ; il est figuré, une fois revenu chez lui pendant les vacances par exemple, comme un invité, un étranger, un acculturé ayant perdu « la main » se contentant de regarder de loin cette tradition, cependant toujours à l'œuvre, cependant pas pour longtemps...

Quant à la seconde conséquence tragique, la fracture de la cellule familiale, son impact sera d'autant plus destructeur que la population locale fonctionne suivant le modèle pastoral, du groupe. Tout déchirement ou éclatement du tissu social, provoquerait inexorablement la mise en déroute de la chaîne de la transmission générationnelle. Et une brisure de la cellule familiale serait à fortiori un coup dur dans un système de valeur culturel basé sur la nature du lien entre les membres du groupe... notamment les membres d'une même famille. Preuve en est que le destin de la famille et tout le clan très respecté des Camara était sur le point de basculer : la forge du père Camara et qui était comme la fierté du clan, où se succédaient des générations d'artisans et d'apprentis, laquelle forge qui va cependant devoir désormais fermer, faute de successeur : le petit Camara ayant choisi un autre destin. Le roman qui se termine sur ce

¹S'éloigner d'avantage de la famille, et par ricochet, de la tradition, des valeurs ancestrales, etc.

départ du héros pour la France, n'en dit pas davantage¹. Or, contrairement aux apparences, la cellule familiale ne s'articule pas autour de la figure du père, mais de la mère. Ce qui donne, à l'inverse des sociétés maghrébines et notamment de la société algérienne -qu'on va aborder dans la partie qui va suivre- un système plus matriarcal que patriarcal.

En effet, l'interrogation sur la condition féminine semble y tenir une place cruciale. Or, approchée de près, elle reste une thématique superficielle et non pas profondément fédératrice du texte soutenu par exemple par un projet et des procédés d'écriture sous-jacents. Malgré l'annonce ou les apparences, la question de la femme dans *L'enfant noir* demeure le maillon faible du roman et reste en retrait, comparativement au texte de *Vaste est la prison* d'Assia Djebar par exemple qui fera l'objet d'étude dans la prochaine partie, et où le discours altéritaire est entièrement fondé sur cette revendication féministe, sur la confrontation sexuelle et de genre, sur l'interrogation de la place et du rôle joué dans l'histoire par la femme. C'est pourquoi, nous avons fait le choix de rapprocher *L'enfant noir* du point de vue interculturel ; toutes les questions tenant à la dimension féminine feront l'objet d'une étude approfondie dans la partie qui suivra (« Altérité au féminin dans *Vaste est la prison* ou l'Autre problématique ? ») où notre intérêt s'articulera exclusivement autour de la dimension altéritaire féministe et de la façon dont elle est inscrite dans le texte de Djebar *Vaste est la prison*.

¹Camara prend la direction ou la voie canonique toute tracée à l'époque : Paris, l'Autre culture, l'Autre civilisation, laissant tout derrière lui : son premier amour Marie ; son paisible village natal tant aimé Kouroussa ; laissant aussi le charme des travaux de champs, la joie de vivre, la gaité des diverses fêtes et cérémonies rythmant la vie de ce peuple bosseur, joyeux et fêtard.

Partie 2 :
Altérité au féminin dans *Vaste est la prison* ou l'Autre problématique ?

Introduction

Ce deuxième texte que nous avons voulu soumettre au filtre de l'écriture altéritaire, nous a amplement surpris en faisant le constat qu'il est fortement travaillé par le discours féministe. D'où le fait que nous nous sommes servis de ce dernier comme d'une notion médiatrice à travers laquelle nous comptons approcher le texte pour voir de quelle manière se structure ce discours altéritaire à dimension féministe. Voir aussi comment se tisse, d'après *Vaste est la prison*, le rapport entre la femme et l'Autre (l'homme) ; et dégager la stratégie textuelle adoptée pour rendre compte de ce rapport problématique, mais surtout rendre compte des écheveaux textuels adoptés par Djébar afin de déconstruire les modèles sociétaux consacrant la mainmise de l'un sur l'Autre... Tels sont les enjeux à l'œuvre dans le texte et cette partie. Face à autant de défis, on comprendra mieux la réaction et la langue explosives de la narratrice !

D'où l'intérêt par ailleurs de la notion de l'altérité qui, appliquée dans le contexte de ce texte, devient du coup cruciale en ce sens qu'elle pose centralement la problématique de la reconnaissance de l'Autre : l'autre sexe. Ou une reconnaissance par l'Autre. Ici la reconnaissance de la femme comme être différent certes mais égal en droit à l'homme, au mari, au frère, etc.

Loin d'être un frein ou de constituer un quelconque vice ou défaut d'ordre méthodologique, le fait que le discours altéritaire se matérialise sous forme d'« écriture féministe » ou de genre ouvre au contraire pour nous, comme nous le verrons, de riches perspectives d'approche débouchant sur un questionnement présentant un intérêt majeur. En effet, nous allons nous servir de cette « écriture engagée djébarienne » dans ce roman, qui vient se greffer à la dimension altéritaire, en vue de saisir la manière dont les outils d'écriture sous-tendant la première constituent en même temps un socle théorique pour la seconde dimension. Autrement dit, le binôme conceptuel se renforce et se complète mutuellement et offre plus de moyens théoriques révélant au grand jour, entre autres, comme nous allons voir, non seulement l'écart et la révolution par rapport à la thématique instituée pendant « ces années noires ou rouges »¹ qu'a connues l'Algérie à l'aube du 2^e siècle, mais aussi la révolution de la nature du projet de départ de l'auteur, magistralement porté par une dynamique de dynamitage de l'ordre patriarcal établi, soulignant par là-même, le changement de braquet dans la pratique de l'écriture chez Djébar. Ce qui donnera lieu à une brisure et une rupture dans la façon d'écrire de l'écrivaine qu'elle proclame d'ailleurs solennellement et tambour battant dès l'entame du récit : fini donc de cette écriture de silence, cette écriture sombre. Bouleversement et basculement. Désormais, après un profond sommeil, « une longue sieste » (VEP 14), c'est le grand réveil ; place à une nouvelle écriture fracassante, assourdissante qui sera

¹Les années noires pour certains ; rouges pour d'autres : rouge de la couleur du sang, beaucoup, qui a coulé pendant cette période de violence inouïe, innommable, indicible !

ournée exclusivement vers la femme, servant le projet de son émancipation, de sa libération. Replacée et re-située dans le contexte sociohistorique de son apparition, on dira donc que le roman s'élève sur un projet : le projet féministe, altéritaire de premier ordre, car s'inscrivant en porte-à-faux avec le système patriarcal régissant le système de valeur de la société maghrébine et algérienne. Car contrairement au premier roman que nous venons d'analyser dans la première partie, *L'enfant noir*, et précisément sur cette question d'une « écriture engagée » en faveur des femmes, et son traitement par le travail fictionnel et esthétique de l'auteur¹, il en va autrement pour ce texte de Djébar.

En effet, dans le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison*, il y a comme le reniement et le rejet intégral et radical de la part de la narratrice de certains stéréotypes et clichés socioculturels et idéologiques qui ralentissent l'émancipation de la femme algérienne et musulmane. La narratrice ne va pas avec le dos de la cuillère pour revendiquer son droit à la vie comme son droit à l'amour, au même titre que « le mâle ». La séquestration des femmes, la violence conjugale, la violence en général à l'égard des femmes, la position largement dominante du « mâle » au sein de la famille et de la société, les inégalités de droit... Toutes ces injustices subies par la femme seront battues en brèche l'une après l'autre. Ce sera donc l'objet de cette deuxième partie de notre travail où nous allons mettre en lumière quelques-uns des procédés adoptés par l'auteur pour mener à bien cette confrontation altéritaire de genre et sa volonté de restituer à la femme maghrébine et algérienne la place ainsi que le rôle, premiers et primordiaux, qu'elle a toujours joués et eus au sein de la communauté.

Le roman *Vaste est la prison* a paru dans l'année 1995. L'écrivaine y mêle les dimensions esthétique, poétique et documentaire, mais dans un style merveilleux, ensorcelant et digne des familiers grands classiques.

Cependant, nous pouvons dire que *Vaste est la prison* est à priori fortement travaillé par le discours féministe. En effet, la voix de la narratrice se veut par exemple une voix de femme revendiquant pleinement sa reconnaissance devant les islamistes intégristes pour qui, il faut le dire, la femme constitue une cible privilégiée à abattre. Devant donc cet étouffement et cette volonté politico-idéologique d'écraser l'essor de la femme algérienne, la narratrice, prenant la parole en tant que représentante de son sexe maté, s'en prendra frontalement à l'homme en général et à l'homme-ennemi de la femme en particulier et ce, en battant en brèche l'ensemble des principes patriarcaux de la société

¹On n'en a pas parlé, parce que d'abord ce n'était pas le sujet, c'est-à-dire que notre démarche était dès le départ bien arrêtée et canalisée: traiter un seul type de discours altéritaire, dans chaque partie, dans chaque roman en partant de l'hypothèse préalablement définie et s'articulant autour d'une notion clef, intermédiaire, surdéterminant la question d'altérité dans ce texte précis. Si nous ne l'avions pas abordée, c'est donc par souci de cohérence et de clarté méthodologique. Aussi, avec un nouveau volet dédié à cette question, nous aurions alors sans doute augmenté très significativement le nombre de pages requis et alourdi de fait davantage encore le rendu final de notre travail.

algérienne. S'attaquant ainsi aux chauvinismes masculins et aux sacro-saints symboles sociétaux ayant instauré la mainmise du masculin sur le féminin, battant un à un les tabous derrière lesquels on se réfugie pour tenir la femme au rang inférieur, la narratrice aspire à l'abolition totale de ce code culturel, revendiquant de fait la reconnaissance du statut de la femme comme une personne qui respire, qui aime, qui veut conduire une voiture, sortir la nuit, se promener et admirer le clair de lune, un être enfin qui veut tout simplement vivre.

Cependant, le retour sur le concept d'altérité **de genre** dont Djébar fait son cheval de bataille s'impose. C'est pourquoi nous commencerons par jeter un furtif regard sur cette notion primordiale chez l'auteur pour tenter de comprendre la façon dont elle évolue et s'articule avec le parcours assez étonnant de Djébar. En tant que qu'auteur maghrébin francophone. D'où l'intérêt là aussi de revenir très succinctement sur les deux expressions très usitées, mais encore floues de « **littérature maghrébine** » et « **littérature francophone** »

Altérité de genre, « féminisme »

Nous n'allons pas nous adonner ici à la reproduction tout azimut de diverses définitions que proposent notamment les disciplines relevant des branches sociologiques sur le concept ou du mouvement féministe. Pas plus que nous nous évertuerons à retracer le processus de création, d'autonomisation, du développement du « féminisme » dans les différentes régions du monde (Europe, Amérique, Maghreb, etc.), et à travers les années et les siècles. Ce n'est pas notre propos : ça pourrait être le travail des sociologues, etc. Nous, dans le domaine qui est le nôtre, nous nous intéresserons à la façon dont les stratégies esthétiques et romanesques adoptées par Djébar dans ce texte rendent compte de la volonté de cette dernière de promouvoir, défendre et mettre en avant les droits de la femme. Le « féminisme », s'il devait nous intéresser c'est donc seulement de ce biais, en tant qu'ensemble de techniques d'écriture utilisées sous-tendant le discours altéritaire et non comme mouvement sociohistorique, et de revendication politique idéologique, etc., c'est-à-dire comme « *ensemble des idées et des mouvements qui font la promotion des droits des femmes et celle de l'égalité des sexes dans la société* »¹. C'est pourquoi nous larguons ici cet axe de réflexion sociologique et politico-idéologique sur « féminisme » pour l'aborder exclusivement du point de vue de l'analyse des textes littéraires, c'est-à-dire en tant que discours altéritaire sous-tendu par des procédés d'écriture que nous allons mettre en avant ci-après.

Reconnaissons d'abord qu'Assia Djébar est considérée comme l'un des précurseurs parmi les femmes écrivaines maghrébines, algériennes voire de tout le monde « arabo-

¹ Dictionnaire *Antidote*, version 11.

bérbéro-musulman » qui cherche dans ses œuvres à faire avancer les droits et les intérêts des femmes dans la société civile d'une part, et d'autre part, à exprimer et inscrire dans ses écrits le mouvement des femmes dans le récit national. Et dans le texte choisi *Vaste est la prison*, l'écrivaine fait face à deux types de défis, deux projets : le premier relatif aux questions de l'Histoire de l'Algérie ; Impliquée dans l'Histoire, comme l'écrit Chikhi :

désormais, Assia Djebar s'engage dans la récupération des bribes d'histoires d'Algériens et d'Algériennes, perdues dans le temps, ensevelies dans l'espace, en retrait dans les mémoires et la tradition orale, en attente de lecteurs dans des livres étrangers, dans des musées étrangers, dans des archives étrangères, etc.¹

Et le second projet auquel nous nous intéresserons dans cette deuxième partie de notre travail et sur lequel nous construirons notre postulat théorique qui sous-tendra l'ensemble de cette partie, est inhérent à la question de l'oppression des femmes dans une société patriarcale, qui nie les droits sociaux et politiques de la gent féminine, projet que la critique Chikhi Beida associe à *Vaste est la prison* et qu'elle résume dans ces termes :

L'objectif d'Assia Djebar est de faire participer la littérature à la résolution du conflit d'interprétation qui a entraîné, selon l'historienne « la désespérance gelée depuis longtemps entre les sexes ». Cette résolution, elle la programme sur deux paradigmes entrecroisés : un premier qui formule le désir d'histoire comme constitutif du sujet féminin ; un second, celui de la langue et de l'écriture qui libère le jeu de la vie²

Ce qui pose d'emblée la question d'un discours altérité porté par la dimension humaine et féministe. Le discours altérité sexuel, de genre ou féministe de l'écrivaine est inscrit au plus profond du roman au travers, comme le souligne la citation de Chikhi, notamment la multiplication des visions et points de vue : de la vision intimiste du rapport homme/femme au sein d'un couple, mari et femme, dans la première partie du texte, qui est une sorte de cri d'amour de la femme, et contre l'interdiction d'aimer pour la femme musulmane supposée fermée et isolée. En effet, dans cette première partie du texte, la narratrice inverse le rapport de force en hissant la femme au rôle du conjoint alpha. Allant jusqu'à la vision historique du mouvement des femmes, dans le reste du roman, dans la marche de l'Histoire ainsi que le rôle de premier plan de la femme algérienne opposant une résistance farouche aux différents conquérants et colonisateurs, à travers notamment l'évocation des figures féminines historiques : Tin Hinan, Kahina, etc.

¹CHIKHI, Beïda. *Assia Djebar: histoires et fantaisies*. Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 39.

²Ibid, p. 40.

La littérature maghrébine : tentative de définition

C'est sous la plume du plus ancien spécialiste de la francophonie maghrébine, Jean Déjeux, que l'on retrouve le concept de littérature maghrébine de langue française. Ses travaux ont, dès le début, témoigné de la tendance à présenter cette littérature comme une entité homogène, confortée, sans doute, par l'idée qu'une histoire commune donnerait lieu à une littérature commune. Il s'agit, par ailleurs, d'une représentation calquée sur le modèle de délimitation géopolitiques, opérées par la France sur les territoires qu'elle a occupés et qui donne, à titre d'exemple, le Maghreb, l'Afrique occidentale française, les Indes françaises ou encore les Antilles françaises.

Concernant le cas qui nous intéresse, à savoir le Maghreb, on peut reconnaître une certaine homogénéité culturelle et religieuse, antérieur à la colonisation et au protectorat, ce qui se traduit par un sentiment d'appartenance à un même peuple. Et l'occupation de ce territoire par la France n'a fait que consolider le sentiment d'appartenance à une même culture, en éveillant chez le peuple maghrébin, à partir de la fin de la Seconde Guerre Mondiale, le souhait de bâtir un Maghreb uni et débarrassé de la tutelle française. Néanmoins, force est de constater que ce sentiment ne s'est pas fait ressentir dans la littérature de l'époque ; laquelle était de tendance plus ou moins nationaliste. En effet, les textes de Dib, Feraoun, Mammeri et Kateb, racontent la condition de l'Algérien en temps de colonisation. Ceux de Chraïbi et de Sifrioui racontent la société marocaine. Il en est de même de Memmi Albert dont les textes de fictions portent sur la société tunisienne. Autrement dit, chacun des écrivains qui viennent d'être cités parle d'abord à partir de son pays, ensuite - de part les convergences culturelles qui apparaissent dans les textes - à partir d'une région qu'est le Maghreb. L'élément susceptible d'être désigné comme un dénominateur commun des textes littéraires de ces trois pays est leur aspect ethnographique, ce qui, toutefois, ne permet pas de conclure à une homogénéité littéraire.

Par ailleurs, l'occupation française ayant revêtu des formes différentes dans les trois pays du Maghreb (colonisation/protectorat), les rapports des écrivains maghrébins de la première génération vis-à-vis de la France, mais aussi vis-à-vis de la langue française étaient tout aussi différents, ce qui n'a pas été sans conséquence sur leurs écritures et les thématiques qui investissent leurs textes. En effet, chez les Marocains et les Tunisiens, il s'agissait de rendre compte essentiellement du déchirement identitaire et de l'entre-deux culturels (*La boîte à merveille*, *Le passé simple*, *La statue de sel*), alors que chez les Algériens, notamment à partir de 1954, l'urgence était de s'approprier la parole et de s'imposer face au colonisateur (*Nedjma*, la trilogie dibienne, *Le quai aux fleurs ne répond plus*, *Les enfants du nouveau monde*).

C'est, paradoxalement, chez les écrivains dit assimilés que la dimension maghrébine se fait le plus voir, comme en témoignent quelques textes tels que *El Euldj, captif des Barbaresques* et *Myriam dans les palmes*, lesquels traduisent l'idéologie assimilationniste pratiquée par la France dans l'ensemble du Maghreb. Certes, ces écrivains ne répondent pas au critère fixé par la critique dans la désignation de l'écrivain maghrébin¹, mais leurs textes expriment le rapport de toute une région (le Maghreb) à la France en tant que puissance assimilatrice. Ainsi, nous pouvons dire que la littérature maghrébine, proprement dite, était homogène dans son expression d'une identité maghrébine, sans pour autant l'être dans l'expression de la relation entre cette identité et l'altérité que constituait la France.

La donne va changer en période postcoloniale durant laquelle l'on assiste à un rapprochement dans l'expression du rapport entretenu à la fois vis-à-vis de l'ancienne puissance coloniale et vis-à-vis des systèmes politico-idéologiques dans les trois nouvelles nations. En effet, la littérature Maghrébine, à l'instar de celles qui ont pris forme dans les pays anciennement colonisés, s'est inscrite dans la logique du questionnement à la fois sur son devenir en tant que littérature produite dans une langue étrangère, et sur le devenir des nations naissantes, sujettes, faut-il le souligner², à des dérives politiques. Le premier aspect est, d'ailleurs, très « visible » au Maghreb marqué par des politiques d'assainissement identitaire allant dans le sens d'une idéologie arabo-islamiste, notamment lors des premières décennies postindépendance. Cela donne lieu à un travail de subversion aussi bien de la langue française que du genre roman et marque une véritable évolution dans la pratique scripturale ; l'objectif ayant été d'assumer et d'assimiler des éléments qui, à la base, étaient étrangers à la littérature du terroir. Ce travail d'assimilation continue de se faire, aujourd'hui plus que jamais, et représente l'élément, à la fois commun et particularisant, des littératures du Maghreb, en ce sens que dans cet élan collectif d'assimiler l'héritage colonial, une diversité littéraire s'offre à voir.

Dans les années 70, une thématique portant sur la question de l'émigration et de l'exil investit fortement les textes littéraires au Maghreb, jusqu'à en devenir le socle commun. Bien que cette thématique ait été déjà présente dans *Les Boucs* de Chraïbi, publié en 1953, ce n'est que vingt ans plus tard qu'elle investira l'ensemble de la production maghrébine. La condition de l'homme maghrébin, et à travers lui celle de

¹Allusion faite ici à la définition donnée par Jacques Noiret de la littérature maghrébine, à savoir qu'elle « n'est pas une affaire européenne. Elle exige un point de vue interne, intime, que seule peut apporter l'appartenance, de naissance et par héritage de sang et de culture à une communauté spécifique ». (Belin Lettres, 1995, p.9.)

²La plupart des pays africains, anciennement colonisés, ont connu, des régimes politiques autoritaires dont les conséquences sont encore visibles aujourd'hui.

l'homme moderne, y est décrite dans ce qu'elle a de tragique (*Topographie idéale pour une agression caractérisée, La réclusion solitaire, Yahia pas de chance, etc.*), mais aussi de salutaire (*Les nuits de Strasbourg, Talismano, L'interdite,*), dans la mesure où il est question aussi bien de souffrance et de nostalgie - dues au déracinement - que de richesse et d'hybridité culturelle et identitaire. À ce propos, les premiers textes traitant de l'exil mettaient l'accent sur les conditions difficiles de l'émigration, à l'origine de la souffrance ressentie par l'émigré. Dans les textes des années suivantes, et notamment ceux des femmes écrivains, l'exil est présenté comme l'espace par excellence de la quête identitaire et de l'émancipation féminine.

Dans les années 90, la littérature maghrébine sera à nouveau mise à l'épreuve d'une histoire tourmentée et accouchera de textes aussi différents que le sont les situations socio-historiques dans les trois pays du Maghreb. La fin du règne du roi Hassan II, en 1999, ouvre une large porte à une littérature de témoignage de la vie carcérale des « années de plomb » et de l'espoir de modernisation de la société marocaine, suscité par l'arrivée au pouvoir d'un fils - Mohammed VI - qui se veut progressiste. En Tunisie, la réflexion sur l'interculturalité, amorcée dès les années 50 par Albert Memmi, trouve dans la littérature un terrain fertile. En Algérie c'est une littérature de désarroi face à la barbarie islamiste qui se mettra en place, un phénomène que les deux autres pays ne connaîtront pas. C'est donc une diversification littéraire embrassant la complexité de la situation dans le Maghreb de l'époque qui se donne à voir et qui démontre du caractère problématique de l'appellation littérature maghrébine.

Ce tour d'horizon est sans doute nécessaire pour comprendre à quel point le syntagme « littérature maghrébine » demeure encore problématique, d'autant plus que Jean Déjeux lui-même a fini par nuancer ses propos dans son dernier ouvrage, publié en 1993 et intitulé *Maghreb. Littératures de langue française*¹. Aussi, les études récentes tendent de plus en plus à parler de littératures tunisienne, algérienne ou marocaine, ce qui pourrait être interprété comme une sorte d'hésitation et de perplexité quant à l'incompatibilité de cette appellation « formulée au singulier » avec les réalités littéraires rattachées au Grand Maghreb. Par ailleurs, l'investissement de la sphère littéraire par les écrivains femmes, notamment à partir des années 90, participe de la complexité de la question inhérente à l'appellation évoquée plus haut, car la dimension autobiographique, caractéristique essentielle de l'écriture féminine, rassemble en même temps qu'elle sépare les littératures produites dans les pays du Maghreb.

Le roman comme espace de mise en texte des altérités

Le roman constitue l'espace par excellence de la réflexion sur les notions telles que soi, l'Autre, son identité, etc., lesquelles réflexion se font essentiellement à travers

¹ Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, L'Arcantère, 1993

l'espace romanesque. De ce point de vue, l'espace constitue l'élément, à la fois, déclencheur et définitoire, à tel point qu'on peut parler de littérature de l'espace.

En effet, à l'origine de la création littéraire maghrébine était ce désir de raconter l'histoire d'un peuple privé de sa terre. *La terre et le sang*, *La Grande Maison*, *La colline oubliée* renvoyaient explicitement à un espace, certes fictif, mais qui, par ailleurs, faisait l'objet d'une lutte acharnée entre le colonisateur et le colonisé. La charge symbolique relative à cette entité y est en toute évidence très forte ; elle y est d'autant plus forte au regard de l'histoire de cette région, marquée par les colonisations depuis l'époque romaine.

Par conséquent, l'espace en tant qu'emblème(en tant qu'espace) des altérités se trouve au centre de toute définition de la nation et, partant, de tous discours idéologique et littéraire. Il est loin d'être un simple élément de décors : « *Il est, à lui seul, la matière, le support, le déclencheur de l'événement (...) Il est une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit.* »¹

Ainsi, le roman maghrébin des années 1950 constituait le lieu du dire de l'espace référentiel. Il incarnait une parole chargée de symboles, dite dans le but de se réapproprier un espace refusé dans la réalité. La question identitaire y est intrinsèquement liée. En ce sens parler d'espace revenait à affirmer sa multiple appartenance culturelle, religieuse et linguistique. Aussi, l'affirmation de sa propre identité face à l'Autre, au temps de colonisation, équivaut à une revendication de cet espace perdu, qui n'est autre qu'un point d'ancrage à partir duquel s'opère l'identification.

La dimension spatiale est également très importante dans les romans maghrébins postcoloniaux traitant de l'émigration du fait que cette expérience fait naître un sentiment de nostalgie vis-à-vis d'un pays à jamais perdu. C'est ce que nous font vivre, le plus souvent, des personnages qui, dans leur tentative de retrouver cet espace perdu, se rendent compte de l'impossibilité d'un retour à la case départ ; l'expérience de l'exil étant quelque chose qui transforme l'homme et qui le rend étranger à la terre qui l'a vu naître. Le roman maghrébin de l'immigration raconte la même déchirure identitaire, laquelle se traduit par une quête des origines le plus souvent dans le sens de l'espace aussi bien géographique que mémoriel. C'est ce que la critique nomme la littérature Beure pour désigner l'ensemble de la production littéraire de la première génération d'immigrés en France. Cette littérature met à nu le désarroi identitaire d'une génération

¹Henri Mitterrand, « à propos de *Ferragus* d'Honoré de Balzac », in *Le discours du roman*, PUF, 1980, p.211-212.

tirillée entre deux cultures diamétralement opposées ; celle des parents à tradition musulmane et maghrébine et celle du pays qui l'a vu naître, mais qui refuse de la considérer comme son enfant à part entière. L'immigré maghrébin finit par se persuader qu'il n'est ni Maghrébin, ni Français ou sinon les deux à la fois. Dans ce cas de figure, l'espace textuel constitue le lieu par excellence d'où l'on imagine de nouveau mode de vivre, de nouvelles réalités et, donc, de nouveau rapport au monde. Il réorganise et complète l'espace référentiel ; à mesure que celui-ci devient insaisissable, celui-là se crée et devient possible.

Quant au statut du roman maghrébin francophone, il est pour le moins complexe, dans la mesure où il englobe l'ensemble des textes écrits dans la langue française, quels qu'en soient les substrats culturels et idéologiques. De nos jours, beaucoup d'écrivains francophones tendent à mettre en avant le caractère, à la fois, universel, protéiforme et métissé du roman, grâce auquel ce dernier transcende les frontières de la francophonie. Cette position traduit une évolution - au sens d'un affranchissement - dans le rapport des écrivains francophones de la « périphérie » avec la France qui fait figure de centre. L'un des premiers intellectuels francophones à avoir adopté et défendu cette position est Edouard Glissant dont les textes abordent longuement le rapport centre/périphérie à l'ère postcoloniale et postmoderne. Cet écrivain philosophe qui a longtemps défendu les droits des peuples à l'indépendance a développé le concept de « créolisation » pour rendre compte de la condition de l'homme moderne à l'ère de la mondialisation. À travers ce concept, il bat en brèche la conception hiérarchisante des cultures : « *Une recomposition du paysage mental de ces humanités d'aujourd'hui suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être équivalents en valeur* ». ¹ Ce concept correspond également à une vision du monde qu'il appelle le « Tout-monde » ², régie non pas par des « identités racine », mais plutôt par des « identités relations » et par le « divers ». L'appellation de « littérature monde » y correspond parfaitement :

¹Glissant Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.17

²« Tout-Monde est notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la conquête. La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle. La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute génération », GLISSANT, Edouard *Traité du Tout-Monde, (poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997

L'une des tâches les plus évidentes de la littérature est de contribuer peu à peu à faire admettre « inconsciemment » aux humanités que l'autre n'est pas l'ennemi, que le différent ne m'érode pas, que si je change à son contact, cela ne veut pas dire que je me dilue en lui.¹

C'est un imaginaire et une poétique « de la relation »² que semblent défendre les écrivains francophones signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français* et dont les textes partagent la perspective de décroisement de la parole littéraire. De ce point de vue, le roman maghrébin francophone s'inscrit de plus en plus dans cette poétique de la relation, en faisant de la langue française son élément de base.

De l'écrivain maghrébin

La réflexion autour de l'identité littéraire de l'écrivain gagne en importance dans les études littéraires de ces dernières années et recentre le débat autour de l'auteur, après que ce dernier soit écarté, dans les années 60, au profit de l'œuvre et, quelques années plus tard, au profit du lecteur. Cette remise de l'écrivain au centre de la réflexion littéraire, loin de tout biographisme stérile, est nécessaire pour une compréhension globale de la pratique littéraire. Cela est d'autant plus nécessaire quand il est question de la littérature maghrébine francophone dont la particularité s'explique essentiellement par l'expression de divers imaginaires et cultures, dans une langue commune qu'est le français. Ce qui permet, par ailleurs, de dire que cette littérature doit s'énoncer au pluriel³ et que l'écrivain francophone est une entité hétérogène.

Paradoxalement, les études menées sur la littérature maghrébine francophone ne présentent pas suffisamment d'intérêt pour l'identité littéraire du scripteur, comme si la question allait de soi. En effet, peu de place est consacrée à ce sujet, alors que l'on s'attache à expliquer la particularité de la littérature maghrébine d'expression française, privilégiant, de ce fait, l'optique structuraliste qui vise l'immanence du texte, en dehors de toute référence à son auteur. Il n'est pourtant pas faux de dire que la représentation que se fait l'écrivain de lui-même en tant qu'homme de *Lettres* participe de la spécificité de son œuvre. Par conséquent, parallèlement à la construction de son identité d'écrivain se construit celle de son œuvre. De ce point de vue, l'écrivain maghrébin est très soucieux de l'image qu'il donne de lui-même en tant qu'écrivain, ce qui n'est pas sans conséquence sur son écriture. Depuis les années 50, il s'est toujours invité dans les débats portant sur l'écriture ainsi que sur le rôle de l'écrivain dans la société d'abord coloniale, ensuite postcoloniale, en prenant le soin de dire d'où il parle et pourquoi il

¹Ibid., p.56

²Ibid. p.66

³Dominique Combe est l'un des premiers critiques littéraires à avoir mis le doigt sur cette réalité littéraire qui semble relever aujourd'hui de l'évidence.

parle. Par ailleurs, la représentation qu'il se fait de lui-même est sous-tendue par les rapports qu'il entretient avec la langue de l'écriture et avec son lectorat - aussi bien virtuel que réel - lesquels rapports évoluent au gré d'une histoire tourmentée et tourmentante. À ce propos, deux grandes périodes marquent cette évolution : l'avant-indépendance et l'après-indépendance.

De la littérature francophone

L'émergence d'une littérature francophone, autonome et distincte de littérature française, s'est affirmée peu à peu à partir de la seconde moitié du XXe siècle.

Cependant, avant de parler de littérature francophone (au singulier), ou littératures francophones (au pluriel), on a longtemps tergiversé. Souvent et pendant longtemps, on les désignait comme littérature « régionales », « périphériques », « connexe », « d'outre-mer » ou « d'expression française » : une telle profusion de termes renferme une problématique profonde.

En effet, la rigidité de ce qu'on appelle le centralisme français a pendant longtemps fait que toute production littéraire étrangère « en français » semble constituer un écart par rapport à la norme et qu'elle doit donc s'inscrire dans ses marges. Ainsi, longtemps cantonnées dans la catégorie de « littérature coloniale », il aurait fallu attendre les années 1960, et les mouvements de décolonisation et des indépendances des pays du Tiers-Monde, pour voir émerger enfin effectivement la notion de francophonie littéraire : écrire en français n'était pas alors seulement l'apanage de l'empire colonisatrice. Les peuples colonisés ont alors ainsi pris conscience que le français peut être un moyen d'expression de leur rêve comme de leur souffrance.

Alain Mabanckou pense que :

(...) on a pu remarquer le flou que véhiculait la notion de francophonie, non pas que celle-ci soit à décrier, mais par l'allusion fort politique qu'elle sous-tend, et jamais une notion n'avait été aussi contestée, les procureurs les plus impitoyables regardant la francophonie comme la continuation de la politique étrangère de la France dans ses anciennes colonies ! La création littéraire est étrangère à ces rapports, et c'est dans cet esprit que je suggèrai alors la définition de ce qu'il fallait entendre par « écrivain francophone », définition dans laquelle j'englobais également, sans tergiversations, l'écrivain français.¹

Ainsi, l'expression littérature francophone peut être approchée de différentes manières. Il ya ceux qui comme, Alain Mabanckou, pensent qu'il faut absolument en finir avec le sens trop péjoratif dont a toujours été investie cette formule qu'est la

¹A. Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », *Pour une littérature-monde*.

« littérature francophone », étant donné la séparation, pour ne pas dire la ségrégation de fait qu'il impose et institue : d'un côté les écrivains français de France, d'un autre côté, les écrivains d'origine étrangère, donc pas français qui écrivent en français (des magrébins, moyen-orientaux, haïtiens, subsaharien, etc.

Peut-être, le seul moyen de dépasser cet antagonisme serait d'englober la littérature française dite de souche, dans la littérature francophone. Chose qui va apaiser un tant soit peu les esprits, tant que la littérature francophone, telle qu'elle a été perçue jusqu'ici, c'est-à-dire dans son acception la plus stricte et la plus académisée, demeure, pour beaucoup d'auteurs, une expression très politisée et à connotation fortement néocolonialiste : la perpétuation de la politique culturelle colonialiste. D'où donc la nécessité de la rejeter en bloc pour empêcher de penser toute différence. Car, l'impasse n'est pas loin.

Cependant une telle proposition ou position n'est pas sans déplaire aux tenants et défenseurs de la France coloniale ou, comme le définit si bien Cyrille François¹ dans « Débat francophone », le « purisme francocentriste » ou le « Centre franco-parisien ». En effet, pour ceux-ci, s'il fallait mélanger littérature française et littérature francophone, c'est plutôt la démarche inverse qu'il faudra alors adopter. Autrement dit, intégrer la « littérature francophone » dans « la littérature française », et non le contraire !

Ainsi, il n'est pas question par exemple de qualifier de littérature française, une littérature antillaise ou maghrébine. Il y a une littérature française du Maghreb, des Antilles, et une littérature française de France. Toutefois, comme il est dit plus haut, pour beaucoup d'auteurs, une formulation de ce type serait problématique, car elle ne fait que montrer et renforcer le lien de dépendance à la littérature française : c'est ce qu'ils appellent le néo-impérialisme.

En tout état de cause, la réconciliation paraît difficile à atteindre entre ces deux tendances, entre pro-francophones et anti-francophones. Car que l'on dise littérature française, y compris pour les écrits venant d'ailleurs, ou que l'on la nomme littérature francophone, y compris celle produite par des écrivains français en France, des différends peuvent toujours subsister et tous les remous s'apaisent difficilement.

En effet, une question cruciale reste posée. : Que faut-il alors faire des notions telles la culture, l'Histoire et la politique, notions souvent sous-jacentes, voire consubstantielle à la littérature, et partant à la littérature francophone : de la diversité de cultures des uns et des autres venus d'horizons différents et lointains ? « *C'est dans cette tension entre*

¹Cyrille François, « Le débat francophone », *Recherches & Travaux*, 76 | 2010, 131-147.

un centre, la métropole, et des littératures en langue française, provenant d'espaces très divers, que tout se joue, et c'est cette partition spatiale de la littérature qu'il faut tout d'abord interroger »¹.

En effet, beaucoup d'écrivains francophones (au sens académique) ont un rapport plutôt complexe à cette même langue dans laquelle ils écrivent : le français. D'où l'intérêt qu'il faut maintenir ce découpage géographique. Il faut donc bien regarder et analyser la relation de la langue française par rapport aux pays et aux auteurs concernés : ce rapport est complexe, car il s'agit souvent de la langue du colonisateur ou d'une puissance dominante et envahissante. Chose qui se trouve dans les œuvres de nombreux auteurs.

À ce titre, Malek Heddad chez qui, la langue française symbolise clairement l'exil, se sent moins séparé de (sa) patrie par la Méditerranée que par la langue française, disait-il à juste titre. Ou alors cette formule qu'on attribue traditionnellement à Kateb affirmant parler (écrire en) français pour dire aux français qu'il n'était pas français !

Cependant, nombre d'écrivains et intellectuels, français ou exilés de leur pays d'origine qui refusent l'appellation de « littérature francophone », lui substituent une « littérature-monde en français » dont l'intérêt est double : jeter aux oubliettes la francophonie littéraire et renouer avec le geste référentiel de la littérature contre la prétendue autonomie du texte. Car, comme on l'a vu, que faut-il faire pour atténuer un tant soit peu les tensions inhérentes à ce syntagme « littérature francophone » ? faut-il dire, d'un côté la littérature métropolitaine hexagonale, et de l'autre les littératures de langue française non métropolitaines, c'est-à-dire mettre dans le même sac la Maghreb, Afrique subsaharienne, les Antilles, le Machrek ou le Moyen-Orient (Liban), mais aussi la Suisse, la Belgique, le Québec, etc., sous un même dénominateur ?

D'autres conceptions de la littérature francophone poussent la réflexion jusqu'à distinguer entre deux blocs de francophonies : une littérature française produite hors de France appelée littérature française ou francophonie du « Nord » (Suisse, Belgique, Québec, etc.) et une littérature française ou francophonie du « Sud » (Maghreb, Afrique subsaharienne, Moyen-Orient, etc.).

D'autres critiques essaient d'autres possibilités de dépassement de cet écueil que représente la dualité entre littérature du centre-parisien et textes francophones des pays étrangers. Ils'agit de penser ces derniers à travers l'Histoire et les cultures de chaque

¹ Sarah Iundt, *Retour sur la notion de littérature francophone*. En ligne. URL : <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=128>. Consulté le 20/05/2019

pays. En effet, on estime que chaque pays francophone vit et entretient un rapport spécifique et personnel avec ce qu'on appelle le centre, la France. Dans le but d'

amener une compréhension des phénomènes, des « scénarios locaux » hérités de l'Histoire, en vue d'une transmission d'un patrimoine pluriel, mouvant, métissé. Penser le texte littéraire dans une situation au confluent de culture(s), sociétés, nations et d'une histoire plurielle permet de conférer un semblant de cohérence aux francophonies littéraires en saisissant ce qui est partagé ou « différencié ». Comparée, cette histoire l'est nécessairement dans la mesure où chacune des francophonies est confrontée à une ou des « historicités toujours marquées par la dépendance et l'interdépendance évidentes, voire par un destin subi.¹

L'expression « littérature francophone » est donc un syntagme loin d'être neutre. Il véhicule souvent un jugement de valeur.

¹ Cyrille François, « Le débat francophone », *Recherches & Travaux*. En ligne : URL : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.413>. Consulté le 02/10/2020

Chapitre 1 :
Quand l'acte d'écriture est une
nécessité ...

« Toute œuvre est cela même qui vient sur fond de ruine, par quoi l'écriture se ligue à la catastrophe pour ouvrir la voie à des modalités alternées de savoir »¹

Le rapport de Djébar à l'écriture est assez singulier et exceptionnel. Que représente pour elle, le matériau langagier ? Qu'est-ce qu'écrire signifie-t-il vraiment pour Djébar ?? Est-ce un hasard ? Est-ce une nécessité ?

Comme on dit on n'est jamais servi que par soi-même, écoutons alors Djébar nous dire elle-même ce qu'elle en pense, de l'acte d'écrire ? C'est-à-dire répondre à la question² : « pourquoi écrivez-vous ? » :

J'écris contre la mort ? J'écris contre l'oubli...j'écris dans l'espoir dérisoire de laisser une trace, une ombre, une griffure sur un sable mouvant, dans la poussière qui vole », dans le Sahara...J'écris parce que l'enfermement des femmes ; dans sa nouvelle manière 1980 (ou 90, 2000) est une mort lente, parce que l'isolement des femmes analphabètes ou docteurs, est une mort lente, parce que la non-solidarité présente du monde arabe se fait dos tourné à un passé peut être de silence, mais certainement pas d'entraide...

J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence... J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois l'amour) travaille en moi.

« Écriture ou travail » ? J'aurais préféré « écriture : hasard ou nécessité » ? J'aurais alors sans doute répondu d'une façon plus « ordonnée » si je puis dire.

Accessoirement, par les hasards de la biographie, je travaille, comme vous le savez, en qualité d'enseignante universitaire.³

Tout le projet de Djébar, toute son œuvre, qui est, l'œuvre d'une vie, se trouve résumée dans cette question : « écriture : hasard ? Ou nécessité ? »

En fait, la nécessité n'exclut pas le hasard et les lieux d'écriture comme les espaces biographiques sont partagées entre les deux réponses possibles, entre l'un et l'autre. Et la question projetée sur toute l'œuvre de Djébar, est d'autant plus pertinente que le texte

¹Daniel Vidal, institutions du sujet et sites de modernités », *penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*, colloque de Cérisy, Paris, Fayard, 1995, p.135

²Question que nous avons bien évidemment imaginée ici nous-mêmes. Pour autant, il se pourrait bien qu'on lui a déjà posé effectivement la question !

³Assia Djébar, *présence de femme*, « geste acquis, gestes conquis », Hiwar, Alger, 1986.

vaste est la prison en constitue un tournant ; un tournant dans la façon de percevoir l'écriture, et sa façon de la pratiquer :

1.Écriture d'avant, écriture d'après

Dans le prologue de *Vaste est la prison*, on peut lire :

« *Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir (...)* » (VEP p.15). Cette phrase inaugurale de *Vaste est la prison*, est à distinguer du très célèbre « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* » de Proust (Proust, 1999, p.5), auquel il est fait ici clairement écho. Plutôt elle installe une contradiction et souligne l'écart qui sépare ces deux « incipit ».

En effet, contrairement à la phrase de Proust où l'adverbe « longtemps », mis en exergue, met en exergue le temps¹ des hypotyposes, pour certains, le temps flou, pour d'autres, vague, indéterminé et infini qui organisera l'ensemble de la somme romanesque de *À la recherche du temps perdu*, il y a lieu de noter en revanche dans le début de *Vaste est la prison*, une temporalité plutôt serrée, bien déterminée qui renvoie au passé, le passé d'un présent et d'un futur, à l'avant d'un ici-et-maintenant, à l'avant d'un après. En effet, le traitement du temps dans *Vaste est la prison* pourrait constituer à lui seul un questionnement essentiel : d'un côté on est tenté de le considérer comme un temps historique, et prendre le roman comme un document historique, se comprenant tel un témoignage véridique relatant des faits et des événements réels. D'un autre côté, le temps biographique, comme le dit Djébar elle-même, reste une matrice et une dimension déterminante du texte parce qu'il travaille en profondeur le texte, *Vaste est la prison*, dit l'auteur, est le plus biographique de tous² ; ce qui nous autorise à dire qu'il fonctionne en certains endroits comme un roman autobiographique retraçant la vie personnelle de l'auteur.

1.1.Énonciation, temporalité et contemporanéité

« Il y a quinze ans » (Djébar, 1995, p.19), en revanche, qui sera employée quelques pages plus loin, est l'antithèse de « longtemps », car il peut être considéré comme le syntagme qui fera office du point d'articulation ou focal de la rupture subite et irréversible dans la conception et la pratique de l'écriture chez Assia Djébar : un

¹Certains critiques, vue la construction temporelle atypique dans le roman *À la recherche du temps perdu*, tendant vers l'intemporalité, parlent volontiers de non-temps. Et les phénomènes de mémoire involontaires, par exemple ou les mouvements de mémorisations inconscientes se déclenchant au hasard et au gré des situations n'en sont que des procédés parmi tant d'autres sous-jacents à cette volonté de l'auteur désirant la suppression du temps.

²Tous, ici, fait référence au Quatuor Algérien composé de 4 romans, *Ombre sultane*, *Loin de Médine*, *Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie*.

avant ; puis, un moment charnière correspondant au tournant (au moment) de rupture ; et enfin un après.

C'est en fait l'époque du début de la fin de « longtemps, j'ai cru... ». Celle pendant laquelle la narratrice a connu son revirement dans sa vision de la pratique de l'écriture. Désormais, son écriture, comme le remarque à juste titre Beida Chikhi, sera celle « *de la suspicion (...). D'abord à l'égard d'elle-même, dans ses comportements ambigus de révélation/dissimulation, ensuite à l'égard des systèmes sémantiques dominants qui habitent le hors-texte* ». ¹

Partant de ce constat, l'on dira donc que la mue de l'écriture djebarienne se situe entre deux syntagmes :

- « Longtemps (...). Ce qui revient à dire : « *jusqu'à cette époque, j'ai cru* » et/ou « *À partir de cette époque, j'ai pris conscience...* »

Le syntagme « Il y a quinze ans », quant à lui, est l'antithèse de « longtemps » qui fait planer l'imprécision et l'indéterminé.

En effet, l'amplitude de l'analepse, de la plongée dans le passé, est distante de 15 années du moment où la narratrice nous parle. Bien sûr aucune indication temporelle n'est donnée, ici, du temps du récit, mais la faille est là, grande ouverte : le récit s'inscrit dans la contemporanéité, le moment de son énonciation. L'auteur prend ainsi l'audacieux risque de s'inscrire dans l'immédiateté, mais, au regard du nouveau projet assigné à « l'écriture du futur », ou du grand tournant que connaît son écriture, le jeu en vaut la chandelle.

En effet, un léger coup de projecteur sur la biographie de l'auteure confirme la traversée de désert dont parle la narratrice.

1.1.1. Coup d'œil furtif sur le parcours de Djébar

Elle a été encouragée par son père, qu'elle dit être un « homme ouvert et moderne » et elle s'appelait Fatima-Zohra Imalayène, mais elle sera plus connue sous le nom de plume d'Assia Djébar. Née le en 1936 à Cherchell, à Tipasa, ville connue pour ses ruines antiques, située à quelques dizaines de kilomètres à l'ouest d'Alger. Assia Djébar a d'abord fréquenté l'école coranique avant d'intégrer l'école primaire française de Mouzaïa, près de la capitale Alger. De père instituteur ayant été élève à l'École Normale de Bouzeréah, Assia Djébar a d'abord étudié à Blida, où elle fut interne à la l'âge de 12 ans. Après le bac, Djébar entame les études supérieures en Algérie avant de s'envoler pour Paris, Lycée Fénelon. Reçue au concours de l'École Normale Supérieure, Assia

¹Beida Chikhi, *Assia Djébar, histoire et fantaisie*, PUPS, Paris, 2007. p. 34.

Djebar finira cependant par abandonner au bout 02 ans, mais obtiendra une licence d'histoire, puis un doctorat à l'université de Montpellier.

Assia Djebar peut être considérée comme l'une des rares premières femmes algériennes à avoir opté pour la pratique littéraire. Ses premiers romans sont frappés du sceau des aventures amoureuses, notamment de ses personnages féminins. C'est avec la *Soif*, publié chez Julliard, juste avant la guerre de libération, fin des années 50, que la romancière s'affirme dès la sortie de l'adolescence. Roman certes timide, tâtonnant, mais révélateur du talent certain, aussitôt reconnu par la critique, qui la qualifie de Françoise Sagan algérienne. En 1962, année coïncidant avec le cessez-le-feu et avec la libération du pays, elle publie les *Enfants du nouveau monde* qui l'a fait reconnaître en tant qu'écrivaine. Comme tari, elle pose sa plume et connaît, comme c'est généralement le cas de beaucoup d'écrivains, sa traversée de désert qui aura une dizaine d'années environ¹, treize années de silence éditorial. Faudra donc attendre le début de l'année l'année 1980, où elle reprendra du service en publiant *Femmes d'Alger dans leur appartement*, faisant écho à une toile éponyme de Delacroix. En 1956, Assia Djebar prend activement part à la grève des étudiants algériens. Et c'est un an après, en 1957, comme on l'a dit que Djebar publie son premier texte littéraire, *La Soif*, alors qu'elle n'avait que 20 ans. L'année suivante, en 1958, elle se rend en Tunisie rejoindre son mari qui y vit clandestinement. C'est pendant cette période qu'elle va collaborer avec le journal *El Moudjahid* en tant correspondante. Ses écrits sous forme de longs récits d'enquêtes racontent la vie des réfugiés algériens aux frontières. On dit que beaucoup de textes qu'elle publiera ultérieurement portent les tracs de ces collaborations, et notamment *Les Impatients*, publié la même année où elle rejoint son mari en Tunisie, en 1958, et *Les Alouettes naïves*, publié bien plus tard, en 1967. Débute alors une vie qui oscille entre la France et l'Algérie.

De retour au pays, après l'indépendance, Assia Djebar, devenue célèbre, publie *Les Enfants du nouveau monde*, en 1962. Elle sera alors enseignante à l'Université d'Alger, chargée de littérature française, de critique, de cinéma et d'histoire moderne de l'Afrique. Elle sera également professeure d'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la faculté des lettres de Rabat au Maroc. Elle enseignera à partir de 1995 aux USA, plus précisément à Louisiana State University de Baton Rouge en Louisiane où elle dirigea également le Centre d'études françaises et francophones puis, à partir de 2001 à New York, précisément à New York University où elle s'imposera aussitôt, dès 2002, comme professeure titulaire. Elle sera également Docteur honoris causa dans trois pays, Autriche (Université de Vienne), Canada (université Concordia) et en Allemagne (université d'Osnabrück).

¹ De la fin des soixante 1967 à la fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingt. Pour autant, Djebar ne va pas chômer puisqu'elle se consacrera au cinéma.

Après la politique de l'arabisation entamée aussitôt après la destitution de Ben Bella par Houari Boumediene, en 1965, Assia Djébar s'en volera en France. Elle ne reviendra en Algérie que 09 ans plus tard, en 1974, année où elle commencera la réalisation du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*.

Au début des années 1980, Assia Djébar, voyant la société changer et devenir de plus en plus misogyne, quitte alors l'Algérie et s'installera en France où elle sera fonctionnaire au Centre culturel algérien de Paris. « *Le Maghreb a refusé l'écriture. Écrit-elle dans Ces voix qui m'assiègent. Les femmes n'écrivent pas. Elles brodent, se tatouent, tissent des tapis et se marquent. Écrire, c'est s'exposer. Si la femme, malgré tout, écrit, elle a le statut des danseuses, c'est-à-dire des femmes légères.* » (Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, 1999, p. 35)

Hormis le Nobel de littérature qui manquait à son tableau de chasse, Assia Djébar a raflé de multiples récompenses et distinctions littéraires. À titre indicatif, en 1996, elle recevra le Prix américain Neustadt. En l'an 2000, le Prix de la paix, à Francfort. En 1999, elle siègera à l'Académie royale de Littérature de Belgique. Assia Djébar est même citée pour le prix Nobel de littérature. Avant de devenir « immortelle », en juin 2005, après son élection à l'Académie française. Assia Djébar aura été, le premier écrivain magrébin et le deuxième du continent africain, après Léopold Sédar Senghor, à siéger à l'Académie française.

En ce 6 février 2015, Assia Djébar, la romancière du monde qui n'a été que très peu lu par les Arabes, est partie. Beaucoup d'entre eux n'ont même pas entendu son nom jusqu'à ce qu'elle soit nommée au prix Nobel en 2009. Djébar est sans doute le plus célèbre des romanciers algériens et l'un des plus célèbres d'Afrique du Nord.

Assia Djébar n'est pas seulement romancière ; elle est aussi metteuse en scène et réalisatrice. Et elle va expérimenter avec succès l'écriture littéraire, le théâtre et la cinématographie. Elle a à son actif quelques réalisations cinématographiques et théâtrales. Elle a ainsi réalisé 02 longs métrages dans les années 1970 : *La nouba des femmes du mont Chenoua*. Ce film réalisé pour la télévision algérienne, sorti en 1977 et primé en 1979 au Festival de Venise, en Italie se trouve au cœur de la 3e partie de *Vaste est la prison*. Puis un second film intitulé *La Zerda ou les chants de l'oubli*, sorti en 1983, qui a obtenu la même année le Prix du meilleur film historique au Festival de Berlin, en Allemagne.

Assia Djébar est mariée en premières noces avec l'écrivain Walid Carn plus connu sous le pseudonyme d'Ould-Rouis Ahmed. Ce premier mariage aura duré sept ans, de 1968 à 1975. Puis, après son divorce avec celui-ci, elle se remariera avec le poète

Abdelmalek Alloula, en 1981. Assia Djebar vivra principalement en France jusqu'à sa mort en février 2015 à l'âge de 79 ans,

Ce passage consacré à la vie de l'auteur éclairera sans doute mieux notre problématique.

En effet, l'on constate qu'après la publication de la pièce *Rouge l'aube* et du recueil *Poèmes pour l'Algérie heureuse* en 1969, et si on excepte le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* paru en 1980, la romancière ne publiera son prochain roman qu'en...1985. *Cette période creuse qui est, à une année près, de quinze ans¹, Djebar l'a consacrée, semble-t-il, à l'apprentissage de l'arabe, au cinéma et à l'enseignement. Ce qui pourrait nous autoriser à dire que le temps de l'énonciation est l'année 1985, d'autant que c'est dans la même année 85 qu'est publié *L'Amour, la fantasia* qui est, soit dit en passant, le premier volet de la fresque romanesque « Quatuor algérien » qui sera suivi de *Ombre sultane, Loin de Médine* et *Vaste est la prison*.*

D'autre part la narratrice dans la suite du récit fournit elle-même sous forme d'interventions ces indices temporels (du temps de l'histoire aussi bien que du temps de l'énonciation) qui permettent le repérage chronologique. Ainsi à la page 56

(...) en un regard de surplomb, je vis pour la première fois Léo (...) sur la vaste scène réglant les micros (...) et interpellant les gradins vides, le village entier derrière et, me sembla-t-il soudain, le pays dans son ensemble, jeune et lourd de **treize ans d'indépendance** (VEP. P.56)

Cet indice permet ainsi d'établir que nous sommes, du point de vue du temps de l'histoire, en 1975. Auparavant, à la page 49, on peut lire, terminant un long passage où la narratrice s'engouffre dans sa mémoire en quête du tout premier moment (de plaisir ?) où elle a vu son jeune amant, l'indication extradiégétique suivante à la manière de Balzac :

«...*Ces considérations de psychologie approximative ne sont que des digressions certes de mon récit qui s'extrait des ruines, plus de dix ans après* » (VEP. P.49)

Dix ans après le coup de cœur pour l'« Aimé » en 1975. Le temps de l'énonciation est donc bien l'année 1985, ou presque.

¹Creuse certes en matière de production romanesque

2.Composition narrative, procédés de textualisation, de thématisation...

2.1. Cadrage idéologique ou mise en œuvre de la stratégie fictionnelle

« Un jour », un jour de hammam ordinaire, un samedi comme les autres samedis, l'une des femmes de la société du « harem »¹ se dit être entravée. On se demande alors qui ose *agresser* ainsi une femme, une femme dans son milieu, parmi ses semblables, ses sœurs. Cela frôle l'interdit, l'injustice. La femme entravée, vieille de surcroît, fait la moue et dit que c'est « impossible ». « Impossible » de faire quoi que ce soit contre ce qui paraît être et relever de l'ordre de conventionnel, de la fatalité, du destin... du stéréotype. Enfin c'est « l'ennemi », avoue-t-elle, l'époux, l'homme qui est l'obstacle, le rempart. Un homme dans un hammam, qui nargue une femme, fût-elle sa femme, est non seulement choquant, mais une violation de droit, ceux de la femme et de son milieu. L'ennemi entrave la femme. L'ennemi est l'homme. L'homme est dans le hammam des femmes. N'est-il pas un homme à abattre que cet homme-ennemi ? Ou tout au moins un homme à rappeler l'ordre, à remettre à sa place ?

Ainsi tout est prêt, mis en place pour la mise à mort de l'homme ennemi de la femme. Le hors-texte et le code culturel convoqués à volonté et à dessein assurent ainsi la production du sens et la lisibilité du récit, mais impose aussi un code aussi bien de mise en texte que de lecture, devenue de fait une lecture orientée. Il ne reste plus que la mise en scène qui arrangera tout le reste. Tout le décor est installé, tous les ingrédients sont réunis ; reste à envelopper tout cela dans une tenue littéraire bien ficelée et la boucle sera bouclée.

Défendre la femme, revendiquer le droit de la femme, et contre l'homme ennemi qui écrase la femme ; faute de mieux, prendre sa revanche sur l'homme et réparer tous les torts faits à la femme. C'est là à priori le cadre idéologique de départ, ce dernier consistant à cerner dans un état conflictuel et polémique : « *L'hégémonie, le système de valeurs qui domine, que l'auteur partage ou avec laquelle il va entrer en conflit, ou encore par rapport à laquelle il va être obligé de se situer, en hostilité participante, en rupture, en distance, etc.* »²

Un cadre idéologique qu'avalise, on ne peut mieux la rupture épistémologique que la narratrice revendique ouvertement. Son « écriture de l'après, du futur », qu'elle oppose à son « écriture d'autrefois, de fuite et de silence », sera donc une écriture engagée, militante : ici, une écriture féministe. Une rupture enclenchée dans un espace

¹Par harem, nous voulons faire une sorte de parallèle ou de rapprochement avec le hammam. En effet, pris dans son aspect intimiste du cœur et du corps, l'espace de hammam est très proche de celui du harem.

²COLLECTIF, *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, France (Lille), Presses Universitaires de Lille, 1992. p. 118

de femmes, une nouvelle écriture qui est née au milieu des femmes et qui sera pour les femmes.

Ce cadre idéologique impose ainsi au texte sa loi, son code. Autrement dit, le programme dont on connaît la couleur sera le suivant : faire en sorte que le récit, à travers l'indexation calculée de la matière et des divers éléments romanesques, puisse réaliser et garantir la lisibilité, peu à peu, en s'étirant et en situation, du code imposé initialement. Cité par Dubois J, Umberto Eco définit dans *la Structure absente* la notion de code deux manières :

Le code est le modèle d'une série de conventions de communication dont on postule l'existence pour expliquer la possibilité de communication de certains messages.

Un code en tant que « langue » est une somme de notions, identifiées à la compétence du locuteur pour des raisons de facilité, mais composées en fait de la somme des compétences individuelles constituant le code comme convention collective. Le code en tant que « langue » est donc un réseau complexe de sous-codes et de règles combinatoires qui va bien au-delà de notions comme « grammaire »¹

À partir de cette définition sémiologique du code et en s'appuyant sur ce qui précède, c'est-à-dire la mise en évidence du code culturel qui sous-tend le récit et du cadre idéologique de départ, on pourrait se demander quelle est la possibilité de communication du l'idéologie de texte, de l'écriture qui se veut pour la femme, féministe ?

À notre avis, l'auteur prend le parti radical de dynamiter le code culturel énoncé dès le départ. C'est l'une des lectures donc, mais pas la seule, parce qu'à première vue ce texte de Djébar, notamment la première partie, repose sur une structure (au sens large) labyrinthique ; et c'est pourquoi nous pensons être autorisé à en faire une deuxième. Cette seconde lecture nous la formulons comme suit : nous pensons que « l'idéologie du texte » serait quelque peu en contradiction avec le cadre idéologique de départ : le programme de départ d'une écriture pour la femme, se muerait en une écriture contre la femme.

Cependant, voyons sans tarder quelles sont les techniques « poétiques » sous-jacentes à cette volonté de l'auteur de libérer la femme et d'en finir avec l'hégémonie de l'Autre, l'homme.

¹Umberto Eco, *La Structure absente*, in, Dubois J., « Code, texte, métatexte », *SOCIUS : ressources sur la littéraire et le social*. En ligne sur : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/28-reeditions-de-livres/sociologie-institution-fiction-textes/204-code-texte-metatexte>. Consulté le 18/05/2021

2.2. Le dynamitage du code culturel instaurant l'hégémonie du masculin

« Le code représente une collection de règles constructrices de la pensée dominante »¹. C'est en ces termes que Charles Grivel définit le code idéologique, tandis que Barthes parle de codes culturels qu'il considère comme une : « *Strate d'énoncés erratiques qui connotent le texte par la citation des lieux communs* ». ² S'agissant de ce qui nous intéresse, le lieu commun est, on l'a vu, mis en exergue dès le début : le hammam, le lieu pivot, le lieu où l'on tient en laisse les femmes, lieu qui connote et s'oppose fortement à la norme, la règle de la pensée dominante (masculine, d'homme), lieu enfin où la narratrice est bouleversée, mais qu'elle va bouleverser à son tour, dynamiter, pour redonner aux femmes leur liberté, leur droit : faire éclater ce code après l'avoir génialement et soigneusement construit et mis en place. Car après s'être longtemps dissimulé, le corps veut se dévoiler jusqu'à l'exhibition, passant du stade de l'affectif au stade de charnel, atteignant la fusion de sens, le désir qui demande qu'a être attisé, aiguisé. Or, pour retrouver ses liens intimes avec le monde environnant, avec Dame nature, le ciel et sa profondeur, la mer et ses vagues, le vent et ses caresses, le corpus féminin doit s'offrir, s'exposer au regard de l'Autre, de l'homme. Ce désir brulant de faire éclater la bulle de préjugés, de codes, de règles, de lois et de barrières, cette coquille, cette bulle, ce dôme de fer ou de plomb qui ferme et renferme la femme musulmane que la narratrice aspire à faire s'éclater dans ce lieu hautement symbolique de hammam.

Réveillée par un après-midi de novembre, vers cinq heures est demie, d'une sieste, après treize mois de langueur, toute changée, la narratrice décide de tout changer, c'est-à-dire le passé, son passé, l'« avant » :

Je me dresse hors du divan. (...) je ne fais pas de projet, je vais et je viens, pour le plaisir de me mouvoir (...) j'écoute les propos ouatés de politesse, de convenance. Je réponds lointaine (...) Apparence des autres : ils pourraient être des simulacres, projection funambulesque, mouvante, se complaisant dans l'éphémère (...) je me sens amusée par ce dérisoire. (...) peut-être que tout va être soudain pris dans un vertige (...) d'un effondrement imprévisible (...) d'un séisme imminent ?(V.E.P.p.22)

Le processus du dynamitage de la coque culturelle qui emprisonne la femme est amorcé. Une femme anonyme, ça pourrait être n'importe quelle femme, une femme donc sans nom, ni statut se réveille un matin et, mine de rien, décide de changer ; de changer sa situation ; de changer le monde ; décide de se prendre en main, de prendre son destin elle-même en main. La narratrice, quoique fougueuse, reste pourtant précautionneuse ; elle avertit et prépare son narrataire au *séisme*, au choc prochain et

¹Ibid. Consulté le 19/05/2021

²Ibid. Consulté le 19/05/2021

imminent, à l'effondrement de *tout*, et parle, surtout, à l'impersonnel, comme pour souligner que cela est de l'ordre du collectif, du communautaire : « Plus de ces tremblements inextinguibles de la peau, de ce châle trop serré au cou, [à ne pas] respirer, (...) avant c'était la lutte sans ennemi ni objet, avant c'était la passion farouchement refusée, l'ardeur vous laboure et le cœur vacille ». (V.E.P.p.22)

Puis on annonce le programme révolutionnaire. Les contraintes, l'obstacle à bannir ; les remparts moraux injustement imposés et endurés à révoquer, les diverses avanies subies à dénoncer ; la passion réprimée et le désir tuant et tué dans l'œuf, enfin, à vivre :

Comme il fera bon vivre. Il va être si détectable de marcher, d'aimer marcher pour marcher, d'admirer le blanc violacé de la chaux des façades à la lumière de l'aube. (...) Comme il va être enivrant de redevenir simple spectatrice, sans attache ni désir particulier (...). (V.E.P.p.23).

La narratrice égrène ensuite ses souhaits de femme qui aspire à la vie. Mais quelle est cette vie à laquelle, elle, femme, elle aspire ? De quelles utopies est-elledonc faite ? Plutôt une vie simpliste faite de rêves qui ne volent pas très haut. Des souhaits qui sont si dérisoires et si terre-à-terre qu'ils frôlent l'absurde, le ridicule. « Souhaiter marcher » ! Si un banal oiseau survole librement les plaines, comment se pourrait-il qu'un être humain, femme ou homme, soit réduit jusqu'à souhaiter cette vie minimale qu'ont même les animaux : « marcher ». « *Parce que femme*, explique toutefois la narratrice, *et ne sachant pas conduire un véhicule, je ne pouvais marcher seule, même sur cent mètres, dehors, après dix-neuf heures* ». (V.E.P.p.44).

Ainsi ces droits élémentaires restent des souhaits qui ne sont pas réalisés, qui sont donc à réaliser.

Et, justement, ils seront réalisés...dans quelques lignes plus loin. La narratrice a déjà prévenu quant au séisme à venir. Elle va même loin, très loin, dans son projet fougueux de fouler au pied l'ordre patriarcal établi. Elle va oser aimer en cachette un autre homme que son mari, oui aimer et se lier, clandestinement, à un autre homme. Briser les liens sacrés du mariage. Et ce n'est pas tout : elle va prendre, chose inhabituelle, elle-même l'initiative de faire les premières avances pour conquérir un amant, l'aller voir quand elle en a envie, le rejoindre par taxi et après 15 kilos de route pour le retrouver enfin au bord de la plage, elle, pourtant la mère, l'épouse : « *Je prenais un taxi : quinze kilomètres de la capitale jusqu'à ce village au bord de la mer. La maison de compagne ; son jardin ensablé* ». (V.E.P.p. 28).

Cependant, la narratrice ne choque pas par pur plaisir de choquer. C'est certes une mère de deux enfants, l'épouse d'un mari, mais c'est avant tout un être humain émotif

avec ses faiblesses, ses passions, sa sensibilité, son émotion... Et ses combats aussi pour éviter l'adultère, ses luttes acharnées convoquant morale, religion pour vaincre sa violente passion de jeune fille qui risque de la perdre, elle et son foyer : « *suis-je folle, se demande-t-elle (...) y'aurait-il en moi une folle qui, d'un moment à l'autre, peut s'engouffrer dans ma vie étale, me posséder, tout emporter ? Par trois fois je prononçais le nom d'Allah* ». (V.E.P.p.43).

3.L'intentionnalité du texte ou le « cadrage textuel »

Ainsi, sans aller plus loin dans le repérage, dans le texte, d'autres justifications, puisque la suite du récit, une fois la destruction du code amorcée et le premier choc passé, n'a rien de nouveau à nous révéler sur ce point, sinon des itérations et autres détails qui vont dans le sens du bannissement total du code. Ceci sans prendre en considération le fait que le dynamitage du code culturel est en réalité amorcé dès lors que la narratrice quitte l'espace du hammam, lieu sacré, qu'elle avait « longtemps », voire toujours partagé avec d'autres femmes avant de s'exposer et l'exposer au-dehors : dès lors qu'elle a pris la décision de le coucher sur une feuille, de le mettre en écriture, et sur « la place publique »

3.1. Le vouloir dire, le dire et la régulation textuelle

Le désir ou le vouloir dire de la narratrice est intimement lié à la volonté de déconstruire le code culturel patriarcal ; il parcourt comme elle les mêmes sinuosités textuelles. Disons plutôt que ces éléments se confirment tous les deux parallèlement : c'est le même code qui produit l'un qui produit l'autre.

Pour le démontrer, nous allons nous servir de la notion de métatexte.

En effet, on parle de métatexte lorsque dans un texte le vouloir dire submerge le dit, produisant de fait une coupure ou un écart entre deux ou plusieurs énoncés du texte. Jaques Dubois expose ainsi sa conception du métatexte :

On peut observer (...) à l'intérieur de certaines « régions » [du texte], une concurrence telle entre le dire et le vouloir dire et une telle pesée de ce dernier qu'à certains endroits le texte s'élude pour se transformer en (...) métatexte¹.

Quant à ses marques dans le texte, le métatexte se manifeste le plus souvent par des redondances : « *Le métatexte peut (...) prendre forme à partir d'une scission et d'un*

¹ Jaques Dubois, « Codes, texte, métatexte ». Disponible sur le site sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1985. Consulté le

déplacement du sens. Mais cette distance n'est pas systématiquement requise. Ce qui règle son apparence est pour l'essentiel la marque visible d'une redondance »¹

Examinons notre texte.

3.2. Rupture et éclatement de la composition narrative

Bien que le texte soit truffé d'indices de l'intentionnalité à effets de rupture entre discours et récit, on se contentera de relever deux exemples typiques de cette forme de vouloir-dire, du métatexte et du métalangage. Mais, au préalable, voyons *le dit* du texte.

La narratrice, pourtant mariée et mère de deux enfants, ou c'est parce qu'elle l'est, entretient une liaison avec un homme moins âgé qu'elle. Dévorée par cette passion et n'en pouvant plus, elle va finir par cracher le morceau à l'époux, lui révélant tout : son amour, sa passion dévorante pour un autre homme, ses sorties, etc. Naturellement elle est « corrigée » et tabassée comme il se doit, c'est-à-dire selon la norme et le *code* en vigueur. Et comme il se doit aussi, très vite, tout rentre dans l'ordre. Un jour l'époux demande à sa femme de l'accompagner à une soirée, ce à quoi la narratrice consent, à condition d'avoir l'autorisation de danser, mais danser à sa guise, jusqu'à l'évanouissement. Ainsi le couple, d'accord, se rend à la fête. Là, il va y avoir une scène de mélodrame : arrive alors l'amant, le mari, assis, se lève, l'amante ou/et l'épouse, tanguant de l'autre côté, accoure. Apeuré par le masque de l'époux, l'amant tourne le dos et fuit. À la vue de ce dos, la narratrice plaque son amant et s'accorde une longue sieste.

Dans le texte, la narratrice commence son histoire après s'être précisément réveillée de cette sieste, et donc à partir de la séparation, du dénouement : « *Une sieste, une longue sieste, un jour de début de septembre. Comme si ce repos venait après six, neuf, non, un an ou plus exactement treize mois, treize mois d'imbibition* ». (V.E.P.p.19)

Puis elle remonte peu à peu au commencement ; elle déroule au fil des pages et des lignes le tapis de sa passion d'amante, des souffrances et des combats de son âme de mère et d'épouse, dévoilant les contradictions qui la déchirent et la rongent.

Ce schéma inversé, la narratrice dit l'avoir combiné à dessein ; à en croire ses dires, pour imprimer à son récit les mêmes dédales de sa passion. Voici ce qu'on peut lire à la page 55 :

Et je reviens décidément à la « première scène [la rencontre avec l'Aimé]. À ce qui aurait pu ouvrir le récit logique et bien ordonnancé du déroulement de cette passion. Mais celle-ci aussi aveuglément vécu, pourquoi serait-elle

¹Ibid. p. 09

aujourd'hui exposée sans détours, sans dérobades, sans désir de labyrinthe ? »
(V.E.P. p.5) (C'est nous qui précisons)

Or, si tel était le cas, si elle avait commencé son récit par cette première scène, l'ensemble de son texte serait tombé inexorablement dans l'ordinaire et la platitude des romans d'amour, des romans roses. De même qu'elle se serait alors platement contredite, elle, qui affirme prendre désormais la distance avec « une écriture sans ombre ». L'adverbe « décidément » sonne d'ailleurs ici comme une forme de contrainte, d'un lieu de texte incontournable. « Décidément » pourrait très bien être remplacé par « enfin » : « j'en viens enfin à la première scène ». Autrement dit on en vient, après avoir bien satisfait le *code du texte* et assurer ainsi la lisibilité du programme énoncé au départ, on en vient donc enfin au « banal », au « futile » immotivé certes, mais qui, parce que la matière du texte, reste toutefois nécessaire, inévitable. Ainsi la stratégie du texte affleure appelant à grands cris le hors-texte, le social, la socialité du projet, le militantisme en faveur des femmes...

Auparavant déjà, à la page 25, la narratrice, feignant la passionnée, croit cacher le code producteur, alors qu'elle ne fait que l'exhiber :

Et la sieste déroule sa dentelle suspecte (...) mon corps de dormeuse, livré et libéré (...).

La chimie de cet effacement, dois-je l'éclairer à rebours, risquer de faire réapparaître, de la mémoire pas encore putréfiée quelque toile d'araignée friable, un enchevêtrement de soi ou de poussière, à effet mélancolique ». La chimie de cet effacement. (V.E.P. p.5)

Ainsi cette dernière indication fait écho à l'indication relevée à la page 50. Entre elles (ou avant, après), le code a fait sens et le sens son chemin. Ces échos de vouloir-dire d'un texte à l'autre, d'une région de texte à l'autre, cette redondance d'orientation, de cadrage de lecture, est une régulation nécessaire à l'auteur qui voulant imposer la trajectoire à suivre, étale par là même ses procédés.

Cependant, nous n'avons encore rien dit, ou plutôt rien montré du retournement qui s'est produit dans le texte. N'oublions pas, pour rappel, qu'on est parti de l'hypothèse selon laquelle le processus de textualisation inverse en quelque sorte le programme du texte et que, pour les besoins de la démonstration, nous avons déjà mobilisé la notion du métatexte dont on a dit qu'elle se manifeste généralement sous deux formes : les ruptures du sens et les redondances.

3.3. Affleurement du spectre de la femme-patibulaire

La narratrice donc qui, par stratégie textuelle- par souci de lisibilité de son projet-, a délibérément inversé le schéma narratif, ne cessera pas non plus de réitérer, tout au

long du récit ainsi suspendu tête en bas pieds en l'air, et à chaque fois qu'une brèche dans le texte lui en offre l'occasion, son vouloir-dire.

Nous savons que l'Aimé sera quitté à la fin du texte : dans la scène ultime où la narratrice, l'amante, voit le dos de l'Aimé, ce qui est dans l'imaginaire de la narratrice, un *signe* de lâcheté ! Mais son largage est en fait prévu d'avance. La narratrice en révèle les causes dès les premières pages : deux fêlures qu'elle a avait décelées, en l'Aimé, dès la première entrevue et qui se confirmeront par la suite :

Cette face recelait une paix étrange, ce physique de jeune frêle, ce regard claire (...) cet homme- pas encore la trentaine (...) portait au-devant de moi son secret. Me le proposait. Seule, je le déchiffrais ; je le partageais avec lui, sans lui avouer que mon cœur infléchirait pour cela même. (V.E.P. p.27)

Ce pesant et enfoui secret d'homme que sa pénétrante vision de femme perça et lut est donc la lâcheté de l'Aimé, « cet homme à multiples fois ».

La seconde faille que la narratrice déchiffra en l'Aimé et pour laquelle, avec l'autre, elle décidera de le lâcher et s'en séparer est l'érosion du cœur de ce dernier ; le fait que son cœur bat pour une autre, une nouvelle femme : « *Je compris que cet air tranquille, si ouvertement vulnérable, mais fier, que cette maigreur du corps, dans ce dédain de l'apparence et de la mise, tous ces signes aisément décelables pour moi cachaient (...) une précédente blessure* ». (V.E.P. p.28)

Ainsi, dès le début de leur liaison, la narratrice sait qu'elle et l'Aimé se sépareraient, qu'elle se séparerait de lui. Pourtant, elle ne renonce pas pour autant au plaisir de quêter le visage de l'Aimé : dans la suite du récit il ne sera question, presque, que des visites qu'elle rend à l'Aimé, de son bonheur de retrouver le lieu commun du travail, puis, après un amusant malentendu d'amants, les possibilités de le revoir, l'approcher à nouveau, lui, ou sa voiture, ou à travers un parent à lui, etc.

Si on plongeait un instant dans l'évènementiel, dans la logique des événements de l'histoire, ou, pour le dire mieux et autrement, disons plutôt si on sortait du texte et pénétrait pour un temps dans le hors texte, le monde réel, la question qu'on pourrait se poser est de savoir pourquoi la narratrice, même avec la clairvoyance dont elle est dotée, qui lui a fait percevoir les tares de l'Aimé aussitôt rencontré, tares qu'elle, la descendante d'une famille noble et antique, ne saurait tolérer et que pour cela les adieux sont inévitables et imminents, avec donc tout cet arrière-plan, pourquoi ne pas se séparer de lui tout de suite ! Pourquoi attendre treize mois, pourquoi se laisser trahir et mentir treize mois durant ? N'est-il pas de l'inconscience, du suicide : une femme vivant avec son mari et leurs enfants et courant en même temps l'aventure avec un autre dont, surtout, elle sait qu'elle ne saurait longtemps accepter la compagnie ! C'est une femme

de mauvaise graine que cette femme qui veut se perdre. C'est même de l'ordre de l'évidence. Mais l'évidence du monde et du hors-texte. Or notre démarche ne connaît que la logique du texte ; tout au moins elle postule la médiation. Partir d'abord de l'évidence du texte pour d'aboutir ensuite à l'évidence du hors-texte et du social. Rentrons donc à présent, dans le texte. Et puisons-nous-y nos preuves.

Pour tenter quelques réponses hasardeuses, nous pouvons supposer que la narratrice, absorbée par le programme-cadre du dynamitage, n'a pas fait attention à cette faille de l'appareil textuel, ou, voulant susciter l'intérêt chez le narrataire et le distraire tout au long de son activité de déchiffrement du programme du texte, a fait en sorte de lui révéler d'abord la fin, la manière ensuite, mais sans se rendre compte qu'entre temps, l'image d'une femme légère, irresponsable est née et qu'elle traverse de bout en bout le texte... Nous ne cessons décidément pas de tourner autour du pot, puisque' on est certes dans le texte, mais on est encore à ses bords, du côté de sa genèse, et non de sa réalisation, des conditions de sa réalisation. Cependant le résultat du texte est là parlant :

Ce retournement résulte de l'activité propre du texte qui agit à l'insu de la narratrice, et contredit un peu le code établi.

En effet, entre autres réseaux de sens ou stéréotypes inhérents au lieu du hammam, en tant que lieu pivot autour duquel s'organise le programme, le projet du texte, tel qu'on l'a esquissé plus haut, on peut mentionner l'image du harem, un lieu au féminin, tenu secret, où l'on préserve honneur et la chasteté des femmes, un lieu cependant entouré de toutes sortes de fictions et de récits érotisés. Et voilà, que l'une d'elles, des femmes du hammam, en l'occurrence la narratrice, qui, textuellement, sort du harem ainsi que le veut la stratégie et le code du texte ; et à peine sortie, devenue libre, est déjà corrompue par la passion. Et le pire c'est qu'on sait que cette femme-là est une mère de deux enfants... Cela relève de l'inconscience, de l'irresponsabilité, celle de la femme – qui a osé quitter le harem. Ainsi, le projet de départ se trouve mis à mal par le processus de textualisation, voire d'idéologisation. Autrement dit, le code propre du texte trahit le code imposé au texte.

Bien sûr, toute femme (comme tout homme d'ailleurs), demeure impuissante devant l'ouragan de la passion qui arrive droit sur elle. Combien de femmes (et d'hommes), qui ont follement aimé, ont péri, seuls. Dans l'absolu cela reste donc compréhensible. Mais, dans le contexte qui est le nôtre, celui du texte et de ses codes, cette image de la femme insouciant, irresponsable et insoucieuse que construit peu à peu le code du texte, on l'a vu, n'est pas sans conséquence : elle agit à rebours du projet idéologique de départ de défétichiser le stéréotype de la femme entravée. Mais c'est là l'activité souterraine du texte, et nul n'y peut rien, pas même l'auteur. Voyons toutefois d'autres lieux de texte où s'opère ce retournement : contre la femme.

Cette femme est ainsi en rapports informels avec le rival de son époux, alors même qu'elle possède des preuves certaines de leur prochaine séparation...dans treize mois.

Aussi, quelle que fût la durée de nos face-à-face, mon attention se jetait sur sa vision, pour moi miraculeuse [la vision des points faibles de l'homme face à elle]; ma mémoire emmagasinait, par de multiples détails, sa nourriture, pour assurer la précision de l'emprunte du futur souvenir, dès l'instant de la séparation imminente (V.E.P. p.8)

Mais elle fonce malgré tout, en attendant, aveugle et aveuglée, aussi emportée par l'élan de l'amour et de la passion que la feuille morte par un vent d'hiver.

Le début de cette aventure remonte, rappelons-nous, à l'épisode de la danse sous la vaste tente, où la narratrice dansait, dansait encore, dansait toujours jusqu'à l'enivrement...c'est là où le jeune homme fut subjugué par le déploiement de tant de féminité subtilement exprimé, comme l'exprime la narratrice elle-même :

L'instant d'après, la danse reprend : sous ma peau, dans mes jambes, le long de mes bras, contre mon visage immobilisé. Oui, k danse à commencerde cet instant-là, cette nuit-là, sous la tente, Léo et l'époux bavardant dans un coin, et lui, le jeune homme soudain approchant progressivement, happé par les lumières affaiblies, encore rougeâtres, attiré peut-être par mon corps dansant (je sus alors, mais confusément, que mon pouvoir sur cet homme commençait, qu'il planerait longtemps, que je le laisserais planer, puis s'effiloche, se dissiper). Le jeune homme donc s'avança jusqu'à la lisière de la pénombre ; s'assit, regarda dans ma direction sans me fixer vraiment, ne bougea plus (V.E.P. p.61)

Ainsi, changeant les points d'attaque, multipliant les zones de dynamitage, diversifiant les situations et les contextes, la narratrice aspire au bannissement complet du code culturel. Or, ironie du sort, plus elle varie ses procédés esthétiques, multiplie les techniques fictionnelles, plus elle fait dans l'excès, et plus elle est contrariée par l'ampleur que prend alors le spectre de la femme-patibulaire.

C'est ainsi que va se produit ce retournement, capital selon nous, à la page 99 :

Afin de ramener sa femme, battue à mort, à la maison, l'époux l'invite à discuter. Et tandis qu'il rapporte son programme de la journée, le bain, le passage chez la mère, le café, etc., sa femme, face à lui, pense : « *J'aurais voulu être à sa place : comme lui, décider d'aller au bain, de me plonger dans les vapeurs d'étuve (...) j'aurais voulu être accueillie, moi aussi, à la maison avec (...) le thé fumant pour tous.* » (V.E.P. p.99)

Le contre code culturel de départ se voit ici encore en œuvre. La narratrice se pose en égal de l'époux et se met à demander : « pourquoi, moi femme, épouse, je n'aurais

donc pas le droit à ce que vous, homme, époux, vous avez droit »¹. Suit alors la pulvérisation du code qui termine la pensée de la narratrice, pulvérisation qui, par désir de vengeance, est ici excessive : « (...) *le thé fumant pour tous. J'aurais voulu, après (...) m'endormir, sans parler, avec des caresses, entre les bras de l'Aimé* » (V.E.P.P. ?

La désagrégation du stéréotype se poursuit, mais l'image de la femme irresponsable, voire satanique et endiablée par la passion ressurgit : fantasmer sur l'amant en présence de l'époux légitime dépasse l'entendement et est inadmissible à tout point de vue : même la vieille femme du hammam qui a vécu toute sa vie entravée, et qui aurait souhaité vivre un jour de liberté avant le trépas, renoncera à ce prix-là. Aussi regrettera-t-elle de voir à la l'approche de son heure le fond de sa pensée et de son intimité ainsi étalé sur le papier, elle que le *hammam*, malgré tout, préserva des années durant. Combien sont-elles à penser ainsi ; combien sont-elles à penser autrement ? De celles du hammam ? Des autres ? Et, l'homme, qu'en pensera-t-il, lui, l'« ennemi » de la femme ? Consentira-t-il à concéder quelque droit à son épouse, à sa sœur, en refermant l'ouvrage, ou lui verrouillerait-il davantage les issues, à double tour. Et les conservateurs de tout bord, poursuivront-ils leurs combats, leurs projets de loi et de société pour la restriction de la mixité dans les bus, les lieux de travail, ou lâcheront-ils prise, convaincus enfin de la désuétude de leurs projets ? Enfin, que devrait-on penser à la fin de lecture : - le livre est - contre ou pour la femme ?

Ainsi donc, le « ressenti », le « rendu » final de l'activité textuelle sous-tendant la stratégie de l'auteure semble quelque peu contrarier le projet initial que s'est fixée cette dernière. On parle alors *del'idéologie du texte* qui est

issue du travail du texte, des processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation de l'écriture sur la matière verbale co-textuelle.(...)Le travail du texte écrit et décrit ce que les autres instances idéologiques disent de façon univoque. Le texte ambiguë, travaille sur une matière oxymorique, il fissure la cohérence et la cohésion du champ initial.²

Fort heureusement, le texte possède d'autres ressources. L'auteur multiplie en effet les points d'attaque pour l'aboutissement de son projet, diversifiant les outils de luttes contre le système de valeur instaurant la suprématie du masculin sur le féminin ; l'auteur engage d'autres moyens textuels, d'autres ressources fictionnelles pour remettre à plat ce système patriarcal, le combattre et le faire déconstruire et disparaître. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre 02 qui va suivre.

¹ Ce n'est pas une citation de la narratrice, mais un discours que nous imaginons.

²

Chapitre 2 :
Paratexte et orature comme embrayeurs
de la dimension altéritaie au féminin

Ce deuxième chapitre porte sur une étude paratextuelle du roman, En fait, nous n'allions pas faire cette étude paratextuelle, puisqu'il en a déjà été question dans la partie 1, portant sur *L'enfant noir*. La hantise de nous répéter nous en a dans un premier temps découragé. Or, deux éléments nous ont convaincu de nous y lancer. D'abord son importance. En effet, puisque le paratexte qui est l'aspect extérieur certifiant le premier contact entre l'auteur, le texte et le lecteur, nous semble comporter un aspect symbolique et des indices liés à l'intra-texte et donc, finalement à la saisie et à la compréhension de ce dernier : le paratexte est, tous les spécialistes le disent, en relation directe avec le sujet et le texte proprement dit. Ensuite, pour éviter les répétitions, nous allons juste consentir à faire un peu plus d'efforts en faisant appel à d'autres repères théoriques que ceux précédemment convoqués. Nous n'allons donc pas refaire la même partie théorique déjà esquissée dans la partie 01 : ce second élément a fini par nous en convaincre de nous engager dans cette étude qui, comme nous allons le voir, offre un nouvel éclairage à notre propos dans cette deuxième partie s'articulant autour de la notion de l'écriture altéritaire au féminin dans ce texte de Djébar qu'est *Vaste est la prison*. Nous nous contenterons seulement de faire quelques rappels définitionnels.

Vaste est la prison, publié en 1995, se compose d'une bio express, d'un long prologue programme, suivi par quatre parties bien distinctes. La première et la troisième partie sont manifestement autobiographiques, tandis que la deuxième est consacrée à l'histoire de la perte et de la découverte de l'alphabet berbère, la quatrième, enfin témoigne de la violence en Algérie pendant la décennie noire et dénonce l'assassinat de la jeune Yasmina en 1994 par la mouvance fondamentaliste islamiste.

Le côté autobiographique¹ et la pluralité des voix féminines lui donnent un caractère polyphonique. Les 04 parties de *Vaste est la prison* sont en réalité des formes de lutte, de quête, notamment le prologue. On l'appelle aussi « l'ouverture du roman » : il est porteur des germes de combats que la narratrice Isma va ouvrir sur tous les fronts tout au long du texte, formel, idéologique, historique, moral, religieux...

Ainsi, jouant sur les registres et les genres, tantôt convoquant l'autobiographique, tantôt mêlant l'histoire et l'Histoire, le début du livre comprime donc toute la problématique de l'ensemble du roman à venir. Telle une bombe à retardement, l'incipit, ainsi chargé et saturé, écalera en plusieurs petites problématiques, thématiques sur l'ensemble des 04 parties du texte, ... Or, toutes les parties s'élèvent sur un même socle ; elles ont toutes un seul objectif : déconstruire l'hégémonie masculine, à la place de laquelle, l'auteur voudra placer, voire replacer un autre type de pouvoir, non pas masculin, mais féminin, voire, comme on l'a vu, au

¹Dans *Ces voix qui m'assiègent*, rappelons-le, Djébar dit que son roman *Vaste est la prison* est « sans doute le plus autobiographique ».

chapitre précédent, une exagération de ce superpouvoir féminin, jusqu'à devenir une sorte de dictature féminine !

La première partie « l'effacement dans le cœur » décrit, comme nous venons de le voir, une histoire d'amour platonique entre Isma et un jeune homme sans nom, appelé « l'Aimé » (VEP p.26). La narratrice décide de la raconter à partir de la fin de cette histoire, au moment où sa passion s'est déjà évanouie. En se réveillant après une « longue sieste » comparable à une véritable mort, la narratrice se sent changée, comme libérée d'un sortilège. La sieste est décrite comme une résurrection « *réveillée, lavée... à cinq heures de l'après midi* » (VEP p.21). À travers le caractère du personnage Isma, l'histoire met clairement en valeur l'association étroite du désir féminin et de l'engagement en tant qu'écrivain défendant la cause féminine.

Dans la deuxième partie « l'effacement sur la pierre », la narratrice reconstruit le parcours de la perte et de la redécouverte du Tifinagh, l'alphabet et la langue berbère appartenant au patrimoine culturel de l'Afrique du nord. Les vicissitudes du berbère sont éclairées à partir des documents historiques sur la chute de Carthage et sur les guerres puniques, des événements archéologiques qui conduisent à la découverte de la stèle de Dougga ; des récits mythologiques autour de Tinhinan « *l'ancêtre de Touaregs noble du Hoggar* » (VEP p.161) et de son prédécesseur Kahina « *la reine berbère qui résistera à la conquête arabe* » (VEP p.164). En reconstruisant ce parcours, l'auteure exalte le rôle des femmes dans la production, la transmission et la conservation de cette langue.

Dans la troisième partie « un silencieux désir », Isma raconte les histoires passées de sa grand-mère Fatima, de sa mère Bahia, de son père Taher et celle de son enfance et adolescence dans son village du Sahel. D'autres événements et récits de femmes s'entrecroisent, et viennent se greffer au récit de vie de la narratrice, devenue femme mariée et mère de famille. Dans cette troisième partie, chaque histoire est introduite par *un mouvement* qui décrit les expériences autobiographiques de l'auteure en qualité de metteur en scène. Djebbar y raconte les difficultés et les plaisirs liés au tournage du long-métrage *La Nouba des femmes de Mont Chenoua*.

La quatrième et dernière partie, « **Le sang de l'écriture** » ramène le lecteur à la décennie 90 où il peut être témoin de la souffrance des femmes algériennes pendant cette période de guerre civile. La narratrice raconte l'histoire de Yasmina, jeune relectrice pour un journal local dont le corps est retrouvé dans un fossé. Quelques jours auparavant, elle était avec sa famille et elle leur a dit qu'elle ne pouvait pas vivre en dehors de l'Algérie. Yasmina erre à travers l'Algérie avec une amie polonaise. Ils sont approchés par des terroristes déguisés en policiers. Yasmina tente de sauver son amie et réussit, mais elle sera retrouvée morte le lendemain, son corps mutilé et jeté dans un

fossé. « C'était sa décision et le résultat a été la mort et le sang », dit la narratrice en se demandant : « comment te nommer, Algérie ? » (VEP. P.347).¹

1. Rappels sur la notion du paratexte

« Il existe autour du texte, du roman, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent presque malgré lui, son activité de décodage. »². Les balises qui existent autour du texte dans le roman font partie du paratexte. Cet « espace textuel » nommé « paratexte » fait partie de ce que Gérard Genette appelle « la transtextualité » qui comprend hormis, la paratextualité, d'autres concepts notamment l'intertextualité, l'hypertextualité, métatextualité et l'architextualité.

Le paratexte est souvent subordonné au service de son texte. Cette notion du paratexte représente l'ensemble des éléments qui accompagnent le livre, l'entourent afin d'assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation comme Gérard Genette l'a défini dans son ouvrage *Seuils* :

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement en un texte, c'est-à-dire (définition minimale) en une suite plus au moins longue d'énoncés verbaux plus au moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles appartiennent, mais qui en tous cas l'entourent et le prolongent précisément pour [...] assurer sa présence du monde, sa « réception » et sa consommation.³

Autrement dit, le paratexte assure le changement de l'état du texte à celui du livre ce qui marque l'existence et l'accueil de ce dernier. Pour Genette :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin [...] et accompli, d'un meilleur accueil du texte⁴

¹Cette quatrième partie fait d'ailleurs dire à beaucoup de critiques que *Vaste est la prison* a été écrit en réaction contre les assassinats perpétrés en Algérie par la branche armée du mouvement fondamentaliste islamiste, le GIA.

²Mitterrand Henri, « les titres des romans de Guy des Cars », in Duchet, *Sociocritique*, Nathan, Paris 1979, p. 86.

³Gérard Genette, *Seuils*, Ed. Seuils, 1987, p. 7.

⁴Ibid. p.p. 7-8.

Ces éléments du paratexte constituent une relation entre le lecteur et le texte d'une part et d'autre part entre l'auteur et le lecteur.

Jakobson, pour sa part, le définit ainsi : « *le paratexte vise à établir un premier contact avec le lecteur* »¹. Donc, dès le départ le lecteur est impliqué dans une lecture consciente qui lui permet d'aller vers une interprétation profonde de l'œuvre. Dès lors, le titre, ses escortes, la dédicace, les épigraphes et beaucoup d'autres éléments, vont éventuellement contribuer à mettre en éveil l'intérêt et la curiosité du lecteur. Ainsi, grâce au paratexte, le lecteur entre immédiatement en contact avec l'œuvre dans la mesure où ces éléments paratextuels regroupent des renseignements donnés sur le texte, orientent et guident le lecteur lors de sa lecture. Selon Gérard Genette : « *le paratexte n'a pas pour principal enjeu de [faire joli] autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur* »², mais il est également important de l'adhérer au choix de l'ouvrage.

Genette subdivise le paratexte en deux parties, la première désigne les éléments qui entourent le texte littéraire et se situe à l'intérieur du livre ; le péri-texte (le titre, l'épigraphe, la dédicace...), la deuxième désigne les productions qui entourent le livre et se situe à l'extérieur du livre ; l'épi-texte (entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après et pendant la publication de l'œuvre, les commentaires et les critiques). La présence du péri-texte est indispensable pour un texte littéraire tandis que l'épi-texte dépend de la volonté de l'écrivain.

Ainsi Vincent Jouve dans son ouvrage « *poétique du roman* » nous montre comment Genette a décomposé le paratexte en deux catégories :

Genette, s'appuyant sur le critère de l'emplacement, distingue deux sortes de paratexte : le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes, titres de chapitres) auquel il donne le nom de péri-texte, et le paratexte situé [...] à l'extérieur du livre (entretiens, correspondances, journaux intimes) qu'il baptise épi-texte. Si le péri-texte n'est jamais séparé du texte, l'épi-texte lui n'est souvent adjoint qu'a posteriori, à la faveur d'une édition érudite et pour donner un éclairage contextuel et biographique...³

En définitive, le paratexte reste l'appareil textuel qui se présente comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Il participe à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le

¹R. Jakobson, *linguistique et poétique, dans essais de linguistique générale*, Paris, Ed de minuit, 1963, chap. p. 248.

²Ibid., p. 411.

³Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Ed. Amand Colin, Paris, 2007. p. 9.

lecteur en établissant « un pacte de lecture » qui vise à orienter le processus de la réception de l'œuvre dès le départ.

1.2. Analyse de la première de couverture



La première de couverture est appelée « le recto de l'œuvre » selon Christiane Achour et Amina Bekkat : « *La première de couverture (son recto) est la première accroche : il faut observer contenu et mise en forme : le nom de l'auteur, le titre, l'éditeur, les choix typographiques et les choix de couleurs* »¹

La première de couverture est la première page extérieure d'une œuvre. Elle contient généralement : un titre, le nom de l'auteur, la maison d'édition et parfois la mention du genre (poésie, conte, roman, nouvelle...) et des illustrations ayant de l'impact. Elle représente le premier contact du lecteur avec le livre et ses éléments.

D'après Canvat², les illustrations de la première de couverture remplissent une fonction à la fois publicitaire (elles sont conçues pour attirer le lecteur) ; référentielle (elles disent quelque chose du contenu du livre) et esthétique (elles ont un effet décoratif et idéologique, elles sont liées à des normes culturelles)

Examinons notre texte.

Dans la première de couverture de notre roman, tout en haut, il est mentionné le nom de l'auteur « Assia Djébar » écrit en caractère gras, ainsi que le titre de l'œuvre « *Vaste est la Prison* »³, également en caractère gras. Le titre et le nom de l'écrivaine sont gravés directement sur l'image de la première de couverture.

Il est important de signaler que la première page de couverture est illustrée par une image, cette dernière possède ses propres objectifs et fonctions. L'image est donc une : « *représentation d'une chose ou d'un être par les arts graphiques, plastiques ou photographiques* »⁴. L'image est donc un élément signifiant faisant partie du péritexte. Elle porte sur ce qui est important dans l'histoire du roman. Les détails de l'image excitent la curiosité du lecteur.

Ce qui importe de manière générale, c'est l'iconographie qui entoure la production matérielle du récit djébarien, car celle-ci est rarement fortuite, innocente, mais souvent signifiante, programmatique. À bien des niveaux et selon divers degrés, elle en révèle beaucoup sur l'esthétique de la romancière. Elle signale que l'image fait sens dans l'imaginaire scripturaire de Djébar, qu'il faut en tenir compte, et qu'elle ne joue pas uniquement un rôle d'emballage commercial, d'attraction strictement publicitaire. C'est

¹Achour Christiane, Bekkat, Amina. *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*. Ed du Tell, Blida (Algérie), 2002. p. 75.

²K. Canvat. « La fable comme genre-essai de construction sémiotique », In *pratiques*- 1996, n° 91.

³Ce livre, paru à Paris en 1995 chez Albin Michel, n'a connu qu'une seule réédition en 2002 en format Poche, mais qui ne présente aucune différence de l'édition originale

⁴*Dictionnaire Encyclopédique* 2005. Ed. Philippe Auzou, Paris, 2004, p. 960.

justement le cas de la toile orientaliste de Jean-Baptiste Ange Tissier figurant sur la jaquette du roman, que nous allons analyser succinctement dans le point suivant :

1.2.1. La toile orientaliste de Jean-Baptiste Ange Tissier

La première de couverture présente le portrait d'une « Odalisque », appelée également « *L'Algérienne et son esclave* », composition orientaliste du peintre français Jean-Baptiste Ange Tissier¹. Présentée au salon de peinture de 1860, elle fut l'une des œuvres les plus emblématiques de l'artiste.

La toile comporte toutes les caractéristiques du thème orientaliste ; représentée tant par la technique picturale : couleurs chatoyantes, lumières chaudes, contrastes accentués, que par le choix du sujet : une maîtresse et son esclave dans le harem. Exotisme et dépaysement assurés pour l'homme occidental dont la curiosité se trouve ainsi piquée par cette représentation orientaliste.

L'œuvre d'Ange Tissier fait preuve d'une grande minutie en présentant deux femmes qui sont peintes dans le silence contemplatif. Celle qui figure au premier plan est richement vêtue, à la mode bourgeoise de la moitié du XIX^e siècle, et luxueusement parée. Son teint illumine toute l'œuvre en attirant l'attention et le regard du lecteur. Par contre, le second personnage de cette œuvre, l'esclave, allongée et adossée au dossier du divan de sa maîtresse, est représenté par des couleurs sombres, moins éclairée avec un teint tanné au soleil. Le thème du tableau qui est une femme exotique, son attitude (une pause lascive) et le lieu qui est un espace intime, le harem, l'intérieur autrement dit un lieu interdit aux hommes ne laissent aucun doute sur l'intention de son auteur. Le tableau demeure donc, l'expression d'un fantasme autour de la femme orientale. Ainsi, ce tableau est lié au thème du harem, à la féminité et à l'orientalisme. Nous sommes dans un univers exclusivement féminin tout à la fois reclus et souverain.

Visage bien éclairé, éclatant de beauté et de lumière, regard attendri et baissé, la Bourgeoise a la tête légèrement penchée sur le côté droit, comme ayant l'air d'être non pas distraite, mais absorbée par quelque curiosité ou spectacle beau, doux et mignon se déroulant devant elle².

¹Jean-Baptiste Tissier (1814-1876) : élève d'Ary Scheffer et de Paul Delaroche. Il expose des scènes de genre et des portraits au Salon de 1875. Il devient l'un des peintres officiels de second empire. On lui doit entre autres le célèbre portrait de l'émir Abd-El-Kader exposé au Musée National du Château de Versailles.

²Par exemple le spectacle de deux jolis petits chatons l'un blancs, l'autre noir, jouant en se roulant sur le tapis de sol près de leur belle maîtresse qui les regarde alors avec ces yeux d'où coule un fleuve de bonté, de tendresse, d'amour...

Sa belle figure donne à voir des traits d'une rare beauté. D'une symétrie et d'une finesse spectaculaire et placée en hauteur, une paire d'yeux dont les contours sont superbement dessinés, dégage un charme et une beauté sublimes et reposants, attirant les regards comme un aimant attirant vers lui l'acier : c'est sur elle, sur cette ensorcelante paire d'yeux, que le regard du contemplateur (du lecteur) se pose avant de continuer l'inspection de cette belle figure. La lèvre inférieure, fine aux extrémités et épaisse au centre semble n'avoir été faite que pour donner et recevoir l'amour. Superposée à cette dernière, et collée à elle comme le sont deux amants qui, après s'être longtemps perdus de vue, scellent enfin leur retrouvaille au travers d'un bouche-à-bouche éternel, la lèvre supérieure forme comme un croissant lunaire par-dessus.

Coiffée d'un foulard léger, à peine visible, la bourgeoise arbore une chevelure noire, d'un noir intense, dense, si dense que même scindée en deux large tresses lui descendant chacune sur une épaulette, paraissent touffues enveloppant tout le haut du corps ; la couleur noire, d'un noir intense, de la chevelure très soyeuse forme un joli contraste avec la peau fine et blanche du visage de la bourgeoise qui semble ainsi, telle une lune, haut placée quelque part dans le lointain espace, jaillissant des cieux au milieu des ténèbres, pour rayonner partout sur la terre, les eaux et le sable, par sa beauté qui brille de mille feux. Mais, ce n'est pas son dernier atout ; notre bourgeoise donne à voir un décolleté fort bien plongeant, laissant également voir la naissance d'une poitrine que tout regard d'homme chercherait à prolonger les courbes et les lignes fuyantes sous le haut de la robe en demi-manche, frappée de dentelle dorée.

Sur la photo, on peut enfin voir, passant derrière la tête de la Bourgeoise, le bras d'une personne de couleur, sans doute l'esclave de la bourgeoise, qui tient serré entre les doigts un objet : une espèce d'éventail ouvert...

1.2.2. « Vaste est la prison » : titre-programme ou métaphore filée

Avant de passer à l'analyse du titre, il nous semble opportun de présenter une brève définition de la notion du titre.

Le texte a souvent été le centre d'intérêt de plusieurs disciplines. En effet, l'importance accordée au titre dès le XXe siècle, fait naître la nécessité d'étudier ce dernier et qui reste toujours en évolution ; le titre compte parmi les sujets les plus traités au niveau des recherches de différents domaines.

Le titre ne sera pas déchiffrement d'un langage secret ou clé qui ouvrirait le paradis des métaphores rendues transparentes. Il alertera l'esprit

du lecteur, éveillera son attention en dévoilant la présence du symbole dans une réalité qui ne pourrait se manifester autrement que par lui.¹

Rappelons en effet qu'en littérature, le titre est un élément paratextuel très important dans la relation entre l'auteur et le lecteur d'un côté, ainsi qu'il est considéré comme « *l'un des lieux privilégiés* »² de l'influence de l'œuvre sur le lecteur d'un autre côté et par lequel « *un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »³. Il est le premier contact entre le livre et le public. Donc, le choix d'un titre n'est nullement le fruit d'un hasard par l'auteur. En effet, c'est à travers le titre que l'auteur essaye de transmettre à son lecteur une vision générale de façon plus ou moins claire et brève sur l'histoire de son œuvre. Autrement dit, le titre aide le lecteur à comprendre le sens de l'œuvre et à déchiffrer le message qu'il véhicule. Des questions évidentes : que veut-il dire ? Est-il lié à l'un personnage ?, à l'un des thèmes, etc.

[Le titre] s'emploie à approcher le sens, là où il gît, non pas seulement le sens, tel qu'il se manifeste, mais, plus ambitieusement encore, le sens à travers cette représentation qu'on en donne et qui, si l'on peut dire, le fait accéder à sa propre existence. Au fond la mise en scène répétée de l'interminable question du sens. Interminable, cette question, non pas parce qu'elle se pose vainement ou parce qu'elle échappe à toute réponse, mais parce que chaque fois elle est à reprendre, et c'est en fait cette nécessité de la reprise qui non sans paradoxe, justifie la recherche d'une forme à laquelle les significations puissent se rapporter.⁴

Que ce soit par les anciens ou les modernes, le titre a longtemps été négligé. En effet, on considérait le titre comme trivial relevant de la marge et sans valeur dans les approches des textes littéraires. Or, depuis quelques années, la critique littéraire a détaché le titre du texte, comme elle a affranchi bien d'autres éléments appartenant à la catégorie des seuils du texte, tout ce qui entoure celui-ci. En effet, le titre, « fait avancer le texte » et ouvre ses réseaux de signification. Il n'est pas seulement un nom désignant l'œuvre littéraire ; il est bien plus que cela ; il définit son identité, met subtilement en

¹BOKOBZA, S. [1986] : *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Genève, Droz, coll. « Stendhalienne ». disponible en ligne :

<https://books.google.dz/books?hl=fr&lr=&id=PRaKGFQYrcoC&oi=fnd&pg=PT7&dq=Bokobza,+S.+%5B1986%5D%2%A0:+Contribution+%C3%A0+la+titrologie+romanesque%2%A0:+variations+sur+le+titre+Le+Rouge+et+le+Noir,+Gen%C3%A8ve,+Droz,+coll.+%2% nepage&q&f=false>.

²Genette, G. Palimpsestes, cité par Delacroix, M ; Hallyn, F ; Angelet, C, in *Méthodes du Texte : introduction aux études littéraires*, Boeck Supérieur, Bruxelles, 1987. p. 202.

³Genette, G. *Seuil, Seuil*. 1987. p. 7-8.

⁴Quéré H., *Les Intermittences du sens*, Paris, Puf, 1992, p. 1.

lumière sa splendeur ; il en est en quelque sorte l'affiliation et le père. Le titre constitue la première entrée dans l'architecture du texte.

Ce n'est que récemment que la théorie littéraire, sous différentes appellations titrologie, paratextualité, etc., s'est tournée vers la fonction du titre ; des auteurs illustres ont en fait un objet d'étude, tels Duchet, Eco, Jacobson, Mitterrand, etc.

Le mot « Titre » ou « Title » en anglais dérivent tous les deux du mot latin « Titulus » qui signifie l'enseigne attachée à la boutique, l'autocollant apposé sur la bouteille, montrant son contenu, l'étiquette accrochée au cou d'un esclave préparé pour la vente, etc. Il y a donc une définition, une séparation, une mention, une signification et une manifestation qui sont les fonctions d'un titre.

Umberto Eco considère le titre comme une règle qui doit toujours sonner et bousculer les idées du destinataire, du lecteur selon ses connaissances et sa culture, où l'horizon d'attente varie d'une personne à l'autre : « *un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par Le Rouge et le Noir ou par Guerre et Paix* »¹

En effet, le sens du titre reste absent, insaisissable, difficile à appréhender, et supporte plusieurs interprétations. Ce qui invite le lecteur à déterminer la signification du titre, en recherchant son rapport avec le texte au plan sémantique et linguistique. Ainsi titre et texte constituent une structure identique. Cela signifie que le titre génère la majeure partie de la sémantique du texte. Si le texte est la naissance, alors le titre est la naissance même de l'entrelacement du texte et de ses dimensions intellectuelles et idéologiques. Bokobza soutient à juste titre qu'en : « *lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir* », avant de se demander : « *La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre ?* » (1986 : 20).

Un peu plus loin, il écrit à propos du célèbre roman de Stendal :

Le titre de *Rouge et Noir* évoque un aspect de la sociologie du 19^{ème} siècle, ce fameux mal du siècle qui explique la superbe désolation de Julien et toutes les futures forces perdues chères à Du Camp (...) Le titre de *Rouge et Noir* donnera donc à lire le réel (...)²

¹ ECO, U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985. p. 7

² BOKOBZA, S. [1986] : *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Genève, Droz, coll. « Stendhalienne ». disponible en ligne : <https://books.google.dz/books?hl=fr&lr=&id=PRaKGFQYrcoC&oi=fnd&pg=PT7&dq=Bokobza,+S.++%5B1986%5D%2%A0:+Contribution+%C3%A0+la+titrologie+romanesque%2%A0:+variations+sur+le>

1.2.2.1. Plainte racontée ou chantée ?

Les fonctions du titre font partie des investigations complexes du texte parallèle, de sorte que certains chercheurs l'ont analysé, en prenant les fonctions linguistiques communicatives de Jakobson comme moyen de comparaison...

Le titre sert à « saisir les effets narratifs disséminés dans les œuvres en termes de complexes sémiotiques. Le titre virtualise les traits sémiotiques, l'œuvre procède à leur linéarisation syntagmatique et paradigmatique »¹

Notre corpus a pour titre « *Vaste est la prison* ». Nous remarquons que le titre du roman vient tout de suite après le nom de l'auteur, écrit en caractère gras en rouge, le but de l'écrivain est d'attirer le regard du lecteur sur ce titre. « *Vaste est la prison* », est un titre nominal, il est composé de deux syntagmes nominaux (vaste et prison). Le titre de notre corpus est un titre thématique, qui renvoie au thème de l'œuvre et qui explique et donne des informations sur le contenu du texte.

En premier, nous allons présenter la signification du syntagme de titre « Vaste et Prison ».

Le dictionnaire définit le mot « vaste » comme suit : « qui a une grande étendue, qui s'étend au loin, qui est particulièrement grand et spacieux ». ²

Par contre, le mot « prison » signifie : « établissement où sont détenues les personnes condamnées à une peine privative de liberté ou en instance de jugement ». ³

Ainsi, le titre de notre corpus est composé de deux syntagmes nominaux opposés. Le mot « vaste » représente la largeur et la grandeur, tandis que le mot « prison », signifie la séquestration, tout ce qui tient enfermé, contraint, fait perdre sa liberté ; un endroit clos où sont enfermées les personnes.

À travers l'explication du mot « vaste » et du mot « prison » et la lecture du roman, nous avons constaté que le titre est étroitement lié au contenu du texte dont il rend compte de façon très fidèle. En effet, le titre de ce roman reprend les mots d'une plainte berbère « *Vaste est la prison qui m'écrase d'où me viendras-tu*

[+titre+Le+Rouge+et+le+Noir,+Gen%C3%A8ve,+Droz,+coll,+%C2%AB%C2%A0Stendhalienne%C2%A0%C2%BB.&ots=FNvZ3p8p4J&sig=N4ePb1FRU84BTmUBGen0YYhL9W8&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](#). Consulté le 12/09/2022

¹Marius Bavekoumbou, *Sémiotique textuelle et titrologie* : Interactions sémiotiques entre titres et œuvres dans le Grand Malentendu de Yasmina Khadra, Nicolas Couégnas Doctorat Neveu Régime, l'Université de Limoges, 2016.

²Dictionnaire *Larousse* illustré, Edition de l'an 2000.

³Ibid.

délivrance ? ». Cette complainte occupe une place essentielle, car elle s'inscrit tant au niveau textuel que paratextuel du roman. Les mots de cette chanson, se trouvent également répétés en exergue du récit.

Le titre de ce roman se veut métaphorique, puisqu'il exprime une réalité, celle des femmes arabes de ce récit, lesquelles demeurent enfermées dans une prison abstraite. C'est-à-dire construite d'épreuves et de situations douloureuses en tous genres, inextricables ; par conséquent « *Vaste est la prison* » met en évidence l'enfermement physique, l'adjectif « Vaste » élargit cet emprisonnement à la dimension morale. Autrement dit, l'adjectif « Vaste », associé à la « Prison », suggère que le sentiment de claustrophobie ressenti dans cette complainte, ainsi que tout au long de l'œuvre, résulte non seulement d'obstacles physiques, mais aussi de contraintes psychologiques.

1.2.2.2. Prison : constellation spatiale d'emprisonnement

De plus, dès les premières pages du roman, nous trouvons le champ lexical de l'emprisonnement : « masque », « voilé », « ensevelissement », « exhume », « profond », « englouti », « ténèbres » (*V.E.P.* P.19). Donc, le choix du vocabulaire utilisé est précis et participe à l'impression de claustrophobie que les femmes arabes surtout ressentent. Le titre du roman fait ainsi, allusion à la multiplicité des prisons, c'est-à-dire la multiplicité des contraintes que la femme fugitive doit affronter au cours de sa vie.

Le terme « vaste » engage aussi une fonction anaphorique qui contribue à instaurer une unité à l'œuvre. Par exemple s'appêtant à commencer une nouvelle vie, la protagoniste déclare : « *la liberté est un mot bien trop vaste ! Soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre.* » (*V.E.P.* P. 320). Grâce à l'emploi du terme vaste, le commentaire fait écho au titre et connecte les deux mots : « prison » et « liberté ». La protagoniste rejette toute abstraction, et semble être à la recherche d'expériences plus simple et plus tangibles.

Dès le titre, Assia Djébar insiste donc sur la question de l'emprisonnement des femmes. En effet, dans ce texte assez touffu, Djébar déploie un regard lucide sur la condition de la femme et sur la lutte pour son émancipation dans les difficiles circonstances historiques de la société algérienne. Son écriture manifeste une réflexion vaste et approfondie sur le d'univers complexe féminin articulé autour des problèmes qui leur sont propres, pénétrant au plus profond de leur intimité¹. Tels que la fatalité de

¹ Contrairement au roman de Camara laye qui même s'il aborde la question des femmes africaines, ne va pas aussi loin que Djébar dans la dissection, le rapport qu'il en fait de la situation lamentable et très précaire où est tenue la femme africaine. *L'enfant noir*, au plan de la condition féminine, reste donc lacunaire, superficiel et approximatif manquant cruellement de profondeur, se contentant de figurer la

l'enfermement ou la parole féminine, voix latente, l'histoire des femmes arabes pour qui le mari est l'ennemi, etc. Occultée par tant de siècles de domination patriarcale, Assia Djebar décèle les signes de cette parole dans les gestes, dans les regards, dans ce corps de femmes du passé et de nos jours, dans le but de revaloriser leur langage muet et de construire un espace essentiellement féminin. À travers son roman, l'écrivaine développe donc en profondeur ces thèmes majeurs, en mêlant le temps de l'histoire avec le moment présent, où la narratrice naviguant entre l'échec du mariage, une passion vécue dans la solitude ; une projection sur 7 chapitres. « Femme Arable », intercalés dans le récit principal, développent son expérience de cinéaste. Et enfin, une dernière partie qui sert de conclusion à l'œuvre avec les derniers instants d'une femme nommée Yasmina fauchée à la fleur de l'âge par la barbarie islamiste.

« *Vaste est la prison qui m'écrase, d'où me viendras-tu délivrance ?* », cette chanson berbère revient comme un fil rouge tout au long du roman, ou comme un refrain. D'abord, comme plainte des femmes cloitrées qui ont marqué l'enfance de la narratrice Isma, à Cherchell, l'ancienne ville romaine de Césarée, où Djebar a passé une grande partie de son enfance auprès de sa grand-mère maternelle. Ensuite, comme chant des pleureuses à la mort des êtres aimés. Cette chanson sera chantée une fois et de façon isolée dans le roman par un personnage féminin endeuillé Cherifa le petit frère la tante de la narratrice, la sœur aimée de sa mère Bahia :

La cousine donc martela, la joue maintenant séchée, avec seulement des traces roses de griffures : « *Seggwasmiyebdauseggwaswernezhuyiggwas !* »
Et elle cria les deux derniers vers, sur un ton plus déchiré :
« *Meqqwerlhebsiyinyanans'ara el ferregfelli !* (V.E.P.p. 236).

Après la mort de celle-ci, la mère de la narratrice perd sa voix pendant plusieurs mois. Finalement, la chanson berbère, « vaste est la prison » est une référence au captif Jugurtha, « *vaste est la prison* », murmure-t-il dans l'avant dernier souffle, pendant que le souvenir de la mélodie berbère le berce pour finir, l'emporte : « *...délivrance !* » (V.E.P.p. 334). Cousin du roi Massinissa, l'allié de Scipion l'Africain est appelé par Djebar « *le premier Lumumba de l'Afrique* » (V.E.P.p. 334). La narratrice a essayé, à travers cette plainte de donner un statut de langue de culture à la langue berbère réputée comme langue orale, un dialecte des barbares. Ainsi, elle restitue, elle repère, elle rend visible ce qui a été effacé par le temps, mais aussi par le vol d'un consul britannique avide d'argent. La preuve que ce thème est particulièrement cher à Djebar, est le fait qu'elle a consacré le deuxième chapitre intitulé « l'effacement sur la pierre » au sujet du déchiffrement de cet alphabet. Nous trouvons par exemple

facette brillante de la médaille, l'endroit, en occultant l'envers. Il en va tout autrement pour *Vaste est la prison*, qui fait de ce discours altérritaire féministe le point focal sous tendant, à la fois formellement (stylistiquement, esthétiquement) et sémantiquement (ou thématiquement) tout le projet du livre

l'histoire de la stèle bilingue de Dougga en langue berbère et en langue punique. Par le topo, de cette stèle, Djebar adopte une perspective historique envers l'identité, c'est-à-dire une compréhension du passé comme un phénomène culturel partagé.

Pour conclure partiellement ce chapitre, et en se basant sur la signification du titre et l'interprétation de l'image de couverture, nous pourrions faire deux constats :

1- *Vaste est la prison* est un récit qui s'appuie principalement dans sa locomotion narrative et sa progression thématique sur deux principaux générateurs discursifs : l'univers féminin hissé en actant central, et lathématisation de la souffrance de la femme et son emprisonnement, matérialisé dans les 02 syntagmes contradictoires du titre « Vaste » vs « prison ». Le titre de ce roman joue donc une fonction capitale dans l'« annonce » du projet essentiel à venir du texte. La même symbolique se trouve reprise dans l'épigraphe, et le récit proprement dit : une sorte de métaphore filée, déroulée le long du texte, depuis le titre jusqu'aux dernières phrases sous forme de complainte en vers lyrique et plaintifs déplorant l'état de dégénérescence généralisé et avancé où l'on tient la femme, dans cette Algérie moderne :

Fugitive et le sachant au milieu de la course
Écrire pour cerner la poursuite inlassable
Le cercle ouvert à chaque pas se referme
La mort devant, antilope cernée
L'Algérie chasserresse, en moi, est avalée. (VEP. P.348)

2- Le texte *Vaste est la prison* porte la marque d'une certaine influence artistique. Il se distingue par des emprunts importants, évidents et décisifs faits à différents médias et forme artistique, notamment la photographie et le 7^e art. Preuve en est le choix bien choisi de l'image iconographique de la première de couverture qui est à elle seule un véritable concentré d'images et de métaphores, s'il venait à exploser, emporterait tel un tsunami tout sur son passage.

2. La dichotomie oralité/écriture ou l'orature comme aspect de l'altérité de genre

La notion de l'oralité se définit comme une articulation sonore et physique de la communication linguistique. Le terme indique l'ensemble des caractéristiques de l'oral. Cette notion vise 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 collectivité de la manière de parler* »¹. On ne peut de ce fait dissocier l'oralité de cette charge culturelle qui permet au discours de prendre

¹ Detrie, Catherine; Siblot, Paul, Verine, Bertrand. *Termes et concepts pour l'analyse du discours : approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, 2001, P.225.

forme. Le concept de l'oralité enveloppe dans l'esprit de l'être humain des pratiques culturelles des sociétés, y compris celle de la tradition orale. L'oralité est ce qui se transmet par la parole, ce qui va nous amener à prendre en considération cette notion qui lui est associée : parole. L'oralité n'a aucune valeur sans la transmission à travers les générations du savoir ancestrale qui est le fondement premier de l'identité et qui assure sa longévité. Dans la société orale, la parole est sacrée. Elle représente un mode de communication très sérieux et complexe dans la vie quotidienne tribale. Celle-ci joue un rôle crucial dans les domaines politique, administratif, religieux et social.

2.1. L'archéologie, un moyen de décoder la culture méditerranéenne ?

Djebar introduit également les lecteurs dans un univers magique et les conduit dans un royaume où ils peuvent rêver de la prospérité passée, de la culture des civilisations passées et de la culture méditerranéenne ; et aussi diriger leur esprit vers les ruptures, les pertes et les destructions qui ont marqué les régions du bassin méditerranéen. L'archéologie pour l'auteur est un moyen de décoder la culture méditerranéenne et les traces historiques. Dans sa tentative de déterrer l'héritage ancestral de son pays, Djebar lui redonne vie, permettant ainsi aux habitants de son pays de retrouver et de renouer avec leurs racines.

L'écriture et l'oralité sont considérées comme des modes d'expression différents, elles connaissent des interprétations particulières. Souvent, on considère que ce qui est écrit est littéraire, et ce qui est oral est populaire, cette opposition met l'accent sur la conception de « culture savante » qui est basée sur l'écrit et « culture populaire » qui est basée sur l'oral. Généralement, nous avons tendance à marginaliser la culture orale à cause de son appartenance à un imaginaire populaire, mais nous devons impérativement mettre à jour le fait que si l'écriture tient le rôle de vecteur de savoir, ce rôle-là a été assumé par l'oralité durant des milliers d'années. Les grands textes fondateurs ont été des textes oraux, qui étaient récités par des orateurs qui avaient un statut assez important dans la vie littéraire. Voir l'oralité s'inscrire dans le texte littéraire n'est pas fortuit, mais elle serait une réponse à une demande d'une nouvelle écriture, son introduction dans le champ de l'écriture constitue selon Roland Barthes : « *le langage comme expression profonde* »¹, il précise dans *le degré zéro de l'écriture* que « *c'est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain.* »². Le texte littéraire devient un objet d'échange, dans lequel s'établit une relation dialogique entre d'un côté le discours de l'écrit et le discours du verbal, beaucoup plus varié et plus libre, c'est ce qui fait le dynamisme du texte et lui permet de rompre avec toute notion d'homogénéité.

¹Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. « Point », Paris, 1972, p.p. 60-61.

²Ibid.p.62

2.2. L'oralité en littérature maghrébine

L'oralité a tenu une place importante dans la société maghrébine, en tant que pratique culturelle. Les œuvres postcoloniales entretiennent un lien étroit entre ce mode d'expression orale et l'écrit. Les premiers à prendre conscience de l'importance du patrimoine furent spécialement des auteurs formés par l'école française. Le passage de l'oralité vers la forme scripturale est considéré pour certains comme une sorte de violence, mais il demeure pour d'autres comme un processus historique assez logique. En tout état de cause, nous pouvons dire que la forme scripturale de la parole dans une œuvre, relève de la pérennité de cette parole, et c'est à travers la présence de cette parole dans le texte que nous pouvons dire qu'il y'a une sorte de métissage, celui du présent et du passé, qui sont exprimés dans un seul temps, qui est celui du récit. Cette temporalité va insérer le récit maghrébin dans une conception artistique distinctive.

Le passage de l'oral vers l'écrit, d'un genre vers un autre dans la littérature maghrébine de langue française se fait aussi sur le plan linguistique, puisqu'elle passe par plusieurs langues (l'arabe, le berbère,..) vers une langue étrangère qui est la langue française.

De plus, en Algérie l'écriture de l'oralité est considérée principalement comme legs des femmes. La tradition orale se trouve chargée de l'expérience féminine avec toute sa diversité. Mariages, funérailles, fêtes sacrées... autant d'occasions où le monde caché du féminin devient le théâtre où se déploie la richesse voilée de l'orature féminine. Ainsi, la dimension d'oralité qui était considérée comme signe d'infériorité devient l'attribut qui donne à cette tradition toute sa signification et son importance. Les héritières deviennent à leurs tours créatrices, greffant et mêlant leurs expériences et leurs voix à un héritage ancestral. L'écriture de l'oralité se définit, de ce point de vue, comme point de convergence entre un moi-individuel et un autre-collectif. L'orature féminine se conçoit comme une mémoire vivante et mouvante qui informe aussi bien sur les expériences féminines individuelles/collectives que sur les expériences de toute la société. Inscrire l'oralité féminine c'est donc mettre en lumière ce qui a été longtemps occulté et doublement déprécié par les discours patriarcaux. L'oralité est ainsi un domaine essentiellement féminin, un territoire lentement conquis dans le silence, assuré par la continuité de la transmission orale à travers les âges.

Enfin, nous pouvons dire que l'oralité et l'écriture entretiennent un lien étroit l'une avec l'autre, et que l'oralité comme ethno-texte représente un espace textuel qui permet d'exprimer sa culture. De plus, nous avons remarqué que la manifestation de l'oralité est un moyen pour les auteurs maghrébains de revendiquer leur identité à travers l'écriture en langue française.

2.3. Assia Djébar et l'écriture de l'oralité

Grâce à son écriture palimpseste, conçue comme une entreprise d'exploration et d'excavation de l'histoire à travers son œuvre, Djébar recrée un espace-temps fictif qui restaure la voix de la femme, toujours occultée.

En insérant les images et les histoires de femmes dans l'histoire coloniale de l'Algérie, Djébar fait ressortir le moi et le corps féminin, enterrés par la violence coloniale et la société patriarcale d'après indépendance. Djébar entreprend ainsi, une féminisation de l'Histoire. L'entreprise spéléologique de la contre-histoire féminine de Djébar repose principalement sur la transmission de deux types d'histoires. Le premier est celui des histoires de la lignée maternelle. Djébar rassemble les histoires « oubliées » de son enfance, en rapport avec ses parents et les membres féminins de sa famille. Le second, est celui de la réécriture de l'histoire nationale, qui s'inspire principalement des témoignages des femmes ayant participé à la guerre de libération.

Pour accréditer leurs voix, l'auteur réaffirme la validité et la valeur de la tradition orale, négligée dans les documents officiels reposant davantage sur l'écrit. Djébar met donc en évidence le rôle capital de ses conteuses dans la pérennité de l'histoire de son pays par transmission orale. La mémoire de ces femmes analphabètes qui peuple l'enfance de Djébar ne se limite pas à celle d'une femme en particulier, mais concerne tout le collectif des femmes et des aïeules. La voix individuelle de la femme se fond dans la polyphonie des « voix ensevelies » et des « corps entrelacés ». Ces « voix ensevelies » et ces « corps entrelacés » parlent ensemble afin de raconter l'Autre de l'histoire qui enracine le présent algérien dans son passé sans pour autant garantir l'émancipation de la femme.

Donnant voix à ces mémoires de femmes, Djébar va au-delà de son récit autobiographique. Pour Djébar ces femmes-conteuses ont le pouvoir de délivrer ce qu'elle appelle une histoire souterraine. Contre l'histoire de l'Algérie fondée sur l'effacement du point de vue féminin, elle propose ainsi une histoire en palimpseste qui restitue l'histoire occultée des femmes qui ne savent pas écrire, une contre-histoire féminine qui subvertit l'histoire monolithique et totalisante. Pour Assia Djébar la nécessité d'intégrer l'oralité dans la littérature écrite fut dès ses premiers romans, une manière de surmonter l'exil dans la langue par le biais de la littérature qui l'aide, sinon à dépasser cet exil, du moins à faire le deuil de la langue, à l'imprimer sur/en soi. Dès l'instant où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, Assia Djébar se retourne vers l'oralité. C'est dans ces termes que l'oralité sera considérée chez cette romancière : à la fois comme compensation linguistique et particularité culturelle.

Assia Djébar revient souvent, aux réflexions sur les voix des femmes, réduites à l'oralité à travers les âges et aux considérations sur sa propre langue maternelle, l'arabe

ou le berbère. Confrontée à la langue française, langue du colonisateur et langue de culture, fondant toutes les trois son identité culturelle. Assia Djébar soutient que la première réalité-femme est la voix établissant ainsi un lien indissociable entre la voix et l'essence du féminin. Dans tout l'œuvre d'Assia Djébar, on trouve la dichotomie oralité et écriture, deux aspects du langage cimentés sur deux registres linguistiques nettement opposés. La langue maternelle, l'arabe dialectal ou le berbère, est la langue des souvenirs d'enfance, de l'univers affectif et elle détient aussi une valeur rituelle et sacrée, en tant que langue des rites et de la tradition ainsi que de l'expression de la pensée spirituelle. C'est ainsi que la narratrice de *Vaste est la prison* porte sur sa poitrine des amulettes protectrices contre le mauvais sort, que sa grand-mère lui a données pour la protéger de l'école française hostile. Les signes de ces ornements, liens affectifs avec la grand-mère, sont considérés comme porteurs d'une « écriture magique » qu'elle abandonne une fois arrivée au lycée français. Cet abandon est symbolique en ce qu'il marque le passage de l'enfance à l'adolescence, de la langue maternelle à la langue française, langue de formation et de culture. Mais elle éprouve une douleur nostalgique de ce manque de la langue arabe, reléguée à l'oralité, langue de l'enfance, langue maternelle des émotions, des sentiments et de l'amour « *les mots arabes, les mots de tendresse sortent, fusent...* » (V.E.P.p. 192). La narratrice de *Vaste est la prison* éprouve une absence du langage des émotions pour exprimer l'amour ou la souffrance dans une langue autre que maternelle. Sa première langue se rattache au monde affectif et aux souvenirs d'enfance. Elle est langue nourricière de son univers familiale imbibée d'oralité et de langue arabe ou du berbère, la langue de la mère.

La langue française par contre, représente tout à la fois la langue de l'oppression coloniale ainsi que la langue de culture, s'installe en elle et la domine. S'exprimer à travers l'écriture en langue française, et non dans la langue des origines, provoque un sentiment d'exil de la langue arabe ; cette pratique de la langue française entraîne un dévoilement. En effet, cette mise à nu constitue cependant un masque qui permet à notre romancière de prendre une distance pour parler de ses émotions, de ses inquiétudes et de ses conflits, de se parcourir, pour exposer ouvertement sa pensée et dénuder ainsi son âme. L'écriture en français lui permet de se libérer des tabous, des interdits. Écrire en français lui permet de se dévoiler et de mettre à nu la conscience féminine. Cette langue éclaire sa pensée et constitue un espace de liberté, elle assure une construction d'un espace féminin et devient ainsi espace d'écriture.

Pour Assia Djébar, l'écriture est un moyen de témoigner de l'importance de l'oralité dans sa culture arabe. Écrire est une façon durable de laisser entendre la voix muette des femmes à travers l'histoire. C'est ainsi qu'elle fait revivre la voix des aïeules, voix ancrée dans la mémoire du passé. Son écriture est souvent imprégnée par un sentiment profond de devoir éthique envers sa généalogie féminine. Son écriture se

réalise à travers la tentative infinie de ressusciter les aïeules en leur donnant une voix. Par conséquent, ce faisant, elle promeut aussi l'oralité dans sa quête de vérité sur la condition des femmes et sa volonté de réinscrire les femmes dans l'Histoire.

Assia Djébar nous présente dans *Vaste est la prison*, les femmes du passé, dépossédées de la langue écrite comme « *les oubliées, parce que sans écriture, forment de la procession funèbre, les nouvelles Bacchantes.* » (V.E.P.p. 338). Cependant les femmes sont à travers l'oralité, les transmetteurs d'un savoir ancestral, nourri de contes, de légendes, de proverbes et de chansons puisés dans les traditions et le terroir culturel et immatériel de la nation.

Ainsi, nous trouvons fréquemment, dans *Vaste est la prison*, des cris, des hululements, des susurrements pour parler de l'amour, de la douleur ou de la mort. Les cris, expression de la joie ou de la douleur sont aussi des composantes de l'oralité ancestrale. Ils appartiennent à cet espace féminin de l'oral. Cette voix du passé qui a survécu dans la parole des aïeules puise aux sources des chansons, des chants liturgiques arabes ou des plaintes berbères, éléments essentielle de cette richesse orale. Les chants et les danses constituent des éléments intégrants de cette culture orale, bien exclusif des femmes. C'est ainsi que les lamentations des femmes percent le ciel lors de la mort de Cherifa et des chants berbères de deuil sont intercalés dans l'écriture de *Vaste est la prison*. Ainsi, la mort de la grand-mère paternelle est évoquée par la narratrice avec une profonde douleur : « *je l'ai pleurée en criant, en hurlant, tout en courant dans la rue, la plus ancienne de Césarée...* » (V.E.P.p. 288) ; avant d'affirmer : « *je cris, je pleure...* » (V.E.P.p. 289). Dans cet univers oral, imbibé de chants, de danses et de cris libérateurs de la souffrance et qui font sortir ces femmes de l'anonymat collectif, en transgressant ainsi le silence auquel elles sont condamnées dans le système islamo-conservateur. L'oralité circonscrit un territoire exclusivement féminin qui se dresse contre l'oppression du pouvoir patriarcal.

Assia Djébar rappelle et martèle que la parole féminine a toujours fait partie de la construction de l'identité nationale algérienne. En effet, les femmes transmettent leur mémoire collective féminine de génération en génération, devenant ainsi à la fois les « écouteuses » et les « transmetteurs » de cette mémoire collective féminine. Cependant, tout comme leurs corps, leurs paroles ont été cloisonnées, enfermées, toujours hors de l'espace public.

2.4. L'orature au cœur de l'écriture

Vaste est la prison insiste entre autres sur l'héritage musical andalou faisant partie de la riche culture orale des femmes. Le rôle que la narratrice du roman s'assigne, est de

transposer la voix en fiction. Cela se présente comme le seul moyen pour la réhabiliter, la sauver de l'oubli et de la préserver de la perte définitive.

Le chant est un moyen privilégié de transmission de la mémoire, surtout pour les femmes analphabètes : il est l'un des facteurs de la tradition orale. C'est pourquoi la musique occupe une place centrale dans le roman. Pour pallier à une communication difficile entre hommes et femmes, Assia Djébar emploie la musique comme moyen de réconcilier les deux mondes. Le chant et la musique semblent alors combler, tout au moins compenser, ce manque de dialogue. Les chants sont porteurs d'espoir autrement dit, la musique traverse les frontières, elle transcende les barrières et véhicule la paix. La musique et les chants rythment et structurent *Vaste est la prison* et Assia Djébar se retrouve de fait en position « d'écouteuse » : dans un premier temps, elle doit écouter puis retranscrire ces chants pour ensuite les assembler. Le chant apparaît comme un moyen de résistance pour contrer la violence. Par ailleurs, la musique ne peut pas être confinée, car elle s'évapore et se propage dans les airs. Elle dépasse les murs et les frontières. C'est pour cette raison qu'elle peut aussi véhiculer des messages de paix et de cohésion dans une société patriarcale vouée à la destruction et à la guerre. Alors que les femmes se retrouvent paradoxalement enfermées et en marge de la société, la musique réussit à faire le lien entre le centre-espace public et le centre-espace privé, car elle parvient à rapprocher les hommes et les femmes. Prenons le cas, par exemple dans *Vaste est la prison* où la narratrice (en tant que femme mariée) et son amant (l'aimé) se retrouvent à écouter des disques ensemble. Cette belle musique savourée par l'ouïe et l'audition crée une atmosphère propice aux sentiments d'affection. La difficulté de communiquer exprimée par Assia Djébar semble être comblée par la musique qui réconcilie et facilite l'expression des sentiments.

Par ailleurs, le chant et la musique exorcisent les maux de la société et dénoncent l'effacement des femmes dans l'histoire et de leurs expériences parfois traumatisantes. C'est ainsi que la musique structure l'œuvre tout entière. Elle fait partie intégrante du monde des femmes, car elle allie expression, écoute et transmission. En effet, la transcription des chants traditionnels de femmes permet la transmission de ce savoir et de cette tradition orale, de l'inscrire dans le patrimoine et donc, au sein de l'espace public. La transmission des chants met en avant l'oralité du monde des femmes. Le passage à l'écrit est un moyen d'inscrire les femmes dans l'Histoire et dans l'écriture. Cette structure musicale et originale permet à Assia Djébar de se détacher des structures masculines et patriarcales existantes et d'orchestrer les voix des femmes. Les chants font aussi partie d'un rituel, car ils permettent de verbaliser les souffrances, les joies, les peines et de les partager avec les autres.

Nous avons également l'exemple du hammam dans *Vaste est la prison*. Le hammam est un territoire féminin et en même temps un espace de l'oralité. Le hammam est une atmosphère féminine pour recréer l'expression de l'auditif : susurrements, murmures, brouhaha, etc. toute une gamme variée de sonorités qui rend compte d'un autre langage ancestral très proche de l'oralité. Le hammam apparaît comme le lieu féminin par excellence, espace protecteur où le corps se dénude à l'abri des regards masculins. C'est dans cette atmosphère exclusivement féminine, que leur parole circule en totale liberté. Les mots glissent sans gêne, ils s'envolent légèrement. Le bain leur permet de sortir et de franchir librement la claustration de la maison, échappant ainsi au confinement quotidien. Cet espace féminin constitue un point de rencontre avec d'autres femmes, c'est un lieu d'échange qui leur permet de renouer le lien coupé avec la réalité extérieure. La femme, peut enfin s'évader de l'oppression et du fardeau quotidien à travers les conversations avec ses semblables ou bien s'abandonnant aux chants et plaintes qui l'allège de sa souffrance. Dans cet espace féminin, la parole féminine se libère des interdits de l'enfermement et de l'étouffement. C'est cette même atmosphère qui fait somnoler Isma dans le rituel interminable du bain au hammam « *je m'abandonnais au brouhaha et à cette tiédeur murmurante...* » (V.E.P.p. 12). Dans cette atmosphère, les femmes rompent le silence et leurs voix coulent librement pour dire le quotidien, les angoisses, les peines, les interdits... le hammam tient également lieu de détente et d'échange de la parole féminine, devient ainsi un espace d'oralité. L'orature algérienne prend toute son importance dans cette magnifique œuvre d'Assia Djébar qu'est *Vaste est la prison*. Dans ce texte, l'auteur met l'accent sur les passages tirés de la tradition orale par l'emploi d'une typographie différente. Des contes, proverbes, poèmes, expressions... sont tantôt juxtaposés tantôt intégrés à la trame narrative du roman. C'est ainsi par exemple que dans la partie intitulée « Abalessa », Djébar raconte l'histoire de la reine légendaire des Touarègues, Tinhinane. Bien que se référant à des faits historiques rapportés par des archéologues et historiens occidentaux, l'auteure intègre aussi l'histoire de la reine fondatrice telle qu'elle est transmise oralement par le peuple Bleu depuis des générations. L'écrivaine se veut alors conteuse, pour ne pas dire passeuse, d'un héritage ancestral qui témoigne de la témérité de Tinhinane et de ses compagnes. De même dans la partie « Fugitive et ne le sachant pas », Djébar nous rapporte l'histoire de Zoraidé, figure qu'elle considère comme « *la métaphore des algériennes qui écrivent aujourd'hui* » (V.E.P.p. 169). La narratrice, se plaçant une fois de plus comme conteuse, juxtapose à l'histoire de Zoraidé le parcours de sa mère. Cette figure matriarcale apparaît à la fois comme l'héritière et la passeuse des Noubas andalouses, art transmis de femmes en femmes depuis des générations.

Plus loin dans le roman, dans la partie intitulée « 3^e mouvement de la mère en fille » c'est une autre forme d'orature qui est mise en relief. La scène mortuaire dépeint

une multitude de femmes pleurant la perte de Cherifa, une jeune adolescente, après une longue et pénible maladie. Au milieu des lamentations, du brouhaha grandissant des femmes, une voix s'élève tout haut avec ces paroles : « *O mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable, tu t'en es allée, tu m'as désertée, moi l'arable, le soc de ta douleur m'a retournée, de larmes m'a fertilisée.* » (V.E.P.p. 236). La langue utilisée dans ce chant funéraire est très poétique et confère une résonance spécifique au texte. La narratrice insiste sur l'importance de cette sonorité en commentant : « *ces derniers mots qui, en arabe ancien, rimait...* » (V.E.P.p. 236). Cette référence explicite à la langue originale dans laquelle ces paroles ont été prononcées les enracine dans la tradition orale algérienne. Cette culture apparaît aussi au niveau du contenu. Les métaphores employées par la romancière pour exprimer la souffrance de son personnage sont inspirées du répertoire culturel oral algérien.

Dans le premier vers, la pleureuse exprime l'intensité des liens qui l'unissent à la défunte. Pour accentuer la profondeur de sa peine, Djébar emploie des images de terre et de labour. Ce choix nous renvoie une fois de plus à la culture algérienne où la terre occupe une place vitale. Ainsi, dans ce passage la romancière inscrit sa culture d'origine au niveau de la forme aussi bien qu'au niveau du contenu. Dans la même œuvre cette technique est reprise à plus grande échelle : celle du roman. Faisant écho à la première pleureuse, une autre femme élève sa voix : « *Seggwasmiyebdauseggwaswernezhiyiggwas !* » (V.E.P.p. 236). Djébar met l'accent sur l'importance de la sonorité dans cette tradition orale féminine en rapportant la plainte dans la langue kabyle-berbère. La musicalité de cette improvisation, comme y réfère la narratrice, devient le point focal du passage.

Il faut également souligner le fait que les femmes arabes dans notre corpus souffrent du syndrome de Shéhérazade. Comme chacun sait, dans *Milles est une nuit*, le personnage Shéhérazade détient la tradition orale et raconte des histoires à son mari afin de rester en vie. C'est elle qui détient le pouvoir à ce moment-là. Or ce pouvoir va être annihilé quand ces histoires vont être mises par écrit par un homme. L'oralité et la tradition orale, depuis, restent affaire de femmes alors que l'Histoire revient aux hommes qui imposent par conséquent leurs points de vue et nient aux femmes l'importance de leur rôle. Contrainte à l'oralité, les femmes vont continuer à transmettre leur mémoire et les histoires de génération en génération. Cependant cette mémoire restera histoires de femmes racontées par des femmes aux femmes. Assia Djébar en prenant la plume, replace les femmes dans un système écrit qui a du poids. Elle transcende ainsi ce complexe de Shéhérazade puisque les femmes se retrouvent à la fois dans la tradition orale et dans la tradition écrite. La tradition orale se traduit par l'emploi de la polyphonie, des chants et de la musicalité. Les voix multiples qui prennent la parole font écho à la tradition orale. Cependant, le rôle d'Assia Djébar est de

garder le contrôle de cette parole, de la retranscrire sans la modifier, de l'imprimer pour qu'elle ait le même poids que la parole masculine. Cette parole masculine à dominer l'Histoire et le discours sur l'identité nationale. La société patriarcale et la société coloniale ont fini par monologuer et imposer leur discours. Grâce à Assia Djébar, la parole féminine entre en dialogue avec cette parole masculine dans un effort d'égalisation.

L'oralité bien que transcrite insère un autre signifié scriptural : la voix des femmes que rejoint celle de l'auteur jette le discrédit sur l'écriture théologique. L'oralité permet à Assia Djébar d'inventer une nouvelle écriture dans laquelle les voix des femmes s'élèvent, pour opposer aux récits des chroniqueurs, misogynes pour la plupart, une détermination à changer l'ordre des choses. *Vaste est la prison* pose le problème de la transmission de la mémoire, inscrivant au sein du roman une réflexion sur les rapports de l'Histoire et de la littérature, dans une perspective résolument féministe qui transcende le cadre du roman historique traditionnel. Dans la quête du passé, les chemins de l'Histoire et de la fiction finissent nécessairement par s'entrecroiser, car l'une et l'autre usent de procédés narratifs similaires et sont principalement guidées par un authentique effort de persuasion. Le roman *Vaste est la prison* est consacré aux récits de femmes que l'écrivaine recueille et réécrit, renouant ainsi avec sa tradition et ses racines : la transmission du conte et du récit. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'Histoire pour pouvoir ensuite réviser l'historiographie officielle. Grâce aux contes, et aux réminiscences de l'auteur, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de l'ombre des traditions islamiques.

Au sein du récit, Assia Djébar devient la principale narratrice ; elle entreprend de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par conséquent à l'extinction. Elle tente de faire revivre le passé par le biais, volontaire ou forcé, de l'écriture, de son écriture en langue française, et d'enraciner la langue de l'Autre dans l'oralité des femmes. De transmettre en langue française ce qu'elle a pu entendre dans la langue maternelle. Pour insérer l'oral dans *Vaste est la prison*, la narratrice s'attache à traduire les écrits des chroniqueurs au même titre qu'elle transcrira les récits oraux des femmes en s'appuyant tantôt sur ce que la mémoire collective rapporte (contes et récits de vie), tantôt en fictionnalisant l'histoire. Dans ce dernier cas, la narratrice se substitue à ses héroïnes, elle entend dans ses rêves, leur voix et se donne le droit d'imaginer une suite à leur histoire. Cette intériorisation du fait oral, son appropriation par la narratrice permet sa modification, sa réorientation idéologique.

Le palimpseste dans l'écriture de *Vaste est la prison* est une façon de mettre en dialogue l'écrit et l'oral ou plutôt d'opposer à l'écrit un contre-discours : l'oral. Les voix des femmes s'autorisent à parler et à écrire dans l'espace public, là où n'étaient

entendus jusqu'alors que les hommes. En insérant dans le récit la voix des femmes, Assia Djébar bouleverse l'idéologie dominante. Cet ancrage de l'oralité confère au récit la force et la détermination d'un contre-discours. Celui-ci va s'opposer durant toute la narration aux discours officiels. La tradition orale des discours féminins montre bel et bien le caractère polémique de leur recevabilité. Ils assoient une perception de l'Histoire qui donne à lire différemment le passé.

De plus, dans le roman *Vaste est la prison*, la voix de l'auteure rejoint souvent celle de ses héroïnes, une manière de donner force et légitimité à sa propre écriture. En effet, le récit tout entier devient une réplique au discours masculin autoritaire. L'appropriation de l'intertexte historique tente de transmettre un contre-discours, celui d'une parole féminine qui conteste le monologue masculin. L'oralité dans le récit permet à Assia Djébar de combler les béances de la mémoire collective. Texte de la contestation, *Vaste est la prison* permet des lectures multiples de certains événements majeurs de l'Histoire algérienne.

Enfin, nous pouvons dire que c'est la rédaction de ces discours féminins qui fait d'Assia Djébar le porte-parole de toute une génération de femmes désireuses que leur destin soit réhabilité. Ces voix jouissent d'une liberté narrative qui donne force à leurs discours. L'oralité a un caractère subversif, non seulement par la transcription opérée d'un discours considéré comme superficiel et donc condamné au silence, mais encore par son opposition au discours masculin dominant. La dimension idéologique du texte devient une sorte de garantie : l'écriture constitue une reformulation, une variation d'un discours verbal antérieur. Roman de la dénonciation aussi, *Vaste est la prison* annonce la possibilité de faire exister un autre discours. Le récit autobiographique inclut la parole d'autrui dans ses variantes, révèle son inaltérabilité et sa persévérance à travers le temps.

En définitive, nous pouvons affirmer que l'œuvre d'Assia Djébar trace un parcours à travers ses conflits d'écrivain confronté à l'écriture en langue française et à l'oralité de la langue maternelle, laquelle renoue le lien avec le passé des aïeules. Elle fait renaître la voix des ancêtres, en les arrachant de l'oubli, dans une tentative de restaurer leur parole étouffée et de l'intégrer dans l'écriture. En récupérant l'oralité, Assia Djébar donne corps à cette voix ancienne qui n'a jamais possédé de support écrit et en même temps, elle comble le vide provoqué par l'absence de la langue maternelle. Ce texte d'Assia Djébar a donné une voix à une mémoire orale, souvent férue de contes et de légendes au féminin. Inspirée par la tradition orale et la musique, notre romancière crée un langage féminin harmonieux, mélodieux, mais aussi empreint de douleurs subies depuis des siècles. La musicalité et l'oralité de ses écrits dévoilent une tradition de transmission de la mémoire, d'histoires qui s'opposent et entre en dialogue avec les

discours masculins de l'histoire. De plus, la tension entre orale et écrit reste très complexe chez Djébar puisqu'elle insiste à la fois sur l'importance de la parole des femmes dans la transmission des histoires et de la mémoire et sur l'écrit. Assia Djébar place au centre de la question de la mémoire et de l'Histoire la voix des femmes comme garante d'une certaine vérité. Face à ces discours masculins, les femmes forment un front et s'entraident afin de briser petit à petit l'hégémonie et la domination masculine. Assia Djébar développe un entre-genre littéraire où les femmes peuvent enfin s'exprimer, partager leurs expériences et créer une certaine forme de solidarité.

Ainsi donc, *Vaste est la prison* est une œuvre marquée par l'orature féminine. L'employant pour soutenir le contenu du roman, Djébar fait de son texte une œuvre témoignant de la richesse et de la diversité d'un legs ancestral. Chaque création contribue à éclairer un ou des aspects d'une tradition longtemps dévalorisée et gardée à l'ombre. En portant les empreintes de cet héritage patriarcal, son écriture marque la différence et s'enracine dans sa culture d'origine. Djébar par-là même et par le biais de son œuvre perpétue l'héritage et contribue à son tour à maintenir une longue chaîne de transmission. L'écriture de l'orature de Djébar se veut alors à l'image de la sphère féminine algérienne pour laquelle elle se fait « porte-voix ».

Chapitre 3 :
Écrire pour soi ;écrire pour Autrui

Notre préoccupation dans ce chapitre n'est nullement de réfléchir sur la dimension autobiographique de VEP, ni sur sa dimension historique : comme poser la question suivante : dans quelle mesure le texte satisfait-il ou pas aux exigences de ces 02 genres ?, etc. Quoique la problématique et les éléments de réponse pouvant lui être apportés paraissent amplement intéressants, ce n'est pas notre propos. Notre objectif c'est l'interrogation des modes d'inscription du discours altéritaire sexué dans le texte pour d'une part voir comment il s'articule sur la problématique globale du rapport à l'Autre, ici dans le cadre de cette partie, l'Autre étant essentiellement l'autre sexe ou genre¹ masculin ; et d'autre part mettre au jour les procédés d'écriture sous-tendant cette stratégie adoptée par l'auteur : interroger les mécanismes textuels supportant cette stratégie de composition romanesque. Ni le caractère autobiographie ni la charge historique, ne constituent donc à proprement parler un objectif en soi pour nous dans cette analyse. Autrement dit, ces deux aspects du roman (autobiographie et savoir historique et historiographique), s'ils nous intéressaient, c'est par le biais de cette question : en quoi l'autobiographie et l'aspect documentaire permettent-ils à l'auteur d'inscrire le discours altéritaire féministe ?

1 Autobiographie et Histoire

Disons au premier abord que les deux notions Histoire et autobiographie, substantielles l'une à l'autre, font apparaître deux axes, à l'origine opposés, qui se rejoignent pour sous-tendre un pan entier du travail créateur : il s'agit du rapport entre l'image de soi et l'image de l'Autre. Autrement dit, le rapport qui unit l'altérité qui rentre en jeu dès qu'il y a l'interaction entre deux ou plusieurs individus ou cultures au sein d'une société, et l'autobiographie qui manifeste un désir de recomposition de soi.

Cependant, il faut reconnaître que cette relation a déjà fait l'objet d'un regard analytique, chez nombre d'auteurs, notamment chez Paule Ricœur qui explique en fait la problématique de soi et de l'Autre et de leur rapport au moyen d'une autoreprésentation débouchant nécessairement sur l'Altérité, que le « soi » prend ainsi la place de l'Autre. Ricœur affirme dans ce sens que : « [...] l'altérité, ne s'ajoute pas du dehors à l'ipséité, elle appartient au sens et à la construction anthropologique de l'ipséité ».²

En effet, pendant longtemps, le problème de la définition du genre autobiographique a soulevé de multiples polémiques. Ce n'est qu'après mai 68, que Philippe Lejeune se tue à le rappeler, que la critique commence à s'intéresser sérieusement aux écritures de « moi », et plus largement à l'ensemble des genres

¹ « L'autre sexe », c'est ainsi que titrait Simone de Beauvoir l'un de ses ouvrages dédié exclusivement à la défense des droits féminins

² Ricœur Paule, *soi-même comme un autre. L'ordre philosophique*, Paris, Seuil, 1990, p. 367

littéraires qui s’y apparentent : on citera à titre indicatif les mémoires¹, les confessions,² l’autobiographie, le journal intime³, etc.

Comme le disait déjà Rimbaud, ce grand visionnaire : « *Le « je » est un autre* »⁴.

En effet, dans un texte autobiographique, grâce au jeu et enjeu du « je » racontant, le terrain est partout miné et la confusion peut vite arriver : la personne racontant ou le « je » narrant est à la fois : l’énonciateur qui rapporte les faits, les suit, les évalue, etc., un personnage qui prend part à ces actions rapportées et en même temps un personnage-narrateur qui prend les commandes du récit.

Nous avons déjà donné le point de vue de Philippe Lejeune dont les travaux ont largement porté sur la problématique des écritures de soi (du moi), dans l’autobiographie qu’il définit, rappelons-le, comme étant : « *Un récit rétrospectif qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier l’histoire de sa personnalité.* »⁵

Ainsi, l’énonciateur, dans ce type d’écrits, est une personne réelle et qui est identifiée au narrateur. Par ailleurs, il est question de centrer les projecteurs, tous les projecteurs sur sa propre vie et son expérience personnelle en retraçant chaque grande étape, ou les grands moments que peut constituer une vie, une expérience vitale : enfance, adolescence, âge adulte, mais aussi les passages de l’un à l’autre, les grandes et petites aventures sur le chemin de l’école avec les camarades de classe, la famille, les voisins, le travail, les amours, les malheurs, les joies, les douleurs, etc. Lejeune ajoute dans ce sens que : « *Toute autobiographie prend pour personnage central l’auteur lui-même de l’œuvre, tous les événements n’existent que par rapport à lui, tout est rapporté selon son point de vue. Une autobiographie est toujours un récit rétrospectif.* »⁶

Voyons à présent un autre auteur, Jacques Demougin, qui définit l’écrit de soi comme :

La vie d’un individu racontée par lui-même. Le mot désigne les récits d’écrivains, mais aussi d’individus ordinaires, qui racontent directement leur vie, dans une perspective personnelle. [...] Au sens très large et élastique :

¹Chateaubriand, *mémoire d’outre-tombe*, Paris, Penaud frères, 1849.

²J.J. Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Cazin, 1813.

³F. Kafka, *Journal intime*, Lausanne, in-8, 1946.

⁴Rimbaud, *lettre à Georges IZAMBARD*, datée du 13 mai 18712. Disponible sur le site [https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_\(Rimbaud\)/Trois_lettres/%C3%80_Georges_Izambard,_13_mai_1871#:~:text=Pourquoi%20%3F,je%20me%20suis%20reconnu%20po%C3%ABte](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_(Rimbaud)/Trois_lettres/%C3%80_Georges_Izambard,_13_mai_1871#:~:text=Pourquoi%20%3F,je%20me%20suis%20reconnu%20po%C3%ABte). Consulté le 30/08/2022.

⁵Lejeune Ph., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.14.

⁶Ibid.p19

l'autobiographie englobe tout texte dans lequel le lecteur suppose que l'auteur exprime son expérience, qu'il se soit engagé ou non à le faire. ¹

À ces définitions caractéristiques du texte autobiographique, on pourrait ajouter qu'en tant qu'écrit de soi, il est aussi un acte, une construction, et un « Tout » porteur d'un sens². D'où la question, pertinente à plus d'un titre, de connaître la teneur de ce « Tout », de cette « Totalité »³ sensée quand le l'auteur, qui est le sujet de cet écrit de soi, entretient lui-même un rapport conflictuel avec le monde, le monde pluriel⁴ auquel il appartient ? Peut-on prendre dans ce cas le récit de soi produit dans tel rapport de force et de déchirement comme une totalité cohérente ? N'y aurait-il pas, une écriture autobiographique qui échapperait à cette imposition discursive généralisée ? Si oui, quel en est le précédé d'écriture sous-jacent ?

Un regard, bref et rétrospectif, sur la littérature francophone maghrébine depuis son avènement, grosso modo début des années cinquante, s'impose à nous ici, avant de revenir centralement sur l'analyse proprement dite de la question du rapport l'Autre assez particulière de notre corpus VEP, car l'acte d'écrire, l'écriture (ou son absence) est le fil conducteur qui lie les quatre parties du livre. La narratrice le dit elle-même dans le prologue intitulé « silence de écriture » dans des termes on ne peut plus clairs et lyriques :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire -gelé. Le début de sanglot - pétrifié. Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid.(V.E.P.p.11).

1.1. Littérature francophone maghrébine et écrit de soi

Nombre sont les spécialistes de la littérature maghrébine qui pensent que la pratique de la l'écriture de soi, consistant à parler de sa vie passée, quel que soit le support ou le genre employé, journal intime, mémoire, autofiction, etc., n'est pas une tradition et un usage commun dans la société maghrébine. En revanche, au plan de l'interaction orale et verbale, la confidence est largement pratiquée dans la sphère privée ou semi-privée, entre les interlocuteurs ou les groupes privés et restreints. Pourquoi

¹DEMOUGIN Jacques, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Librairie Larousse, 1985, p. 124.

²Lequel sens

³Quasiment au sens lukacien du terme, c'est à dire comme Tout comme entité englobant l'intégralité des aspects de la vie : socioculturelle, idéologique, historique, etc.

⁴Assia Djebar est à la fois auteur maghrébin ; auteur francophone ; auteur francophone maghrébin ; auteure féminine, féministe, etc.

donc hésite-t-on tant à écrire sur soi dans ces régions ? La réponse à cette question appelle des explications multiples et variées.

1.1.1. Taux d'alphabétisation

Même des années après les indépendances, les pays du Maghreb continuent d'enregistrer des taux d'analphabétisme relativement élevés. Ce qui est d'autant plus incompréhensible que les politiques des états du Maghreb, en matière éducative et de scolarisation des masses, peuvent être qualifiées de volontaristes. En effet, l'instauration de l'école obligatoire et gratuite pour tous a été l'un des leviers en la matière pour réduire le taux croissant d'analphabétisme principalement induit par la politique scolaire sélective et raciale du pouvoir colonial.

1.1.2. Barrières culturelles, idéologiques...

Parler de soi, c'est se mettre en avant, mettre son moi profond en avant. Or, dans une société sinon masochiste du moins clairement patriciale, où le fondamentalisme religieux est légion, toute parole intimiste, tout discours d'ordre privé, est frappé du sceau de l'interdit, du péché. On imagine alors le défi que cela représente quand c'est une femme qui voudrait verser dans ce discours du moi ! L'audace, de Djébar et donc à ce titre immense et il faut dire qu'il a pris des risques considérables. La parole intérieure trop libertine donnant à lire des sentiments profonds, enfouis, des passions brûlantes et cachées, des idées de l'ordre du fantasmatique, etc. n'est sans doute pas vu de bon œil, ni ne peut être non plus encouragée. Au contraire, tout dans la société algérienne et maghrébine en général, contribue à taire cette parole « libertine ». Y compris, la « vox populi », la doxa, les proverbes et la sagesse populaire qui condamnent ce genre d'écrit jugé alors trop libertaire. D'ailleurs l'une des formules proverbiales les plus répandues au sein de la société et qui est reprise par tous les locuteurs, tous types confondus, lettrés comme illettrés, plus ou moins âgés, et qui a encore bon dos dans les sociétés maghrébines et arabo-musulmane en général dit ceci : « *aludubillah min kalimat ana* », littéralement : « que la malédiction tombe sur le mot je/moi ». La formule proverbiale tire son origine on l'a compris du prophète Mohamed (qsssl) qui par sa grande modestie inégalable et légendaire n'aime pas trop se mettre en avant en disant « je », « moi », etc., quand il s'adressait à ses compagnons. Tout Messager de Dieu qu'il est, il préfère s'effacer et éviter de mettre en avant sa personne, au profit de la Parole de Dieu qui Seule devra canaliser l'attention de l'interlocuteur, de humain.

Par ailleurs, une simple lecture ou examen de *Vaste est la prison* fera relever ce trait caractéristique : son ton féministe. Assia Djébar dit elle-même de son roman qu'elle veut à travers lui, donner une voix à ses sœurs algériennes qui n'en ont pas et n'en ont jamais

eu une, voix. D'ailleurs, pour anecdote, Djébar elle-même est un bon exemple de cette réserve inexploitée du pouvoir féminin. Elle aurait pu être une femme cloîtrée, muselée et ligotée, comme la plupart des femmes algériennes de son temps. On peut donc dire qu'elle a eu de la chance ou qu'elle était née sous une belle étoile : elle devenait « par hasard » et comme par magie une étudiante française, et plus tard une écrivaine prestigieuse, connue et reconnue. Aussi, de son temps, une femme algérienne qui écrit est pour le moins une chose inhabituelle, anormale, irrégulière. Car pour certaines lumières, une femme qui écrit décide de se dévoiler, et ce faisant, de s'opposer à sa société patriarcale très ferme sur le rôle et la place que doit avoir la femme au sein de la société, de la famille : au servir de son mari et de ses enfants. Or, en écrivant, la femme Djébar transgresse cette règle, et décide de faire émerger, plus ou moins consciemment, son individualité, ses désirs et, avec eux, son corps. Toutefois, dans la culture et le système de valeur de notre société, le corps féminin est une « fitna », exclu à priori du domaine public et donc de l'écriture ! Quand les femmes écrivent d'elles-mêmes, elles exposent leurs pensées, leurs corps et leurs intimités ; quelque chose qui était historiquement tabou.

1.1.3. Poids de l'histoire

La mise en retrait de soi, au profit de Tout social, collectif est également instituée par les aléas de l'Histoire. En effet, la côte sud de bassin méditerranéen a toujours suscité la convoitise des puissances impérialistes occidentales, notamment de la rive Nord de la méditerranéenne. La région du Maghreb a été tour à tour, colonie vandale, byzantine arabe, puis ottomane, française. C'est des peuples qui ont depuis des siècles été éprouvés par la guerre, l'adversité, les conquérants étrangers. Le récit guerrier, et les histoires nationales sont remplis d'exploits collectifs des héros historiques glorieux qui restent gravés dans les mémoires et les gènes et qui se transmettent de génération en génération. Une transmission susceptible de prévenir l'adversité et toutes les catastrophes en tout genre à venir que cette région stratégique devra encore connaître à travers l'histoire qui est à écrire. Ce qui laisse une empreinte telle dans les mémoires qu'on préfère célébrer plutôt le groupe, le collectif que les histoires isolées et l'individuelle. Le récit collectif est donc perçu comme un devoir de mémoire obligatoire et une sorte d'hommage, au contraire du récit individuel qui n'a pas bonne presse.

1.1.4. Motif matériel inhérent au modèle économique

Le mode de production dans la société maghrébine demeure encore jusqu'il y a peu largement primitif, sollicitant l'esprit sacrificiel du groupe consentant des efforts parfois surhumains pour le bien de la communauté. Beaucoup de ces traditions subsistent encore aujourd'hui. Notamment en région berbérophones. Touiza est l'une des formes séculaires de cette pratique basée sur l'esprit et la dynamique du groupe.

1.1.5. Parenthèse : la Touiza

On tient la Touiza à l'occasion des fêtes célébrant l'arrivée des nouvelles saisons, l'entrée dans « le temps mythique et sacré »¹ ou quand il y a de grands travaux à accomplir dans les villages, souvent dans les champs, ou des travaux d'intérêt général tels que la construction de mosquée, de maison pour les veuves, raccordement d'un village, d'une maison, d'un groupement de maisons au réseau d'eau, d'électrice ou de gaz, défrichage d'un terrain qui va accueillir le futur cimetière, etc. les projets d'élargissement de celui-ci, etc. ; ou parfois des travaux privés, réalisés au profit de telle ou telle famille, telle la cueillette des olives, faire couler une dalle, etc. Pour ce genre de travaux nécessitant beaucoup de mains et de bras, demandant donc l'implication de tous les membres de la famille, des proches, des voisins et le concours de l'ensemble des villageois, tout le monde accourt et vient prêter main forte, y mettre du sien et apporter sa pièce à l'édifice. Souvent sans contrepartie. C'est très important de souligner le caractère volontariste du travail accompli : il n'y a pas de rémunération.

En effet, le maître de cérémonie ou dans le cas d'un travail au profit d'un individu, la famille concernée par la « tâche », offre souvent à manger et à boire aux ouvriers qui ont aidé et mouillé la chemise. *Offrir* est à prendre ici au pied de la lettre, ce n'est pas une obligation, car c'est souvent aussi des familles pauvres qui sollicitent l'aide des villageois, et l'on n'a pas toujours les moyens d'offrir à boire et à manger à tout le monde. Dans ce cas, 03 options s'offrent aux villageois, devenus des ouvriers en cette occasion. Soit ils ramènent avec eux, en quittant leur maison le matin, quoi mettre sous leur langue et étancher leur soif au moment de la pause-midi... ou ils rentrent se restaurer chez eux à la fin du « boulot ». La troisième possibilité est cependant la plus usitée et observée dans la société algérienne, notamment kabyle. En effet, si le maître des lieux ne peut assurer les repas, ce qui arrive dans la plupart des cas, ce sont alors les villageois qui, prenant les devants, s'organisent entre eux, font la quête bien des jours par avance, réunissent au préalable les contributions de chacun ; négociant avec les différents marchands, les prix des produits, des vivres et des articles nécessaires pour l'occasion ; prévoyant par avance, en désignant de jeunes volontaires, la façon de les acheminer jusqu'à l'endroit prévu où aura lieu la « Touiza », etc. Le jour J, comme par magie, le lieu où se tient « la corvée », devient plutôt une « bouffée » d'oxygène festive et fêtarde. Les villageois et villageoises y sont tous réunis comme pour célébrer une fête ou un heureux événement collectif : cela se voit surtout aux habits très spéciaux arborés par le beau sexe : la légendaire robe kabyle aux couleurs chatoyantes frappée de divers motifs et signes berbères ; y sont présents quasiment tous les villageois, tous les âges confondus, du 1^{ère} mois jusqu'à 90 ans. L'ensemble des membres de la communauté travaille comme de concert dans une ambiance bon enfant et surtout dans une

¹Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949. p. 19

organisation irréprochable s'approchant de l'organisation instinctive des communautés des abeilles ou des fourmis : où chaque individu semble avoir une tâche prédéfinie par avance. Les femmes, derrière les fourneaux, plongées dans les étuves alléchantes des plats traditionnels cuisant l'incontournable repas de fête qu'est le couscous sur un feu de bois, dans un aller-venir incessant, fébrile et joyeux entre les grandes marmites. À l'approche de midi, elles redoublent alors d'efforts, accélérant la cadence afin, le moment venu, aux coups de midi, de venir à bout de l'appétit gargantuesque de ces messieurs qui mouillent sans hésiter la chemise ne ménageant aucun effort pour apporter leur pierres à l'édifice.

Voilà donc un exemple d'une organisation sociale maghrébine archaïque certes, mais basée sur un système de valeurs ancestrales bien ancrées dans la tradition perpétuée de génération en génération jusqu'au jour d'aujourd'hui ; système de valeurs où le volontariat, la volonté et l'intérêt du groupe prennent largement le pas sur l'égoïsme et le calcul individuel et égoïste, où l'entraide, l'altruisme sont des valeurs et des notions évidentes et respectées par tous les membres.

C'est ainsi que devant l'adversité, la pauvreté et le système archaïque de production, face aussi aux différentes colonisations subies, le groupe constitue un élément primordial dans la vie des sociétés maghrébines, voire un élément vital de survie pour ces dernières : en dehors du groupe, les sociétés sont vouées, condamnées à disparaître.

1.2. Le « je » racontant, les « jeux » des niveaux de diégèse et les « enjeux » scripturaux

1.2.1. Les années cinquante

Dans des conditions telles que celle prévalant dans les sociétés maghrébines, il n'est pas aisé pour un écrivain, encore moins pour un écrivain de sexe féminin, de s'engager dans une entreprise d'écriture de soi sans tenir compte de toute la cartographie sociale préalable entourant l'acte d'écrire : l'environnement familial, contexte politique, idéologique, l'impact que cela puisse avoir sur la vie personnelle de l'auteur qui dévoile ainsi son vécu et met au grand jour, sur la place publique son inimitié, l'impact aussi sur ses proches, les enfants, s'il y en a, etc. En effet, quelques années avant le déclenchement de la guerre de libération nationale de 1954, des voix d'écrivains s'élèvent pour affirmer l'existence d'une culture et d'une identité autochtone, maghrébine, berbéro-arabo-musulmane¹ à part entière, en opposition à la culture occidentale, seule et unique, que voulait imposer le colonisateur français. C'est

¹Nous rappelons à ce niveau que nous empruntons cette expression à Benjamin Stora, formule à travers laquelle il construit les trois dimensions des populations maghrébines : berbérisme, arabisme, islam.

ce qu'on a appelé le courant ethnographique du début des années cinquante : *LeFils du pauvre* de Feraoun¹, la première *Trilogie*² d'ibienne, etc.

1.2.2. Rugissement, surgissement de l'Histoire

Outre leur valeur esthétique, les stratégies narratives innovantes de Djébar dans ce livre créent une émotion supplémentaire, car la liberté artistique dont elle jouit se frotte aux restrictions imposées aux femmes qu'elle incarne. D'où cet autre question essentielle : pourquoi le choix d'une parole autodiégétique, de l'appareil énonciatif prise en charge par un personnage qui dit plutôt « je », « moi » que « il », « se », etc. L'écriture de soi rend-elle mieux compte de la situation de dominées qui est celle des femmes au sein d'une société à domination masculine, patriarcale par excellence : où l'autorité familiale, politique ou économique est détenue par les hommes ou le chef de famille ? L'histoire personnelle, en tant qu'histoire de femme, en tant que témoin des désillusions de toute une génération postindépendance, permet-elle de raconter aussi et d'inclure les histoires des autres, de toutes les autres femmes, face à l'Autre, dominant : l'homme, le conjoint, le mari, le mâle, etc. ?

À la lecture du roman, on constate que Djébar s'attache ouvertement à *plus* raconter que romancer le parcours d'un personnage principal féminin, Isma dont la ressemblance avec la véritable existence de l'auteur est frappante³. La démarche de l'auteur semble délibérément s'orienter vers non la fiction⁴, mais le réel, et ce en dépit du choix du genre consacré par l'édition en catégorisant le texte de « roman ». Or, si la littérature en général et le roman en particulier revendique « l'effet du réel », écriture de soi, autobiographique se veut plutôt « image du réel ». En effet, les motivations de l'écriture dans VEP s'énoncent ouvertement comme historiques : mis à part la première partie, les 03 autres parties tiennent franchement plus au genre « documents historiques », à travers la réhabilitation de quelques figures féminines historiques marquantes, telles Kahina, Tin Hinan, etc. Dans *Vaste est la prison*, Assia Djébar tire en effet pleinement parti du roman en tant que forme d'art flexible, évoluant majestueusement entre le récit et l'histoire, pliant la forme du livre pour refléter ses préoccupations féministes. Dans une prose riche et poétique, elle décrit les femmes d'Algérie et leur vie intérieure de foi, de désir et de chagrin.

Rappelons cependant le contexte sociohistorique d'écriture et de publication de VEP : les années 90.

¹Déjà évoqué dans l'introduction.

²Trilogie sur laquelle nous reviendrons dans la partie 03

³Le parcours de l'héroïne Isma est quasiment identique, au détail près, avec celui de Djébar.

⁴Excepté la première partie, intitulée « L'effacement dans le cœur » dans laquelle la vie de l'auteur est un peu plus fonctionnalisée, romancée.

1.2.2.1. La décennie noire

On ne peut traiter du contexte de publication de VEP sans aborder ce sensible sujet qu'est la décennie noire¹. En effet, nous devrions sans doute rappeler que ce chapitre qui se propose de penser la façon dont l'écrit de soi peut être surdéterminé et impacté par l'écrit pour Autrui, réflexion qui s'inscrit dans la problématique partielle de cette partie ayant pour postulat selon lequel la dimension féministe du texte tient aussi du discours altéritaire, problématique partielle s'articulant à son tour au sein de la problématique globale de cette thèse qui compte dégager et saisir les modes de l'irruption du discours altéritaire dans les textes francophones. Or, il se trouve que l'un de ces textes francophones retenus ici, *Vaste est la prison* a comme « base existentielle » la réalité sociopolitique des années 90, à laquelle étaient confrontés beaucoup d'écrivains² algériens pendant cette période de turbulence, où la littérature, comme le disait Djébar, « va s'écrabouiller la face, en cette ultime décennie, dans le sang et la haine »³. En effet, dans les années quatre-vingt-dix (ou la décennie noire ou rouge), la conjoncture sociopolitique était affreusement imprégnée par la violence terroriste. Ce qui a favorisé une écriture dite d'urgence, l'urgence de partager et d'exprimer l'horreur, d'aseptiser les plaies encore très béantes. D'où le retour du référent historique et social caractérisant en grande partie cette littérature devenant quasiment une littérature lisse, classique, brute. Ce roman de Djébar que nous avons retenu ici, *Vaste est la prison* est donc produit et publié pendant cette période, précisément en 1995, au moment où la violence islamiste atteint son point culminant dans l'horreur. Et il en porte la trace, il en est profondément marqué, impacté. Et la dernière partie du texte « LE SANG DE L'ÉCRITURE » en est un exemple édifiant.

1.2.2.2. Yasmina la femme courage ou comment nommer et écrire l'innommable

¹Voici ce qu'en dit par exemple Khadra : « J'ai ainsi consacré entièrement mon temps à l'étude du phénomène intégriste, de ses premiers balbutiements à ses effroyables cris de haine qui, aujourd'hui encore, retentissent encore dans les nuits de nos contrées pour couvrir les hurlements des femmes et des enfants que l'on massacre avec une rare bestialité. J'ai été témoin d'un grand nombre d'horreurs. J'ai écrit les grandes lignes de mon livre sur les lieux mêmes du crime. J'y suis encore, debout dans notre tragédie comme un phare dans les ténèbres, essayant de projeter une lumière intermittente sur les flots de sang et de larmes qui irriguent notre bonne vieille terre de Numidie. Aussi, les rumeurs, qui circulent à propos de mon identité, ne doivent, en aucun cas, occulter ma crédibilité » (Yasmina Khadra le 6 novembre 1998 France Inter Dédicace de l'auteur.)

²Beaucoup de confrères et censeurs de Djébar étaient aussi concernés. Dib Mohamed, Bey Maïssa, Boudjedra, Djaout Tahar, Marouane Leïla, Mokeddem Malika, Khadra, etc., sont autant de noms qui sont liés à cette période des années 90-2000, et dont les romans parus pendant cette période sont rangés par certains critiques dans une sorte de sous littérature, appelée « écriture d'urgence » ou « écriture de l'urgence » ou « littérature du contexte » ou de « l'environnement ».

³Djébar Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1994. p. 33

L'auteure a la chance ou la malchance, disons la particularité d'avoir été actrice dans cette triste tragédie nationale. Et Comme telle, elle a dû être confrontée physiquement et activement à la barbarie intégriste. Elle est donc la personne la mieux indiquée pour rendre compte des exactions du terrorisme intégriste qui l'a frappée de plein fouet par sa violence implacable. Toutefois, l'écrivaine est également fin connaisseuse des rouages de la mouvance intégriste islamiste ayant mis le pays à genou. En intellectuelle et historienne avertie qu'elle est, la narratrice de *Vaste est la prison* retracera donc dans ses moindres détails la manière dont l'absurde appareil intégriste passera à l'acte fatidique qui plongera le pays dans la longue et sombre nuit des années 90. D'autre part, cette particularité de l'auteur a pour incidence dans la trame narrative, la pénétration, la profondeur et la précision du rapport de la narratrice sur ce crime ignoble de Yasmina clôturant le roman. Les islamistes intégristes s'étant préalablement déguisés en policiers, prennent d'abord en otage l'amie de Yasmina, une chrétienne, d'origine polonaise venue découvrir le pays. La courageuse Yasmina poursuit alors les faux policiers qui ayant embarqué son amie polonaise s'engouffrent dans des rues sombres et douteuses. Chose qui a mis la puce à l'oreille de l'audacieuse Yasmina. Les terroristes se rendant compte qu'ils sont pistés, s'en prennent alors à leur poursuivante. Vérifications faites, ils apprennent que celle-ci est journaliste, une aubaine en ces temps incertains où la propagande terroriste battait son plein cherchant la moindre occasion pour marquer les esprits et alimenter leur propagande. Ils relâchent alors la polonaise, à la place de laquelle ils prennent Yasmina, jugeant bestialement et odieusement que morte la symbolique sacrificielle de cette dernière, la journaliste, aura plus de valeur et d'effet médiatique que celle-là. Cette partie de texte, aussi courte soit-elle, à travers une mise en scène savamment orchestrée pense profondément à la fois la complexité du phénomène intégristes islamistes, son degré zéro de tolérance et sa grande capacité de nuisance.

En effet, la dernière partie du roman, la plus courte des quatre parties, sous forme de récit hommage ou témoignage sur le crime abject perpétré par les terroristes islamistes sur la jeune Yasmina amie de la fille de la narratrice, sonne comme un cri de colère, de désespoir de cette dernière.

Deux citations sont placées en épigraphes, entre le titre « Le sang de l'écriture » et le sous-titre de cette partie-hommage « Yasmina » : citations qui méritent à notre humble avis amplement un petit commentaire :

1.2.2.2.1. Épigraphe 1 : la douleur comme expiation de l'absurde !

« Tu dis que la souffrance ne sert à rien. Mais si.
Elle sert à faire crier. Pour avertir de l'insensé.
Pour avertir du désordre. Pour avertir de la fracture
du monde. » (Jeanne Hyvrard, *La Meurtritude*)

L'épigraphe résume on ne peut mieux l'idée générale de la dernière partie, qui est l'expression de souffrance et de douleur intenses, profondes, originelles...

La citation est également un prolongement ou de déroulement métaphorique d'idée empruntant au raisonnement philosophique le sens de déduction. C'est ainsi que le sentiment de souffrance abouti au cri ; le cri qui fonctionnant comme un système réactif sonne alors l'alerte suprême : un fait horrible, insensé, absurde, se produit, s'est produit. Un cri s'élève alors depuis le corps en souffrance, depuis la conscience meurtrie, depuis la terre en béance, s'élève et se perd dans les cieux, le déchirant, coupant le silence de la nuit sombre des ombres pour indiquer que le globe vient d'être secoué, vient de subir une fissure tragique, une rupture irréversible et incommensurable...

1.2.2.2.2. Épigraphe 02 : la métaphore de la bougie ou comment se sacrifier pour qu'Autrui vive

« On dit qu'après une longue attente, la pierre

qui repose sous la terre se transmue en rubis.

Oui, je le crois - mais c'est avec le sang de son cœur. » (Hafiz)

Un mot sur l'auteur :

S'il est vrai que des affinités de pensée lient étroitement les écrivains majeurs d'un pays et le peuple auquel ils appartiennent, Hāfīz peut être considéré comme un exemple particulièrement remarquable à cet égard dans la littérature persane.

Au mépris des contraintes religieuses et sociales qui sévissaient à cette époque de fanatisme et d'obscurantisme virulents, où les moindres écarts aux conventions établies dans la société étaient taxés d'hérésie, cet « interprète des mystères » – pour reprendre l'expression de Djāmī, le dernier grand poète de l'époque classique persane – a su sentir et exprimer, mieux qu'aucun autre, l'esprit et l'âme des Iraniens. C'est sans doute en raison du talent avec lequel il interprète les sentiments populaires qu'il a gardé, à travers les siècles, une aussi large audience ainsi qu'une autorité incontestée auprès de ses compatriotes, mais aussi dans tout le monde oriental.

Exégète du Coran.

Né à Chīrāz dans la première moitié du XIV^e siècle, Khādje Shamsal-Dīn Muḥammad, plus communément connu sous le pseudonyme de Hāfīz (« celui qui connaît le Coran par cœur »), est l'une des plus brillantes figures de la poésie lyrique persane. Avec Sa'dī et Firdowsī, c'est l'un des trois poètes unanimement reconnus comme les plus illustres de l'Iran.

On connaît mal sa jeunesse. Ses poèmes nous apprennent qu'il aima passionnément sa ville natale où, exception faite de brefs séjours à Yazd et à Ispahan, il passa toute sa vie.

Après de brillantes études en langue et littérature arabes et en théologie, il se mit à enseigner ces matières ainsi que l'exégèse coranique dans une médersa (école) de Chīrāz. Il ne connut sa véritable renommée littéraire qu'à partir de 1368, année durant laquelle il rassembla ses poésies en un Dīvān. Dès lors, son talent littéraire fut apprécié non seulement à Chīrāz, où il jouissait déjà d'un certain prestige, mais dans d'autres régions de l'Iran dont les princes cherchèrent à l'attacher à leur cour en lui offrant présents et hospitalité. Les noms de quelques-uns de ces mécènes : Abou Ishāq Īndjou, et surtout Shāh Shodjā', sont cités dans son œuvre.¹

L'épigraphie est d'une sagesse inébranlable. Elle repose sur un principe moral infaillible, noble : le sens du sacrifice, se sacrifier pour autrui, pour qu'autrui vive ! Rares sont les personnes qui sont capables d'une telle disposition morale et d'âme, partir, disparaître, pour que l'Autre vive, continue de vivre. Comme une bougie qui se consume pour éclairer les autres, tel est le cas de la personne qui se sacrifierait pour que vivent les autres.

Le rubis, cette pierre précieuse cousine du saphir, était à la base une pierre banale, futile et sans importance...elle n'attirerait même pas l'attention si elle était à la surface. Or, par une sorte d'alchimie longue et complexe, qui aura duré des siècles, la banale pierre se transforme en rubis, une perle rare. Cette transformation ne s'est pas faite comme cela, facilement et sans compromis ou sacrifices... La pierre a dû accepter de sacrifier son noyau dur, son cœur donc et son identité, voire son être. En effet, de l'état de pierre en rubis, il y a un fossé entre les deux matières, ce n'est pas du tout la même qualité.

Le processus de transformation est radical, car il aboutit à un changement qualitatif. On passe d'un état physique, matériel à un autre, comme un liquide qui se transforme en vapeur (ou qui bout), une matière solide qui devient liquide (métal qui fond sous une très forte chaleur).

Il existe en réalité beaucoup d'exemples situationnels où ce sacrifice peut être observé.

Dans les guerres et les révolutions par exemple. L'histoire nous enseigne que des hommes et des femmes vont volontairement sur le front combattre pour une cause juste, pour la liberté, défendre son pays, son drapeau, etc. Combien de martyrs sont ainsi sacrifiés ; se sont sacrifiés pour que les autres, les autres générations vivent en liberté.

¹<https://www.universalis.fr/encyclopedie/hafiz-de-chiraz/>

Dans les familles aussi, on peut observer ce sacrifice. Famille au sens large, société des humains ou des animaux. Une mère, un père qui se sacrifierait pour sauver sa progéniture, est finalement un geste assez naturel.

En amour enfin, il arrive, très rarement certes, et généralement avant le mariage, car le mariage altère un peu le sentiment amoureux par la routine qui s'en suit, mais des amants qui s'aiment tellement que l'un accepte de se sacrifier pour l'autre : ça peut arriver... et l'histoire tragique de Romeo et Juliette en est le meilleur exemple (même si on est dans l'univers fictionnel...)

1.2.2.3. Question de genre ?

Quelle situation ? Quels motifs ont poussé en quelque sorte Assia Djébar vers l'écriture de l'intime ? On pourrait l'expliquer entre autres par le désir de l'auteure, mais surtout le besoin pour elle de dire et d'exprimer le sentiment de désarroi devant l'infamie, l'innommable, devant la barbarie des terroristes islamistes durant la décennie noire. Ces écrits de l'intime vers lesquels s'oriente désormais Assia Djébar¹ se déclinent sous diverses formes : des simples autobiographies, des fictions autobiographiques, autofiction, des essais autobiographiques, etc. (*L'Amour, la fantasia ; Ombre sultane ; Loin de Médine ; Oran, languemorte ; Les Nuits de Strasbourg ; Vaste est la prison ; Le Blanc e l'Algérie, etc.*). Cependant à tous ces écrits de soi, il y a un certain nombre de dénominateurs communs tels : l'expression de malaise, le retour au passé socio-historique, le sentiment de grande désillusion venu conséquemment aux événements tragiques qu'a connus le pays, mais aussi la façon dont les événements tragiques de ce passé ont été gérés, etc.

Cependant de tous les écrits de soi de Djébar parus pendant cette période, 02 textes se détachent et se ressemblent relativement *Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie*. Ces 02 textes, nonobstant l'étiquetage de l'édition qui les met dans les genres de « roman » pour le premier et « récit » pour le second, paraissent hésitants d'endosser et assument totalement le caractère intimiste de l'écrit, et fonctionnant plutôt tels des essais. Ces deux textes demeurent représentatifs d'un fait commun à beaucoup d'auteurs maghrébins, chez lesquels le caractère intimiste de l'écriture autobiographique ne s'affiche quasiment jamais en tant que tel comme nous pourrions le constater par exemple dans la littérature française, occidentale, etc. Que ce soit dans *Vaste est la prison* (ou dans le *Blanc de l'Algérie*), la part de l'écrit autobiographique demeure relativement minime par rapport au contenu ouvertement historique et à visée résolument didactique et documentaire.

¹Mais aussi d'autres auteurs de particulièrement pendant au milieu de cette décennie rouge

D'autre part, ce discours « intimo-historique »¹ de Djébar est énoncé en position d'interculturalité : c'est un récit d'une personne qui relate elle-même, en tant qu'elle est conçue comme espace d'inscription de lieux culturels différents, un franco-français, l'autre algéro-maghrébin. La narratrice commence cette dernière partie du roman en confessant :

Alors même que je termine ce parcours (pleurer si souvent des amis assassinés, ces précédents jours : sangloter chaque matin, persister à marcher, à danser le soir, cœur durci : jours mauves, sanguinolents et zébrés de l'exil...) ; une jeune fille - condisciple de ma fille, il y a peu - est abattue. Huit jours auparavant, elle se trouvait chez des proches, là : derrière la porte, sa voix vibre encore, décidée : « Je ne peux vivre hors d'Algérie, non ! Décidément, je rentre ! » Elle est rentrée. À embrasser à Paris sa mère d'origine française, ainsi que son frère. Elle, elle a refusé l'exil, à vingt-huit ans. (VEP, p.343)

Ce court passage ouvrant la partie² concentre en fait toute la thématique plus ou moins redondante chez Assia Djébar : tristesse, deuil, l'entre-deux, l'exil, déchirement identitaire, l'entre-deux espaces : France/Algérie, induisant une interculturalité ou biculturalité, etc. Il concentre aussi, au plan formel, toute l'ambivalence, l'incertitude et l'hésitation de l'auteur quant au choix définitif du genre du texte. D'où l'emploi, dans la première phrase, de la première personne comme instance énonciatrice prenant les commandes de la narration : « *Alors même que je termine ce parcours (...)* » (VEP, p.343), avant de changer de braquet en optant pour une autre façon de raconter son histoire cédant la place à l'instance du « il/elle », tout juste à la phrase 02 du même passage : « *Huit jours auparavant, elle se trouvait chez des proches, là : derrière la porte...* » (VEP, p.343)

La problématique de la langue est également évoquée dans cette dernière partie de roman, la problématique de langue d'écriture conjuguant à la question de l'écriture et qui est elle-même déjà très problématique chez Assia Djébar. Voilà comment elle en parle dans cette partie essai :

Écrire comment ?

Non en quelle langue, ni en quel alphabet - celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui des amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers ? (VEP, p.345)

¹Néologisme que nous créons à l'occasion pour souligner cette double dimension de ce texte de Djébar *Vaste est la prison*, mais aussi d'un certain nombre d'autres textes tels que nous venons de le voir *le Blanc de l'Algérie*, etc., en l'occurrence les dimensions intimiste et didactique.

²Les ouvertures de textes constituent un lieu symbolique offrant moult renseignements sur le texte à venir et son interprétation : toute ouverture de livre est décidément une vraie taverne d'Ali Baba, en ce sens qu'elle renferme plein de surprise.

En effet, en tant qu'auteur d'origine algérienne et maghrébine, Assia Djébar constitue un lieu plurilingue où se rencontrent deux systèmes de valeurs profondément ancrés en elle. Berbère par sa mère, arabophone par son père qui l'a également initiée à la culture occidentale en l'inscrivant à l'école coloniale de langue française, et en l'encourageant plus tard à pousser ses études, Djébar renferme une multiplicité de valeurs et de discours lui permettant d'exprimer une pluralité de points de vue et de visions du monde acquises au fil d'un parcours riche et diversifié.

« Je ne te nomme pas mère, Algérie amère » (VEP, p.346)

2. L'espace et l'expression du désir féminin

Dans son processus de déconstruction du discours colonial et patriarcal, Assia Djébar interroge la question de l'espace féminin et celle liée au sentiment d'emprisonnement et d'enfermement que les femmes ressentent dans les limites de cet espace. Les femmes doivent combattre les murs de la société patriarcale. Qu'il soit littéral ou métaphorique, cet espace dit féminin se définit donc d'abord par l'image du mur qui contient les femmes dans un intérieur restreint. Les femmes algériennes (fictives dans les romans ou bien réelles dans la société algérienne) se trouvent dans une situation de double enfermement physique et moral, une situation qu'évoque Assia Djébar dans ce roman *Vaste est la prison*. En effet, ces femmes se retrouvent souvent dans des espaces restreints. Elles se sentent aussi emprisonnées dans des valeurs sociales, familiales, religieuses ainsi que dans leur relation aux hommes et à la sexualité.

2.1. Espace de l'intime : celui du Hammam

Le hammam est un espace clos offrant l'intimité sociale que désirent et recherchent les femmes, car elles s'y sentent en sécurité, protégées des agressions quotidiennes de leurs maris, des autres hommes, etc. Elles peuvent alors s'y dévoiler, se déshabiller littéralement et métaphoriquement : cet espace qui leur est réservé devient un havre de paix et de rencontres où les langues se délient. En effet, le hammam devient un havre de paix pour les femmes, un espace clos, certes, mais qui offre un moment de répit pour leur corps et leur esprit. Alors que le regard masculin s'évertue aux pensées à l'érotique de cet espace fantasmé et rêvé comme étant plein de douceurs et de félicités, les femmes y voient en revanche un espace d'entraide, de partage et de guérison. La nudité devient une métaphore de la vérité : nues, les femmes ne peuvent se cacher derrière la tradition ou les rapports de domination. Ainsi donc, le hammam délie les langues : c'est un lieu sans surveillance masculine, un espace très important pour Assia Djébar, car c'est l'un des premiers, voire des seuls endroits où les femmes s'expriment librement. Il devient le point de départ d'une solidarité féminine qu'Assia Djébar exploite afin d'amplifier et développer la parole de la femme. Échappant au contrôle de l'homme, le hammam est un espace protégé où les femmes n'ont pas peur de

s'exprimer, car elles sont solidaires les unes des autres en se comprenant et vivant des expériences similaires. C'est aussi un lieu de retrouvaille et de partage. Dès le début de *Vaste est la prison*, Assia Djébar insiste sur le fait que les femmes se parlent à l'intérieur du hammam et osent dire leurs pensées : « *l'ennemi est à la maison !...* » (V.E.P.p. 13). Dans cet espace confiné, les femmes savent que les murs gardent et partagent leurs secrets. C'est pourquoi Assia Djébar fait souvent référence au hammam comme le point de départ de la prise de parole, de l'émancipation et l'affirmation des femmes. Le bain est un lieu paisible, sans violence, protecteur. Audehors, elles retrouvent des hommes violents, une société opprimante et hostile.

2.2. Le hammam ou le lieu des altérités sexuelles souterraines.

Il y a quinze ans, au mot « ennemi » qu'une femme prononça dans le hammam où la narratrice se rendait chaque samedi soir en compagnie de sa belle-mère, mot prononcé sans haine ni arrière-pensée pour désigner le plus simplement du monde l'époux, celle-ci en sort complètement métamorphosée.

Ce mot « d'ennemi », dit-elle, proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur (...) vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture (VEP.p.14).

À partir de ce jour fatal du hammam où elle reçoit « le don de l'inconnue », d'où elle sort entièrement transformée, la narratrice, qui depuis, s'est abstenu d'écrire pour un long moment, écrira autrement. Après ce choc, et sa traversée de désert, elle s'est remise à écrire, mais son écriture ne sera plus jamais comme avant, c'est-à-dire, « *une écriture sans ombre* » (VEP.p.5). Désormais, elle décide irrévocablement de « *mendier, plongée dans la nuit de la langue perdue et de son cœur, comme en jour de hammam* » (VEP.p.15).

Ainsi c'est dans le hammam que tout s'est produit : c'est-à-dire la secousse, la prise de conscience, la rupture.

Mais reprenons les étapes dont la narratrice rapporte sa miraculeuse métamorphose dans le hammam :

D'abord :

À cette époque, il y a presque quinze ans de cela, je fréquentais, chaque samedi après-midi, un hammam (...).

Puis :

Un jour, une femme opulente, la cinquantaine épanouie (...) débita les formules des adieux.

Ma belle-mère, qui aimait sa compagnie, voulut la retenir.

• Encore un quart d'heure (...)

L'autre fit la moue (...) et lâcha (...)

Puis encore :

- hélas, pour moi (...) je suis entravée.
 - Toi entravée ? s'exclama son ami, admiratrice comme devant une reine.
- Enfin :
- Certes (...) impossible de m'attarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison.
 - « L'ennemi » ? demandais-je, et je me tournai lentement vers ma belle-mère.
- Ce mot, dans sa sonorité arabe, l'e'dou, avait écorché l'atmosphère environnante.
- Ma compagne contempla, désespérée, le total étonnement qui emplissait mes yeux (...). (VEP.pp12-13).

2.3. Le Hammam comme code et lieu de commérage, de confidences et de socialité féminine par excellence !

Le hammam ou bain public, est un héritage gréco-latin. Son apogée était avec l'extension de l'Islam dans l'Empire Ottoman, le Maghreb et divers pays du Moyen-Orient. Il est introduit par les Maures au moment de la conquête de l'Espagne, et prend le nom de bain maure, ainsi, il devient une chose divine dans la culture berbéro-arabo-musulmane :

Le hammam, terme qui désigne un bain maure, est un héritage gréco-latin. Le monde arabo-musulman l'a adopté et généralisé afin de vivre au quotidien les prescriptions religieuses concernant la propreté du corps, tenues comme étant d'essence divine. ¹

La pratique de hammam demeure enracinée en Afrique du nord jusqu'à nos jours. Le hammam reste un espace privilégié notamment dans la société maghrébine.

J'y allais avec ma belle-mère qui y rencontrait, au milieu des vapeurs d'étuve et des criaileries d'enfants dans la chambre chaude, ses amies, certaines, des matrones paradant dans leurs tuniques rayées, faisaient de la cérémonie du bain un rituel interminable dont la liturgie grave se chargeait de quelques langueurs. On y rencontrait aussi des mères de famille humbles et usées, entourées de leur marmaille ; parfois aussi des jeunes femmes à la beauté violente (et dont les bourgeoises méfiantes suspectaient la vertu) : elles s'épilaient tout le corps avec une impudeur ostentatoire, mais gardaient à leur cou et sur leurs bras nus et mouillés, des bijoux lourds d'un or étincelant...(VEP.p.12)

Aussi, à l'époque, les jeunes filles en profitaient pour faire admirer leurs petites serviettes brodées et leur beauté, tandis que les femmes plus âgées et les marieuses le considéraient comme le lieu par excellence où elles choisissaient les futures épouses pour leurs fils. Il était considéré comme un lieu de rencontre, d'échange entre les femmes, et de sociabilité. Dans *Sur ma mère*, une scène met en scène clairement cette

¹Macaire Pierre, *La Tunisie pour tous*, p.43. Disponible sur : books.google.dz. Le 21.07.2020 23h.30

fonction symbolique de ce lieu ; quand la mère du narrateur évoque la rencontre dans le hammam lors de laquelle les deux familles arrangent son mariage :

Je crois qu'on m'avait remarquée dans le hammam ; c'est souvent là que les mères choisissent des épouses pour leurs fils. Je m'en souviens, une dame âgée s'est approchée de ma mère et lui a demandé un peu de rassoul, [...]. J'entendais cette discussion sans me douter que c'était une demande en mariage. Il est vrai qu'à un certain moment, la dame a murmuré quelque chose dans l'oreille de ma mère du genre que Dieu te garde cette gazelle à la peau si blanche et la chevelure si longue ! C'est ce qu'on dit quand on veut faire une proposition d'alliance [...]¹. (Ben Jelloun, *Sur ma mère*, p.15)

En plus d'être un lieu de commérage, le hammam est l'un des piliers de la tradition dans l'Islam. C'est un véritable carrefour social, étape très importante et rite religieux d'hygiène où la jeune fille se purifie avec sa famille et ses amies deux jours avant les épousailles, la cérémonie du hammam.

Wikipédia² en donne la sémantique suivante :

Le hammam, « bain d'eau chaude » en arabe, appelé bain maure (en référence à l'Espagne musulmane d'Al-Andalous) et bain turc par les Occidentaux, est un bain de vapeur humide puisant ses origines dans les thermes romains. Dans sa forme actuelle, le hammam s'est développé dans l'Empire ottoman, de l'Afrique du Nord jusqu'au Moyen-Orient (comme en Syrie) à la faveur de l'expansion de l'islam. Le hammam désigne aussi l'établissement, le bâtiment dans lequel s'organise ce bain. L'architecture des hammams varie selon l'aire géographique et les époques (...) En Afrique du Nord, le hammam est un phénomène social et toutes les catégories de la société fréquentent ce lieu public³.

3. « L'homme-ennemi » un mot indice, un mot-signe

Néanmoins, le hammam dans notre corpus ne porte aucune indication nominative ou situable. C'est là, toutefois, dans les étuves féminines que la rupture va se produire : dans le hammam. Un espace féminin, où l'eau, les bassines, l'air sont au féminin. C'est le lieu cent pour cent féminin, où se déploie, nue, la féminité : du corps et du cœur.

Aussi, la narratrice n'a nul besoin de préciser s'il s'agit d'un hammam pour femmes, mixte, ou pour hommes. Ailleurs, cependant, quand il sera question non d'installer un code comme ici au début de texte, mais d'un autre travail de texte dont on parlera plus loin, la narratrice n'omettra pas de préciser à qui appartient le lieu où elle se trouve, à l'homme ou à la femme : « (...) *et je me sens lasse, je cherche un square, un*

¹Ben Jelloun, *Sur ma mère*, folio, 2009.p.15

²<https://fr.wikipedia.org>

³<https://fr.wikipedia.org/wiki/Hammam>

blanc, je finis par m'asseoir cinq minutes dans un café d'homme, le temps d'un thé à la menthe (...) » (VEP. P.74).

« Je fréquentais un hammam », ce syntagme devra donc, ici, suffire et faire sens à lui seul ; et tout le reste ça va de soi ou se construit de soi-même : la loi de l'implicite, le non-dit du texte. Ainsi, le code culturel est mis en œuvre. En bref un harem à l'oriental où ne doit se sentir aucune odeur mâle.

Au royaume des femmes, dans l'atmosphère intime d'un hammam, sous les regards aimables, mais aussi envieus, des autres femmes, une jeune fille entend le mot «ennemi».

En effet, traditionnellement, en Algérie et partout en Afrique du nord et généralement dans les pays musulmans, les conjoints, une fois unis par les liens sacrés du mariage, se comportent assez étrangement. Si avant le mariage, on s'autorisait entre les amants et fiancés certains mots et expressions emprunts de tendresse telles : « je t'aime », « tu es la prune de mes yeux », « mon amour », etc., il en va autrement après le mariage. Non seulement les cajoleries, entre maris et femmes, se raréfient, mais ces derniers deviennent et se comportent quasiment comme des ennemis, surtout dans les conversations intimes où ne sont présents que les pairs de même sexe des deux conjoints. Les hommes n'hésitent pas à désigner leurs femmes « d'enragées », « d'endiablées », de « filles de Satan » (« qui ont fui le royaume de Dieu à pile minuit »), etc. ; et les femmes de leur côté ne tarissent pas d'éloges à l'égard de leurs maris chéris, les désignant volontiers, et de façon très naturelle et spontanée, surtout en cercles féminins, de rivaux et d'ennemis :

-Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ?
(...) L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle a ainsi évoqué son mari !

-Son mari l'ennemi ? Elle ne semble pas si malheureuse ! Mon interlocutrice, sur le coup, parut agacée par ma candeur : - Son mari, mais il est comme un autre mari ! ... L'« ennemi », c'est une façon de dire ! Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps ... Sans qu'ils le sachent, eux!(VEP. p.14)

Ainsi va la vie relationnelle entre époux convolés en justes noces dans ces endroits-là. Dès que la conversation porte sur le mari, on parle de «lui», comme d'un rival, d'un opposant, en le dépeignant sous les traits peu flatteurs d'homme-ogre responsable du bonheur perdu de la femme. Dès qu'une femme parle de son mari, elle parle donc souvent contre lui, et le désigne sous l'appellation peu reluisante d'«ennemi», car, dans l'imaginaire collectif des femmes accédant au statut de femmes mariées le «il», « l'homme », le leur, est responsable de leur entrave, leur misère, leur désespoir : « *la désespérance, écrit la narratrice, depuis longtemps gelée entre les sexes* » (VEP. p.15).

Et ce cliché a malheureusement bon dos ; il est transmis depuis des siècles de génération en génération.

Et c'est justement ce désespoir qui, dans notre corpus, menace aussi la jeune narratrice de 37 ans. Récemment mariée, intellectuelle vivant à Alger, elle est surtout enflammée d'amour pour un jeune homme beaucoup plus jeune qu'elle. Des sentiments de culpabilité, des aveux non autorisés et la peur d'être découverte pèsent sur elle. Elle ne peut se libérer de cette passion qu'en écrivant.

Ainsi c'est dans le climat intimiste d'un hammam, au milieu des chuchotements de femmes, de leurs étuves doucereuses, qu'une jeune fille, la narratrice Isma, entend le mot «ennemi» et qui en sera extrêmement frappée, touchée au plus profond d'elle-même :

Ce mot, e'dou, que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'« ennemi !», proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture (VEP.p.14).

3.1. Zoraidé : le recouvrement de la liberté par l'espace

Dans *Vaste est la prison*, la narratrice prend comme modèle de fugitive le personnage féminin de Don Quichotte : Zoraidé, femme noble et aimée par son père, qui décide de s'échapper de sa prison dorée.

En conséquence, elle perd sa richesse, sa langue et sa religion, mais acquiert la liberté de l'espace. Le titre de la troisième partie, « un silencieux désir » nous montre comment les désirs des femmes algériennes s'engendrent de manière cachée et inconnue. Le sous-titre « fugitive et ne le sachant pas » relie le désir de la femme à la mobilité spatiale et à sa découverte de nouveaux lieux et endroits. Le changement d'espace rend possible l'émancipation féminine. La figure de Zoraidé dans Don Quichotte, comme nous l'avons déjà évoqué, sert d'exemple de fugitive. Zoraidé, une femme de noble origine, décide de s'échapper de la maison cossue de son père afin de poursuivre son idéal de liberté « *elle troque un espace cerné (la maison la plus riche d'Alger où elle était reine) pour un ailleurs illimité, mais incertain.* » (V.E.P.p. 168). Au sein de la famille d'Isma émergent d'autres exemples de fugitive. Fatima, la grand-mère, quitte la montagne pour aller vers la ville de Césarée et épouse le vieux Soliman. Elle y retourne, seule après la mort de son mari et après « avoir répudié » son deuxième mari, elle redescend définitivement vers la ville, accompagnée de ses trois enfants. Bahia, qu'Isma appelle la « voyageuse », se déguise en femme occidentale et franchit la

frontière d'une Algérie ébranlée par la guerre de libération, pour aller chercher son fils dans les prisons françaises. La mobilité géographique marque également le destin d'Isma. Dans *Vaste est la prison* Isma parle d'elle-même comme « *une enracinée dans la fuite* » (V.E.P.p. 172). L'enracinée, à la différence de l'expulsée, décide de s'échapper de son pays et transforme ce choix en une force. Dans notre corpus, la fugitive incarne donc la figure féminine emblématique, par opposition à celle de l'e'dou, celle de l'ennemi.

L'autre exemple de fugitive est incarné par la mère de la narratrice Bahia. En effet, elle quitte l'Algérie, seule, pour aller voir son fils prisonnier politique en France. Ces deux femmes deviennent des modèles de la femme fugitive ou plus précisément de la « fugitive et ne la sachant pas », car elles sont en quête d'un changement, sans en avoir encore conscience. La narratrice est aussi fugitive et partage ainsi une forme de sororité avec sa mère et toutes les autres femmes qui ont eu le courage de fuir un destin opprimant. Dans la culture arabe, l'espace est sexuellement divisé. L'espace public (celui du dehors) est un espace caractérisé par la visibilité de l'homme et l'invisibilité de la femme, tandis que l'espace privé, clos (celui du dedans, l'intérieur, la maison) constitue un espace occupé seulement par la femme. Pourtant, Isma découvre à l'intérieur de sa famille des exceptions à cette règle. Sa grand-mère Fatima, et surtout sa mère Bahia, ont mis à profit la mobilité spatiale et la découverte de nouveaux lieux géographiques afin de combattre cette désespérance. Elles ont commencé à changer leur destin en transgressant l'interdit spatial de leur société.

3.2. Espace de danse ou l'espace de désir et de liberté

Dans notre roman, l'espace révèle à Isma de nouvelles possibilités. Au niveau personnel, la narratrice s'émancipe des traditions féminines algériennes et envisage un espace intime et privé d'expression de ses désirs : la danse. Assia Djébar nous conduit souvent à l'intérieur de la maison, au patio, espace nettement féminin, pour nous montrer les chants et les danses des femmes qui fêtent les mariages, les cérémonies diverses... en même temps qu'elles exécutent des danses. La danse, expression du corps en mouvement, est un moyen libérateur des contraintes et de poids des us ; tout comme elle constitue, de la même façon d'ailleurs que le Hammam, un espace et un territoire féminin par excellence. À la danse des aïeules se juxtapose la danse des femmes d'aujourd'hui : la narratrice dans *Vaste est la prison* éprouve dans la danse toute l'ivresse du corps en mouvement, elle oublie la réalité et s'oublie elle-même, son corps déploie tout un langage de séduction destiné à l'homme (l'Aimé). À ce propos, la narratrice décrit ses propres mouvements lors d'une danse : « *seuls mes bras devenaient lianes, dessinaient l'arabesque, tantôt en serpents, tantôt en calligraphie...* » (V.E.P.p. 63). Les gestes du corps, rythmés par la musique s'assimilent aux signes graphiques de l'écriture arabe. La danse appartient au domaine féminin, elle se manifeste en langage du corps et

en cela elle se veut féminine rejoignant ainsi la nature de l'écriture. Ainsi, la danse d'Isma est un acte libérateur parce qu'il permet à Isma d'être honnête et en accord avec sa personnalité et ses désirs. La danse agit comme un autre dévoilement, plus intime encore, qui soulève les voiles des codes sociaux et de la tradition, car la femme reprend possession de l'espace à ce moment-là. La singularité avec laquelle Isma danse lui fait réaliser qu'elle peut être différente des autres femmes, qu'elle a le pouvoir en elle de danser comme bon lui semble, de ressentir les émotions de manière individuelle, hors des normes. Les autres femmes ne comprennent d'ailleurs pas comment Isma peut être et danser de manière si différente. Alors que les autres femmes dansent « *interprètent peu à peu leur peine et leur besoin de sortir... au soleil dardant* » (V.E.P.p. 278) et « *entrent en transe (pour le deuil)* » (V.E.P.p. 279), Isma, elle, « *dit sa joie de vivre* » (V.E.P.p. 279) et elle affirme ses émotions et ses désirs. Isma envisage deux stratégies de résistance à l'oppression du patriarcat prévalant dans la société maghrébine et algérienne : à travers sa danse de rébellion, d'abord, elle s'oppose au désespoir des femmes traditionnelles¹. Ensuite, son déguisement de femme androgyne dans l'espace public lui permet de circuler librement. En effet, dans *Vaste est la prison*, grâce aux conversations avec sa tante, Isma revit la mémoire des histoires passées de sa grand-mère et de sa mère. En parcourant les signes de cette souffrance au féminin, la narratrice consciente de la douleur atavique dont elle a hérité, métamorphose le désespoir de la transe de Fatima et des danses traditionnelles des femmes, en danse de joie et d'espérance. Là où la grand-mère de la narratrice utilisait la transe afin de se soulager temporairement de toute oppression, Isma crée une forme personnelle de danse libératoire qui manifeste sa différence. À travers le rythme et la qualité du mouvement, la narratrice s'oppose à la fois au désespoir de la transe de Fatima, et à l'idée de la mort et de la souffrance des danses traditionnelles. Les femmes du village tentent en réalité d'atténuer temporairement leur angoisse. Isma, quant à elle, danse pour se sentir vivante et ainsi construit un espace intime où exprimer ses désirs. La danse de la narratrice considérée comme hybride, solitaire a pu se transformer en danse individualisée grâce à l'influence de Bahia sa mère qui contribue ainsi au processus d'émancipation de sa fille. Il y a donc la maman, mais aussi le père qui a joué un rôle primordial dans le succès à venir de sa fille. D'un côté nous avons la décision du père de faire étudier sa fille, cette décision change irrémédiablement le parcours de cette dernière et de l'autre côté nous avons Bahia qui à travers une série d'actions, soutient et encourage le fait qu'Isma grandisse en comprenant les deux cultures. Bahia représente pour sa fille une source de richesse et une femme avec qui il est possible de collaborer. La complicité qui lie la

¹Nous y reviendrons dans la partie 03 où nous confronterons en situation et dans une perspective comparative la retenue chez Dib au presque libertinage de Djébar quant à leur conception diamétralement opposée de la danse

mère à la fille devient une véritable forme de sororité entre deux femmes qui partagent le même désir : s'ouvrir à l'Autre, au monde extérieur.

La narratrice décrit en détail le moment où sa danse commence à se démarquer de la danse des autres femmes. C'était pendant la célébration des noces de sa cousine. Isma, alors adolescente, danse devant beaucoup de femmes. Sa manière de danser constitue une forme de diversité à l'intérieur du groupe, son décolleté, laissant entrevoir son dos et ses bras, symbolise une fois de plus son éloignement de la tradition. En revanche, la narratrice décrit, de manière très détaillée, la méfiance qu'elle éprouve vis-à-vis du regard des voyeuses. Tandis qu'Isma danse, elle est consciente d'être le centre de l'attention des femmes du village, à cause du style très personnel de sa danse et de son décolleté. Mais, elle n'est pas dérangée par sa différence, car elle se sent protégée par sa mère. « *La mère a souri devant les compliments qu'a suscités la robe noire qui dénude la jeune fille...* » (V.E.P.p. 278). Isma perçoit les « spectatrices » comme une menace, elle les voit comme une force compacte et homogène, à laquelle l'énergie vitale de son corps s'oppose tout entière « *mais quoi, le corps est là tournoyant, irrépressible, le corps vibre tout entier devant les femmes sur le qui-vive* » (V.E.P.p. 278). Les femmes sur le qui-vive sont les femmes les plus vieilles, qui représentent le prolongement du pouvoir patriarcal. C'est à elles en fait de contrôler les femmes plus jeunes dans les lieux où les hommes sont absents. Pour ces vieilles dames, gardienne de la morale et de la chasteté, le mouvement rythmé du corps symbolise plutôt une manifestation de la douleur, qui se répète de manière circulaire. La danse est donc utilisée pour exprimer la souffrance ressentie, les affres éprouvées... À l'inverse, Isma a un tout autre regard sur la danse. Pour elle, la danse c'est un moyen de se libérer, un moyen de combat et de lutte pour se libérer du joug du pouvoir masculin. Elle danse pour le plaisir de son corps, et pour se rebeller contre cette réalité des femmes « séquestrées » (V.E.P.p. 278). La danse transporte Isma dans un monde d'espace sans frontières, mais lui fait aussi découvrir la contrariété et le reniement des femmes qui l'entourent « *elles interprètent, malgré elles, à peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin, au soleil dardant, et moi... [...] sont prêtes à me renier.* » (V.E.P.p. 278). Ainsi, la danse libératoire d'Isma devient l'espace solitaire de ses émotions. Sa danse se développe strictement dans un espace féminin, hors des yeux de l'homme. L'espace de sa danse reste un espace protégé du regard scrutateur et hautain masculin. La danse engendre un lieu féminin du dévoilement émotif, où elle peut s'abandonner à la musique et oublier la présence d'autres femmes. À l'inverse, l'abandon est impossible quand la narratrice danse dans un espace public. Sa danse s'adapte mal aux danses occidentales, c'est-à-dire aux danses de couples où la femme doit suivre son partenaire. Aux danses occidentales, la narratrice continue à préférer sa danse solitaire. Lorsqu'elle danse avec son mari dans un lieu public, Isma se

décrit comme prisonnière, vexée à la fois par le regard possible des voyeurs entourant le couple, et par l'inévitable contact physique avec son mari. Face aux danses occidentales où la femme est forcément enlacée par l'homme, la narratrice revendique le rythme « solitaire » et « autonome » de son corps. Un rythme qui l'aide à sortir de la banalité et de la fausseté de ces danses, et à se livrer à un espace mystérieux et infini, symbolisé par le mot « noir » et le mot « vide ».

Cette langue féminine et corporelle nouvellement créée, propre à exprimer la vie et un corps qui se sent bien dénote un désir de rupture d'avec la tradition qui surgit des gestes et des attitudes divers, comme nous venons de le voir jusqu'ici. Le corps se libère donc, de toute contrainte morale, il acquiert le courage de s'exhiber, d'exprimer les sentiments (joie, plaisir, bonheur) et les envies, en signe d'existence propre. Et par la prise de parole, le corps féminin a la possibilité d'avouer ses affects et de guérir le mal intérieur. Le choix des autres femmes d'assister à cette prise de parole tient à la fois de la solidarité féminine, de la réjouissance esthétique ainsi que du soulagement collectif de l'oppression, du malheur, de la furie et de la douleur. Les gestes s'imprègnent de ce changement, car la mollesse des gestes des femmes plutôt âgées coexiste avec les gestes frénétiques et libres des jeunes filles. Ladanse « moderne » de la jeune narratrice de *Vaste est la prison* est un défi adressé aux autres femmes, compris par celle-ci comme une trahison, un éloignement des attitudes et des habitudes ancestrales. La danse dans ce contexte est un signe de liberté avant toute chose qui contraste avec la danse traditionnelle des femmes qui exprimaient normalement, par ce moyen, la peine, le besoin de sortir, de voir le soleil. La jeune narratrice se rappelle comment elle s'opposait d'instinct au cérémonial qui entourait les fêtes féminines. Elle exprime par ses gestes qui ne respectaient aucune logique, sa liberté fondamentale, son non-respect des règles assumées par les autres femmes : « *Lorsque c'était mon tour, d'en faire une danse nerveuse, hybride, bondissant ou circulant, mes pieds seuls dessinant une chorégraphie de hasard [...] frôlant un désespoir entravé, ne me convenait pas* »(V.E.P.p. 62).

Ainsi, dans *Vaste est la prison*, la mère Bahia incarne, pour Isma, l'exemple de la fugitive par excellence. Bahia est décrite par la fille comme une mère courageuse, une femme partagée entre deux cultures. La narratrice associe le déplacement spatial de la femme à l'idée de perte et à l'idée de liberté. Bahia et Isma, à la façon de Zoraidé qui perd sa langue, ressentent également la perte de leur héritage : la langue berbère. Zoraidé s'échappe du monde arabe pour entrer dans le monde chrétien. De ce fait, elle acquiert la possibilité de se mouvoir librement dans l'espace, mais reste « *étrangère à la langue de Cervantès* »(V.E.P.p. 168). De plus, elle perd sa capacité à écrire : « *son écriture devenue illisible, s'avère par la même inutile et s'efface* »(V.E.P.p. 168). Bahia, qui s'établit avec Fatima dans la ville de Césarée, oublie le berbère, la langue

paternelle, dès son enfance. Une fois adulte, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, Bahia perd aussi son écriture : ses cahiers de musique andalouse, qu'elle avait notée et conservée comme un trésor depuis son adolescence. Ainsi, Isma perd également son héritage maternel, c'est-à-dire la langue berbère que la mère oublie avant de la transmettre à sa fille. Il s'agit d'une part de la perte de la mémoire des expériences des femmes, et de l'autre, d'une possibilité supplémentaire de se pencher sur la quantité de cet héritage. En revanche, Zoraidé, Bahia, et Isma gagnent leur liberté spatiale : la simple mobilité du corps dénudé.

Ainsi donc la narratrice de *Vaste est la prison*, Isma, qui grandit entre deux cultures, la culture algérienne et la culture française, découvre dès l'enfance, l'espace extérieur. Cela lui permet, une fois adulte, d'analyser d'un œil critique le désespoir hérité des femmes de sa culture et de s'affranchir du poids de la tradition. Encouragée notamment par ses parents, la narratrice s'émancipe des traditions qui pèsent sur les femmes algériennes et envisage un espace privé et secret où elle peut exprimer ses désirs : la danse. Sa danse symbolise en fait la volonté de sa différence et de sa rébellion. À l'extérieur, afin de se protéger des regards des hommes, Isma se déguise en femme androgyne et ne parvient pas à partager un espace de communication amoureuse à deux.

4. Lecture comparative des trois textes de notre corpus sous le prisme du discours altéritaire de genre, de la langue de l'Autre...

comme on l'a montré dans la première partie (à l'occasion de l'analyse de la politique de la France coloniale dont l'école), l'autorité coloniale a commencé par mener une politique de francisation en imposant le français comme langue officielle dans les pays conquis, comme c'est le cas de l'Algérie, du Maghreb, de l'Afrique centrale et subsaharienne...



Anciennes colonies françaises d'Afrique

Sources : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/French_possessions_in_Africa_%281920%29.png

Ce qui a porté préjudice aux langues locales qui se trouvaient alors supplantées : l'arabe et le berbère au Maghreb ; le peul et malinké en Afrique subsaharienne, lesquelles langues qui ont été profondément et lourdement impactées. À cela s'ajoute la falsification de l'Histoire : à titre indicatif, l'école coloniale française enseignait aux enfants algériens que leurs ancêtres sont des Gaulois et qu'il n'y a pas d'autre histoire que celle de la France. Ainsi, le noyau dur des peuples fut ébranlé : leurs identités (leur Histoire), leurs cultures et leurs langues. Djébar souligne à juste titre que « *le monolinguisme français institué en Algérie coloniale tendant à dévaluer nos langues maternelles, nous poussa à la quête des origines* ». Le grand attachement de l'écrivaine pour la langue de Molière ne l'empêche pas pour autant de dénoncer l'hégémonie et la domination de cette dernière et ce au détriment des langues locales présentes sur le territoire algérien. Car au Maghreb en général et en Algérie en particulier, la langue du colonisateur, le français, contraste avec l'arabe cultivé dans les écoles coraniques et l'arabe dialectal des dialectes de la ville. Cependant elle décime également la langue des femmes, celle des ancêtres qui est le berbère des montagnes. En effet, dans l'imaginaire

linguistique de Djébar, les langues arabe et berbère sont rattachées aux racines et à l'identité première de l'Algérie,

des langues identitaires » disait-elle : pour l'Algérie, exclusion dans l'enseignement de ses deux langues identitaires, le berbère séculaire, et la langue arabe dont la qualité poétique ne pouvait alors, pour moi, être perçue que dans les versets coraniques qui me restent chers (...) Le français est le lieu de creusement de mon travail, espace de ma médiation ou de ma rêverie (...) Dire, sans grandiloquence, que mon écriture en français est ensemencée par les sons et les rythmes de l'origine ¹

Même si le français lui permet d'entrer dans un espace de méditation et de rêve, qu'aucune autre langue ne peut le lui offrir (« *le français donc est le lieu de creusement de mon travail, espace de ma médiation ou de ma rêverie* »), il n'en demeure pas moins que cette gymnastique méditative et rêveuse s'accompagne du rythme, ou pour emprunter une expression barthésienne par « le bruissement de la langue » originel : l'arabe ou le berbère. Plus encore, si Djébar a fini par apprivoiser et apprécier le français, c'est surtout pour son opérabilité et sa fonctionnalité, « *Car mon français, dit-elle, doublé par le velours, mais aussi les épines des langues autrefois occultées, cicatrises peut-être mes blessures mémorielles.* »². Quoi qu'il en soit, Djébar confère ainsi une valeur positive à la langue française qui est complémentaire des langues berbère et arabe : « *Ainsi s'aviva mon « désir ardent de la langue », une langue en mouvement (...) dans l'entrebâillement entre trois langues et dans ce triangle irrégulier, sur des niveaux d'intensité ou de précision différentes, trouver mon centre d'équilibre ou de tangage pour poser mon écriture, la stabiliser ou risquer au contraire son envol* »³.

La complémentarité de ces trois langues est vraisemblablement le salut et le seul recours pour les peuples du Maghreb pour se hisser au rang des pays avancés. *Vaste est la prison* se lit justement comme une volonté de donner une identité culturelle aux mots et à la langue, comme un souhait, une invitation pour que tous les peuples du Maghreb, qu'ils parlent la langue berbère, arabe ou le français, à se réunir, dans un espace linguistique interculturel, fait de voix, plutôt que de langues. Djébar demeure convaincue que c'est par là, par le biais de la langue et de l'écriture que sera créé cet espace symbolique maghrébin voire méditerranéen qui va affranchir notamment les femmes pour qu'elles puissent enfin goûter et jouir de la liberté. La langue rend bien

¹ Discours de l'académicienne Assia Djébar à sa réception au sein de la prestigieuse institution. En ligne sur le site : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy#:~:text=Une%20langue%20d%27insolation%20qui.des%20voix%20de%20mes%20s%C5%93urs%20%3F>. Consulté le 02/02/2021

² Ibid. Consulté le 03/02/2021

³ Ibid. Consulté le 03/02/2021

compte des cris des femmes est à ce titre c'est une arme puissante contre la domination du système de valeur traditionnelle. Djébar écrit :

J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français (...) oui, c'est dans la langue dite (étrangère » que je deviens de plus en plus transfuge. Telle Zoraidé, la dépouillée. Ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. Fugitive donc, et ne le sachant pas.(VEP p. 172).

Si Djébar en tant que femme issue d'une société algérienne profondément patriarcale, se voit ainsi otage et fugitive, tel n'est cependant pas le cas de la mère de Camara Laye dans le *L'enfant noir*. En effet, comme on l'a vu dans la première partie, contrairement aux apparences, la cellule familiale dans *L'enfant noir* ne s'articule pas autour de la figure du père, mais de la mère. Ce qui donne, à l'inverse des sociétés maghrébines et notamment de la société algérienne comme nous venons de le voir dans la présente partie, un système sociétal plus matriarcal que patriarcal. En effet, l'interrogation sur la condition féminine semble tenir dans ce beau texte de Camara Laye une place cruciale. Or, approchée de près, elle reste une thématique superficielle et non pas profondément fédératrice du texte soutenu par exemple par un projet et des procédés d'écriture sous-jacents. Malgré l'annonce ou les apparences, la question de la femme dans *L'enfant noir* demeure le maillon faible du roman et reste en retrait, comparativement au texte de *Vaste et la prison* d'Assia Djébar par exemple comme on vient de le voir dans l'étude précédente, et où le discours altérité est entièrement fondé sur cette revendication féministe, sur la confrontation sexuelle et de genre, sur l'interrogation de la place et du rôle joué dans l'histoire par la femme, etc. En effet, dans la vie de Camara, comme dans la vie de tous les enfants, il y a des adultes ou des parents influents. Aussi, la famille y tient une place primordiale dans ce roman ; le lecteur ressent parfaitement à quel point la cellule familiale est importante dans la vie du narrateur. Le héros, Camara, reste très proche de sa famille, proche et lointaine.

La famille donc, mais surtout la mère. Un intérêt particulier est en fait porté à la figure de la mère qui est très respectée dans son village sans doute vu les nombreux pouvoirs surnaturels et les dons de clairvoyance dont elle jouit : comme ceux servant à éloigner à la fois les sortilèges et certains animaux du fleuve Niger. Ce touchant et grand attachement du narrateur à sa mère a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs études¹.

¹Soulignons à juste titre que le roman est précédé d'un court et magnifique hommage, en vers, de l'auteur à sa mère. Un hommage que l'auteur, à travers sa mère, rend sans doute aussi à toutes les femmes africaines.

Dans *L'enfant noir*, la mère, cette figure féminine maternelle incontournable, est donc l'entité la plus importante dans la formation de son fils. Bien que le père tienne une place tout aussi cruciale, la mère joue un rôle spécifique en tant que nourricière et protectrice dans sa vie. Le poème inséré en début de texte est un témoignage amplement symbolique de la relation étroite qu'il entretenait avec sa mère ; c'est également un hommage rendu à toutes les mères africaines en général. Il honore la femme qui l'a soigné, surveillé ses premiers pas, lui a ouvert les yeux sur les beautés du monde, séché ses larmes et qui a été bien patiente avec lui pendant les moments où il était malicieux et capricieux. De plus, le livre est un monument aux prolongements de la mère (la grand-mère, la tante et la tutrice), qui fonctionnent toutes également comme nourricières. Cependant, l'autobiographie manque de pénétration dans la vie intérieure des personnages féminins. Dans ce récit d'un auteur masculin, écrivant du point de vue d'un jeune garçon, on ne nous présente pas le monde intérieur, intime et privé des femmes. Nous ne lisons pas les triomphes privés, non plus, les frustrations et les difficultés intimes, les rêves et les fantasmes indescriptibles, ou les relations complexes des femmes, comme on l'a vu dans la partie précédente dans *Vaste est la prison* de Djébar. Bien que les archétypes et les symboles mettent l'accent sur une présence féminine, ils ne suffisent pas à décrire ou à psychanalyser les sentiments et les émotions des femmes. De nombreuses questions peuvent donc être posées à propos de cette thématique féminine dans *L'enfant noir*. Contrairement à *Vaste est la prison* de Djébar qui fait de la question féminine son cheval de bataille, une thématique et un enjeu central. En effet, comme nous venons le démontrer tout au long de cette partie 2, la lutte pour les droits de la femme et la notion de « féminisme » en général occupe une place prépondérante dans l'œuvre djébarienne. Elle est d'une part clairement préoccupée par les expériences particulières des femmes algériennes, racontant notamment de nombreuses scènes d'oppression et de libération féminines se produisant à différents moments de l'histoire du pays, comme celle évoquée dans *VEP* Tinhinan, Kahina, etc. L'auteure entreprend de récupérer des voix féminines refoulées alors qu'elle réfléchit sur la relation entre les femmes, le silence et l'écriture, et sur l'importance de créer un sentiment de révolte à travers l'expression de Moi susceptible d'émanciper la femme algérienne et maghrébine.

Quant à *L'infante maure* de Dib, les questions de la langue de l'Autre et du « féminisme » sont inscrites de toute autre façon. Disons d'abord que l'autorité littéraire de Mohammed Dib, son statut canonique, est presque sans égal dans la littérature algérienne de la seconde moitié du 21^e siècle et ce, que ce soit pendant ou à la fin de la période coloniale. En effet, avec peut-être comme exception Assia Djébar¹, le nom de

¹Sans oublier d'autres poids lourds de la littérature nationale algérienne tels Kateb, Mammeri, Feraoun, Heddad, etc.

Dib est presque souvent le premier et parfois le seul à être cités quand on veut traiter de la littérature algérienne. Étant né en Algérie française, son nom et son écriture se sont bien sûr forgés dans le creuset de la révolution qui a abouti à l'indépendance du pays. « *L'audace de Mohammed Dib*, écrivait Aragon, *c'est d'avoir entrepris, comme si tout était résolu, l'aventure du roman national de l'Algérie* »¹. Et Dib a toujours été soucieux dans la production littéraire foisonnante d'articuler l'émergence d'un nouveau peuple indépendant et l'espoir d'émancipation de la nation algérienne. Les créations littéraires² de Dib sont inexorablement liées aux destins et à l'identité algérienne encore en formation et à venir. Alors où et comment se manifeste la place des femmes dans celles-ci ?

Sur la question des droits de la femme ou du « féminisme » en général, on peut dire que Mohammed Dib accorde une présence majestueuse au personnage féminin dans son œuvre. La femme y est dite et décrite de différentes manières.

En effet le moi féminin se trouve partout en filigrane dans l'œuvre de Dib et les thématiques de la femme travaillent en profondeur toute son œuvre. Nous pouvons donc affirmer sans risque de nous tromper que dans la représentation littéraire dibienne, la femme algérienne a occupé une position dominante que ce soit à vers la fin de la période coloniale ou au-delà. Dans chacun de ses écrits, on peut dénoter l'influence d'une pulsion féminine dans la constitution psychique des protagonistes masculins et aussi les tentatives du protagoniste masculin d'accéder à une relation avec l'Autre féminin. Dans la trilogie Algérie par exemple, pour commencer par la genèse, le projet de l'auteur étant comme le disent tous les manuels, le progrès social qui ne peut venir que d'un changement révolutionnaire, la femme ou la féminité tient un rôle prépondérant dans l'équilibre ou le déséquilibre de la souveraineté de l'homme, considéré alors comme propulseur principal du progrès social. C'est que tout le destin de la nation, l'issue de la révolution algérienne, tenait aussi au rôle, crucial et déterminant, qu'y jouera la femme algérienne.

Après l'indépendance, on peut dire que la notion d'altérité féminine, narguant et défiant un égo masculin bien installé dans le patriarcat de la société algérienne, structure bien en profondeur toute la production littéraire dibienne postcoloniale. Dans *la trilogie nordique* par exemple, la représentation de la masculinité et de la féminité suggère un bouleversement des rapports de force autrement plus radicaux liés dans certains cas à une conception plus moderne de la théorie des genres. En effet, Dib, ayant vécu après l'indépendance en Occident, donc forcément très sensible à toutes les

¹Note figurant au verso de l'édition Point de *L'Incendie*, considérée comme étant l'œuvre centrale de la Trilogie Algérie.

²La premières mais aussi les suivantes.

révolutions sociétales et théoriques de genre qu'a connues l'Occident pendant les dernières décennies. Sans doute sensible ou subissant toutes ces grands vents de changements qui ont soufflé dans tous les domaines, Dibe tendra à son tour les femmes sous un jour nouveau, sans reproduire et peut-être renforcer leur symbolique d'exclusion des postes de pouvoir social, comme c'est le cas hélas chez beaucoup d'écrivains : inscrire la femme au-devant de la représentation littéraire tout en évitant l'établissement d'une position féminine en opposition au sacro-saint symbolisme de la domination masculine.

On sait, par ailleurs, depuis Lukács et Marx, qu'une œuvre n'a de valeur que dans la mesure où elle est enracinée dans une base sociale, qu'elle tire sa sève de la base matérielle et sociale du pays auquel elle appartient, qu'elle nous introduit dans le monde qui est le nôtre. Macherey plus tard prolonge le raisonnement estimant lui aussi que le roman est à l'image de la société dont il est issu, et à ce titre il rejoint l'idée de Stendhal affirmant que le roman c'est comme un miroir qu'on fait promener dans la société reflétant tout ce qui s'y passe, à cette légère différence près : que Macherey, à l'idée de Stendhal de miroir, ajoute le mot « brisée ». L'on dira donc qu'un roman, même le plus exhaustif et fidèle qui soit, est et demeure toujours une image partielle (du réel). C'est-à-dire image certes de la société reflétée par et dans le miroir stendhalien, mais brisée, partielle et flouée par un tas d'éléments que nous n'allons pas évidemment égréner ici. Car ce qui nous préoccupe ici c'est de voir comment Dibe procède-t-il pour hisser la femme au-devant de la scène dans ses écrits sans pour autant heurter et froisser l'ego du genre masculin qui se croit être par essence supérieur. Or, au plan des relations de genre, dans *L'infante maure*, les deux personnages féminins que sont Lyyli Belle et sa maman Mamouchka sont curieusement associées à l'altérité féminine en souffrance, contrairement à la plénitude de la position confortable de la seule figure masculine représentée : celle du père (de Lyyli) ou de l'époux (de Mamouchka), paraissant, comparativement aux 02 personnages féminins, en parfait équilibre psychique et mental. En effet, la saisie des codes et paramètres de fonctionnement « de la féminité » des 2 protagonistes féminins est continuellement liée à la présence/absence du personnage masculin dans l'espace familial. Certes Dibe semble suivre l'ordre symbolique, dans les représentations des personnes différenciées en genres ou « types » par les discours sociétaux des sociétés patriarcales. En effet, dans ces dernières, une sorte de chauvinisme prévaut et qui fait que les femmes sont souvent rejetées, exclues, considérées comme intrinsèquement extérieures, « Autres » à l'homme et à ses activités. Et une représentation relevant de la mimésis qui prétend reproduire la « réalité » aura en tout état de cause du mal à produire une autre image que celle négationniste et dévalorisante à l'égard des femmes. Autrement dit, Dibe dans sa première trilogie consacrée à la guerre de libération, n'avait d'autres choix que de s'incliner devant cette

injonction méthodologique en adoptant sa technique et ses procédés d'écriture à ce funeste « réel » qui est outrageusement en faveur de l'homme au détriment de la femme. Toutefois, c'est mal connaître Dib et c'est sans compter sur son opiniâtreté. Tant s'en faut, Dib ne saurait continuer longtemps sur cette voie-là. Sans doute que les premiers textes de Dib sont complètement libres de toute ingérence idéologique se contentant simplement de représenter l'image partielle qu'il souhaitait créer, notamment dans la première trilogie Algérie. En effet, adoptant une représentation résolument réaliste, Dib a su identifier les points de représentation qui sont de connivence avec les économies patriarcales/masculinistes à travers une forme qui concède certains attributs essentiels à la femme, tout en veillant à ne pas lui attribuer les premiers rôles de la réalité historique et guerrière. C'est donc grosso modo le mode de figuration réaliste qui est employé et adopté. En effet, le contexte de guerre oblige, Dib s'est senti, comme nombre de ses contemporains, obligé de couvrir l'engagement actif des femmes et des hommes dans la guerre d'indépendance. Or, force est de constater que la représentation de la réalité dans ces premiers textes dénote une vision conditionnée par l'idéologie masculiniste de son époque¹.

Si donc la première trilogie de Dib représentant la révolution en cours et une nation en gestation, en révolte contre l'oppression coloniale, pêche par la distribution inégalitaire des premiers rôles entre hommes et femmes, tel n'est pas le cas de la « tétralogie du froid », et notamment le dernier opus *L'infante maure*, où l'image de la femme semble y devenir un modèle spécifique, un sceau même de l'écriture Dibienne tournée vers une écriture où le personnage féminin aura une présence plus marquante : les personnages² de Faina, Roussia et surtout les 02 protagonistes féminins de *L'infante maure* que sont de Lyyli Belle et Mamouchka viennent confirmer cette nouvelle orientation de l'auteur.

Dans *L'infante Maure*, comme on va le démontrer, la réalité est vue par l'intermédiaire du fantasme et du symbolique. Comme on va le voir, le langage de cette magnifique œuvre de Dibs'accroche à un mode de plénitude fantasmatique, symbolique, « logo-fantastico-fantasmatique ». Le roman s'appuie sur une sorte de «

¹En effet, nous pouvons considérer leur représentation comme partie de ce que Naget Khadda appelle « la vision misogynne du discours social », ambient et qui enferme les femmes dans une essence faite de futilité, de sottise, de propension au bavardage, et au commérage, etc. D'où la prépondérance des verbes tels que « jacasser », « piauler », « glapir », "caqueter" et "glousser" qui suggèrent une banalisation des femmes, laquelle est alors accentuée par le leader politique Hamid Saraj figuré calme et pensif assis en train de lire et réfléchir à l'avenir du pays, etc., scène donc au antipode de celle des femmes (Aïni, Aouicha et Mériem) etc. qui gloussent, piaulent, etc. à côté... En effet au regard du contexte de cette triste représentation de la trilogie, Dib ne pouvait en réalité donner aux femmes un rôle de premier plan qu'elles n'ont pas dans la réalité.

²Qui jouent les premiers rôles

constructions imaginaires » mettant en scène toutes les possibilités de l'action des femmes.

La représentation par Dib des femmes se fait à travers un mode symbolique qui fait qu'on puisse relever par exemple dans *L'infante maure* une différence quelque peu troublante entre les discours-textes que Mamouchka ou Lyyli Belle produisent et ceux de leur homme homologue, les interventions du père ou de l'époux souvent absent. En effet, la présence du langage poétique chez l'enfant qui a des pensées délirantes, postée au seuil de la schizophrénie libérée par la force poétique de sa parole, le désir des consciences féminines, faisant surgir une plainte d'ordre existentiel et identitaire. La force poétique de cette voix féminine est directement liée à sa volonté de dépasser le confinement identitaire accentué par les absences répétées du père. L'image que Dib donne de la féminité est par ailleurs embellie par l'articulation, en de nombreux passages, d'une solidarité féminine, entre les deux personnages féminins du roman Mamouchka et sa fille Lyyli Belle, porteuse d'une parole relâchée, libre, mais mélancolique. Ce mode de représentation de ces femmes, fondé sur le rêve et le fantasme, pourrait être associé à la volonté de l'auteur d'offrir un vécu parallèle au vécu réel des femmes, lequel vécu est inextricablement lié à un pôle sujet masculin la figure du père de Lyyli Belle, qui, en plus d'être représenté comme destructeur, est aussi précaire que peu sûr. D'où la relation mélancolique de la figure maternelle/féminine Mamouchka qui a le potentiel de commencer un engagement avec l'Autre féminin, sa fille Lilly belle.

Ainsi chacun des trois textes de notre corpus de *L'enfant noir*, *Vaste est la prison* et *L'infante Maure* incorpore la question du « féminisme » et de la langue de l'autre de façon différente et en fonction du projet assigné au texte et du contexte de production de ce dernier. Si la question féminine est hésitante, à peine thématifiée, et surtout décimée par les oppositions interculturelles qui semblent constituer la toile de fond dans *L'enfant noir*, dans les deux autres textes, *Vaste est la prison*, et *L'infante maure*, la question de la femme y tient une place de choix. Elle y est la thématique centrale, même si les techniques de sa thématification et de son inscription dans l'espace textuel diffèrent d'un texte à l'autre. Comme nous venons de le voir, quand Dib s'appuie sur un personnage schizophrène convoquant le rêve, le fantastique, etc. pour faire vivre et parler ses personnages féminins, ce sont entre autres les restes et les os déterrés des ruines, les récits de femmes héroïques qui ont joué un rôle en associant leur pouvoir féminin dans l'Histoire de l'Algérie qui constitue la matière première dans *Vaste et la prison* de Djébar.

Conclusion

À travers le roman *Vaste est la prison*, Assia Djébar, comme beaucoup d'autres écrivaines, a essayé de sensibiliser sur la question féminine au Maghreb et en Algérie, se révoltant contre les traditions et les coutumes qui forment l'ensemble des interdits et des contraintes imposées qui participent du conditionnement du statut de la femme. L'engagement de l'auteure se concrétise dans sa lutte pour l'émancipation de la femme. Repousser les limites imposées par l'homme, réhabiliter et rappeler le rôle prépondérant joué par la femme à travers l'histoire ; visiter les espaces interdits sont entre autres les objectifs d'Assia Djébar dans ce magnifique roman.

En effet, nous avons vu qu'Assia Djébar a placé les femmes et leur condition au centre de son engagement scriptural. Elle a fait de leur voix aphonique un palimpseste romanesque qui retrace leur enfermement sur une longue période. Multipliant les points de vue et les registres, et jouant avec dextérité sur les formes et les modes d'expression, elle dépeint l'image de tous les types de femmes qui peuvent exister dans le contexte historique algérien, offrant par là un espace d'expression pour les femmes : un espace proprement littéraire, celui des mots et du langage. L'écriture est non seulement conçue comme nouvel espace de lutte culturelle et sociale, permettant au regard de changer de camp, mais aussi et surtout comme un moyen, pour Djébar, de dépasser ces murs, de communiquer avec l'extérieur et d'échapper à cet enfermement, à cette vaste prison. Nous avons vu que tout le travail fictionnel dans *Vaste est la prison* (la symbolique du titre, les procédés de thématization et detextualisation, etc.) est une tentative de construction par l'écriture d'un espace essentiellement féminin où la parole se délie pour dévoiler le corps, pour dire l'aliénation et l'oppression séculaire de la femme, parole soucieuse de consolider une identité féminine individuelle dans à la fois le domaine social masculin et dans l'espace littéraire.

Cette oppression de la femme est également une composante très présente dans le troisième texte de notre corpus, *L'infante maure* qu'on abordera dans la partie 3 qui va suivre. Cependant, les procédés et techniques d'écriture adoptés par Dib sont diamétralement opposés.

En effet, si le discours altérité dans *Vaste est la prison* de Djébar prend résolument le caractère féministe et sexuel, *L'infante maure* de Dib est au contraire largement surdéterminé par le questionnement identitaire. Nous verrons dans cette 3^e et dernière patrie qui va suivre que la construction romanesque et tout le travail fictionnel de l'auteur repose s'agissant de *L'infante maure* sur le personnage principal Lyyli-Belle. Comme le dit Hamon « en tant que personnage narrateur, se trouvant investi d'une « fonction intra diégétique », elle oriente de facto la vision du monde dominante dans le récit, à savoir un questionnement identitaire auquel elle imprime une dimension où se mêlent fantastique, merveilleux et onirisme qui enveloppent le roman. Cette dimension

du roman est, comme on le verra, elle-même générée par le caractère schizophrénique et psychotique du personnage principal, LyyliBelle. C'est aussi à cette spécificité de l'héroïne en souffrance mentale qu'incombe la charge de l'énonciation qu'on doit la tentative de dépassement et de réconciliation des conflits complexes se posant à l'auteur : Arrachement à sa culture d'origine ; déchirement identitaire entre deux cultures, un entre-deux difficile à vivre...D'où la construction d'un monde fantasmagorique propre à elle au travers duquel elle tentera par exemple de faire concilier et rapprocher sa mère et son père, symboliquement et respectivement rattachés à l'Occident et l'Orient. Un monde dans lequel elle *est* la neutralité, le point de jonction, l'estuaire qui fait rencontrer deux courants de pensées, de valeurs culturelles bien distinctes. Ce sera l'objet de la partie qui va suivre.

Partie 3 :
***L'infante maure* : une altérité inclusive à
l'aune de l'exploration de soi
(schizophrénie, fantastique, onirisme...)**

Introduction

« La littérature, pour moi, est une religion, avec ses prophètes dont je m'efforce de devenir un disciple digne ». Sami TCHAK, *La couleur de l'écrivain*.

La troisième partie de notre thèse est consacrée, comme indiqué dans l'introduction générale, à l'analyse du roman de Dib *L'infante maure* de manière à mettre en lumière les stratégies d'écriture sous-tendant les modalités de la mise en texte du discours altéritaïre qui relève comme on le verra d'une altérité très inclusive.³

Pour ce faire, les approches adoptées seront aussi multiples que diversifiées, tenant compte des considérations et des enjeux socioculturel, historique et sociocritique, mais aussi convoquant comparatisme et aspects formels, rendant compte de la dimension structurelle du texte. Nous allons donc nous servir de tout l'outillage théoriques et critiques disponible afin de mettre au jour les différentes formes de manifestations de l'écriture altéritaïre sous-tendant ce « fantastique » texte qu'est *L'infante maure*. Cette dernière s'élevant en fait sur des dépassements formels, thématique manifestes dans le roman, sera approchée de très près mais aussi profondément questionnée de manière à ce que nous puissions définir et éventuellement expliquer son ancrage socio-historique et la corrélation de ce dernier à l'identité littéraire et culturelle et la personnalité de l'auteur. Le discours altéritaïre se manifestant dans ce troisième texte constitutif de notre corpus sous le prisme de la problématique identitaire qui en constitue la toile de fond, le recours à la théorie psychanalytique freudienne, et aux larges échos et influences qu'elle a eu dans le domaine littéraire, notamment chez les surréalistes, etc., nous semble inévitable, eu égard aux notions et concepts qu'elles développent et qui font référence à la dimension psychologique et psychanalytique de ce texte littéraire. Aussi, *L'infante maure*, écrit et publié au cœur des années 90, fait-il main basse sur la décennie noire. En effet, contrairement à ce dernier, le roman de Djébar retenu ici intègre la décennie noire et son effervescence terroriste en la remettant au centre de la composition romanesque d'ensemble à travers l'inscription de la thématique de cette période noire tout en l'articulant au discours altéritaïre féministe. Or, ce recul affiché par Dib par rapport à la période des années 90, sans doute les années les plus sombres de la période postcoloniale, n'est pas comme on le verra dans cette partie, une fuite de sa part, une négligence ou une indifférence. De notre point de vue, c'est au contraire un élément significatif pour comprendre la particularité du discours altéritaïre à l'œuvre dans le texte. Dib met en scène, met en écriture un personnage principal, malade, psychotique qui souffre de la schizophrénie. Le choix d'un tel personnage avec cette psychologie et ce comportement n'est pas anodin : c'est un choix déterminant, un choix programme pour Dib. En effet, les caractères des personnages et la notion du personnage elle-même chez les écrivains, notamment les personnages principaux, est une question

éminemment épineuse et cruciale. Car c'est eux qui supportent l'esprit du texte, réalisent son projet, concentrent le message, etc. Pour les écrivains, l'invention des personnages, c'est l'invention du texte dans son entièreté. Mauriac estime à juste titre, que :

Les personnages qu'ils[les écrivains] inventent ne sont nullement réels, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus au moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité¹.

D'où notre hypothèse dans cette partie qui consiste à dire que le dédoublement de personnalité qu'on observe chez Lyyli Belle, l'héroïne du texte, serait un choix délibéré du romancier Dib. Mettre ainsi en scène un personnage schizophrène et psychotique est un indicateur assez révélateur de la volonté de Dib d'installer la problématique du roman sur le terrain d'une quête, du questionnement et du déchirement identitaire. C'est pourquoi nous avons posé dès l'introduction générale le postulat selon lequel dans ce texte de Dib, la question du discours altéritaïre est de type identitaire.

Une telle hypothèse nécessite un retour sur les définitions qui entourent les notions d'identité (au sens large du terme), d'expression d'écriture, de maghrébinité, de francophonie littéraire, etc. Elle nécessite également de revisiter la dimension épistémologique des notions sus-citées pour en mesurer l'opérabilité dans *L'infante Maure*.

Identité

Dans un essai intitulé *L'identité*, Lévi-Strauss estime que : « *L'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire et [... toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion]* »².

On parle d'identité individuelle, sociale, collective, du groupe, communautaire, plurielle, nationale, etc. L'identité porte avant tout sur un ensemble de significations, issues de diverses contextualisations de soi. De ce fait, c'est une construction subjective, élaborée à partir de pratiques sociales, professionnelles, culturelles et autres. Cependant, cette construction dépend aussi fortement d'une visée intentionnelle elle-même toujours contextualisée, et donc toujours changeante. Il faut souligner en outre le fait que ces constructions subjectives ne peuvent cacher une identité plus profonde qui reposerait sur

¹MAURIAC F., *Le Romancier et ses personnages*, (1933). Disponible sur le site : <https://mauriac-en-ligne.huma-num.fr/items/show/52>. Consulté le 27/05/2020.

²Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris, PUF, 1977, p. 58.

une expérience intérieure échappant à toute subjectivation tels que le sentiment d'identité et le sentiment d'appartenance.

On confond par ailleurs souvent entre race, culture, identité, représentation, etc. tout comme on peut avoir, notamment dans la nouvelle société occidentale, notamment européenne qui dans le souci de se démarquer du Tiers-monde ou de l'Orient, ose diverses associations aussi politiciennes et partisans que vides de sens et saugrenuestelles : identité nationale, identité européenne.

Souvent aussi l'identité se trouve associée à la culture, ce qui donne la notion d'identité culturelle. Selon Rik Pinxten,

Le concept d'identité s'utilise de notre temps comme un concept générique, constitutif de divers évènements sociaux. De nombreux conflits sont regroupés sous la catégorie de conflits d'identité. L'identité est alors pensée comme la facette la plus importante de luttes violentes ou pacifiques¹.

À bien observer le monde aujourd'hui, on peut aisément affirmer que beaucoup de conflits qui déchirent notre société ont en commun ce trait dénominateur : les questions identitaires.

Citant en guise d'illustration la création, sous le règne de l'ancien président français, Nicolas Sarkozy, d'un portefeuille dédié spécialement à cette question ; il porte l'appellation saugrenue suivante : « le ministère de l'identité nationale », à la tête duquel prônait le sulfureux homme politique français Brice Hortefeux ! Aussi, pour rester dans l'ubuesque paysage politique français, le fondateur, néanmoins pourfendeur, du parti extrémiste Jean Marie Le Pen appelle bien les Français à défendre leur « identité nationale » !

L'identité serait donc d'abord individuelle. De ce fait, on pourrait parler de l'identité collective, par opposition² à l'identité individuelle, l'identité collective étant le fait qu'un groupe d'individus se manifeste par le fait que ses membres ont en commun des symboles, un territoire, une histoire, etc. Toutefois, ainsi posée, une telle formulation nourrit bien un écueil : il fait apparaître ou donne à voir la notion d'identité comme une notion sans histoire, stable, immuable, invariable et inchangée. Or, l'identité est tout sauf une notion permanente, homogène et à priori ne faisant pas de vagues.

¹Rik Pinxten, « Identité et conflit : personnalité, socialité et culturalité », *AfersInternationals*, HundacioCidob, n° 36, pp. 157-175. page 157.

²Opposition de nombre

En effet, d'aucuns pensent à cette notion d'identité comme un phénomène variable, dynamique et versatile. Rik Pinxten parle de trois niveaux d'identités relatifs à l'individu, au groupe et à la communauté :

Ce sont trois ordres de grandeur, mais, en même temps, trois types qualitatifs différents : l'identité individuelle se joue pour chaque personne en soi, l'identité de groupe se définit par les relations interpersonnelles réelles, tandis que l'identité communautaire transcende en principe les individus et les groupes existants dans le temps et dans l'espace.¹

Identité individuelle

C'est l'ensemble des caractéristiques singulières, des rôles et des valeurs que la personne s'attribue, telles que :

- La manière dont on diffère des autres, mais aussi ce que l'on a en commun ; l'identité est comparative ;
- Certains aspects identitaires nous sont attribués dès la naissance et ne peuvent être changés (lieu et date de naissance, par exemple) ;
- Certains aspects nous sont donnés dès la naissance et ne sont modifiables que difficilement (nom, sexe, nationalité) ;
- Certains aspects peuvent être changés délibérément (lieu de résidence, état civil, etc.) ;
- Certains aspects d'identité sont changés en dehors de notre volonté (la ressemblance avec la photo du passeport).²

Identité de groupe ou collective

L'identité collective est la manière dont les individus se définissent et sont définis par autrui sur la base d'appartenances sociales assignées et/ou revendiquées : profession, âge, genre, religion, ethnie, territoire, famille :

Un individu appartient à un groupe et éprouve des tensions entre son identité individuelle et l'identité de groupe : l'individu codétermine le groupe, le renforce et soutient activement la solidarité interne par son adhésion ; en même temps, l'individu est limité dans l'expression de son identité individuelle par son appartenance au groupe. Cette tension entre appartenance et liberté individuelle joue un rôle dans de nombreux conflits (...). Dans cet aspect également, des tensions entre groupe et individu se manifesteront.³

¹Ibid. p. 158

²Ibid. p. 170

³Ibid. p. 162

Identité personnelle/Identité communautaire ousociale

Le concept d'identité personnelle peut s'expliquer par le sentiment de soi que développe une personne avec l'âge. Ce n'est pas une idéefixe, mais c'est quelque chose qui sera toujours différent, car l'individu trouve des directions différentes dans la vie. Cependant, quand il est lié à la formation de l'identité personnelle principale, l'individu aura tendance à se poser un certain nombre de questions existentielles, spirituelles, etc. du genre : qui est-il ? À qui appartient-il ? Quels intérêts sont les siens ?...

Par ailleurs, chacun a une forme d'identité personnelle et a donc une façon de se voir et de concevoir le monde, les choses et les autres. Certains peuvent se considérer comme des êtres accomplis tandis que d'autres peuvent estimer leur vie comme un échec. Les expériences, le contexte et les personnes qui communiquent ensemble jouent tous un rôle de premier plan dans la formation de l'identité personnelle. Cependant, il est nécessaire de mettre en évidence ce qu'est le concept d'identité de chaque personne, car la confusion est vite arrivée avec la conception sociale de soi. En effet, une personne peut par exemple penser qu'elle est gentille en aidant les autres, mais la perception sociale peut être complètement différente de cette attente. L'identité personnelle correspond donc presque exclusivement à la dimension individuelle, à ce qui distingue les individus entre eux au sein de la communauté :

Une communauté est plus vaste et en même temps différente des deux autres niveaux : elle les transcende dans le temps et dans l'espace, et ni les individus ni les groupes ne peuvent entrer en rapport direct avec une communauté. Néanmoins, le niveau communautaire, l'identité communautaire est dynamique également en ce sens que parfois c'est l'appartenance à une communauté spécifique qui l'emporte, d'autres fois celle à une communauté différente (...) ¹

Hutchinson et Smith (1996) avancent, plusieurs traits distinctifs propres à toute communauté ethnique :

La communauté ethnique comprend : un **nom** commun en vue de l'identification de l'essence de la communauté ; un **mythe** expliquant la descendance commune avec une origine commune dans le temps et dans l'espace ; des **souvenirs** historiques communs et un **passé** commun avec des héros, des événements et leur commémoration ; un ou plusieurs éléments d'une culture commune qui restent à identifier, mais qui comprennent normalement une **religion**, des **coutumes**, une **langue**, etc. ; un **lien** avec le pays d'origine avec lequel on continue d'entretenir des contacts au moins

¹Ibid. p.163

symboliques (le pays des ancêtres) ; un **sentiment** de solidarité entre les membres d'une communauté.¹

L'identité sociale ou communautaire est considérée comme l'opposé du concept d'identité personnelle. En effet, c'est dans cette identité sociale que les différences entre l'individu et les autres peuvent être prises en compte. C'est elle également qui nous fait prendre conscience de qui nous sommes réellement et qui sont les autres afin de comprendre leur identité. Car ce qui met en lumière cette identité sociale, c'est le fait qu'un individu interagisse avec les autres et se définit comme faisant partie de la société. En effet, au sein d'une même société, il peut y avoir des personnes appartenant à différentes religions, comme il peut y avoir des ethnies, mais aussi des classes, des sectes, des races différentes, etc. En interagissant avec l'environnement social, l'identité sociale ou communautaire se réalise individuellement et personnellement en chacun des membres de cette communauté. De même que les rôles et les responsabilités que chaque individu assume au sein de la société sont également importants lors de la réalisation de l'identité sociale. Divers groupes de personnes ont de nombreux rôles sociaux à jouer au cours de leur existence. Ainsi, le rôle social de la mère diffère de celui du gestionnaire dans une entreprise donnée, d'un responsable quelconque, etc. D'où la différence fondamentale entre l'identité personnelle et l'identité sociale.

De l'identité générique

Au-delà de la structure du texte et des interprétations qui en découlent, un autre aspect mérite toute notre attention : il s'agit de l'identité de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire son identité générique ainsi que son appartenance à une catégorie ethnique ou nationale.

C'est en effet, un élément incontournable dans l'étude du texte littéraire francophone maghrébin à partir duquel nous pouvons développer trois grands axes, qui se présentent sous des formes dichotomiques.

Le premier axe fait référence à la dichotomie littérature française/littérature francophone qui obéit à une logique visant la sauvegarde et la promotion de la langue et littérature françaises dans un monde marqué par la mondialisation. Cependant, cette logique obéit, à son tour, à un paradigme idéologique devenu vieillissant, mais sur lequel se cramponne encore une bonne partie de l'intelligentsia française, à savoir celui de la hiérarchisation des littératures : la littérature produite en France fait figure de noyau autour duquel gravitent le reste des littératures, produites dans la langue française hors Hexagone, et qu'on rassemble communément sous l'appellation de « littérature francophone ». La question est, par conséquent, de savoir quelles positions adoptent les

¹Ibid.p.164

écrivains francophones quant à une stratégie qui les maintient dans une forme de dépendance vis-à-vis de la littérature française, dite « majeure ». Il s'agit, également, de questionner le rapport entre post-colonialisme et postmodernité, à supposer que dans cette dernière l'idée du post-colonialisme ne peut être séparée de la traditionnelle logique opposant centre et périphérie.

Ce dernier point nous conduit justement au deuxième axe que suscite le questionnement autour de l'identité de l'œuvre littéraire. Il s'agit des dichotomies *littérature francophone maghrébine postcoloniale/postmodernité littéraire*. À travers cette dichotomie, nous soutenons l'idée selon laquelle le roman maghrébin francophone postcolonial s'éloigne de plus en plus de la modernité au sens que Gontard donne à ce terme :

La modernité, c'est la pensée du siècle des Lumières, la croyance que la rationalité grâce au progrès ininterrompu des sciences et techniques, conduit à l'émancipation progressive de l'homme, dans une société de plus en plus libérée. Tel est le sens de l'Histoire, chez Hegel comme chez Marx. Les catégories fondamentales de la modernité sont donc la raison, l'innovation, l'expérimentation et le progrès. La logique qui sous-tend cette vision d'un devenir humain en flèche relève de la logique dialectique qui, de l'opposition binaire des contraires, dégage une synthèse unitaire, c'est-à-dire un ordre supérieur qu'on peut appeler *Sens de l'Histoire* mais qui travaille indistinctement le domaine des sciences, celui des arts et celui des cultures.¹

Pour incarner davantage l'esprit relevant de la postmodernité², défendu par Lyotard, Glissant, Guattari, Deleuze, Derrida, pour ne citer que les plus connus, et qui revendiquent les principes de l'hétérogénéité, de différence, plutôt *différance*, de diversité, de décentrement-rhizome, de pluralisme et de multiculturalisme ; toute une terminologie qui déconstruit le principe de totalisation soutenu par le rationalisme français, depuis les Lumières.

Quant à l'identité générique, le roman francophone maghrébin postcolonial s'inscrit de plus en plus dans ce que la critique appelle le mélange des genres. En effet, en tant que genre occidental par excellence, le roman a investi le paysage littéraire maghrébin suite à la colonisation française pour y devenir l'un des genres majeurs, sans pour autant échapper à une forme de subversion, tel que l'explique Mohammed Djeghlou dans le

¹*Le Temps des Lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?* (Sous la direction de Michèle Touret et Francine Dugast-Portes), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll.« Interférences », 2001, pp. 283-294.

²La définition de ce concept reste problématique et la difficulté d'en délimiter les champs théoriques est pour le moins tenace. Les différentes publications et colloques allant dans ce sens le démontrent clairement.

passage suivant : « *Parler de soi dans les catégories du discours de l'autre en disant subrepticement autre chose que ce dernier. Reconnaître et subvertir les valeurs pour induire une reconnaissance réciproque, sans jamais en poser les termes dans la clarté* »¹. Parallèlement à cette quête de catégories discursive à même de rendre compte de l'imaginaire maghrébin, la subversion générique répondait à une volonté de rupture par rapport aux textes des écrivains de la première génération², ayant eu pour modèle les classiques de la littérature française et, plus généralement, occidentale. Autrement dit, elle répondrait à une volonté de s'affirmer en tant qu'écrivains libérés du paternalisme littéraire, exercé par la littérature française et incarné par les premiers romans maghrébins d'expression française. À ce propos, l'hypothèse selon laquelle la subversion des canons littéraires classiques participerait de l'acquisition, au profit du roman, d'une nouvelle identité à travers sa transformation générique, est défendable, et de ce point de vue, l'identité nationale de l'auteur ne devrait plus constituer l'unique critère dans la définition de la littérature qui en ressort.

L'identité : entre le personnel et le culturel

L'homme est par définition un être social, et en tant que tel, il construit son identité dans son rapport aux autres. En ce sens, l'identité est essentiellement un sentiment d'être par lequel un individu éprouve qu'il est moi, différent des autres. Il la construit également par rapport à son histoire personnelle, déterminée par la somme des expériences accumulées au fil de sa vie, et par rapport à l'histoire d'une époque qu'il partage avec son groupe social, ou, plus, généralement sa nation. Associer l'identité à la culture revient à parler de sentiment d'appartenance, chez l'individu, à une société qui n'est pas forcément la sienne d'origine, mais avec laquelle il partage les mêmes goûts artistiques, vestimentaires, culinaires, musicaux et linguistiques. Ce sentiment d'appartenance obéit souvent à une vision hiérarchisant des cultures mises en contact, dans un processus d'identification et de différenciation. En effet, adhérer à un système culturel implique souvent le rejet d'un autre, pour des considérations morales ou esthétiques. Ainsi, il n'est pas rare qu'un individu se détache de sa culture d'origine pour se rapprocher d'une autre, considérée plus compatible avec ses aspirations et sa vision des choses et du monde, dans des attitudes de manie ou de philie, pour reprendre la terminologie comparative.

De nos jours, le monde est devenu un espace interconnecté et le contact de cultures se fait d'une manière permanente et parfois superficielle : le tourisme de masse a remplacé les voyages explorateurs, l'image³ à remplacer les mots et le surf sur internet a

¹Un romancier de l'identité perturbée et de l'assimilation impossible,

²Nous faisons référence ici aux frères Zinati, Leila Debbèche et Mohamed OuldChikh

³Il est vrai que l'image est parfois plus expressive que les mots.

remplacé les lectures assidues. Cette superficialité fragilise les relations interculturelles, incarnées le plus souvent par des clichés et des stéréotypes qui sont des indices d'une communication univoque et d'une culture en voie de blocage¹. Cela se traduit par ce que certains qualifient, avec exagération, de « choc civilisationnel »². Sans exagérer la portée de cette « phrase-choc », il est effectivement des situations où la confrontation l'emporte sur le dialogue, à travers des attitudes de rejet et de stigmatisation de l'étranger. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la difficulté de plus en plus évidente pour un Oriental de faire accepter sa différence culturelle autant dans son espace d'accueil comme on dit, dans les sociétés occidentales que de le faire dans les sociétés orientales. Les réseaux sociaux ainsi que beaucoup de chaînes télévisées témoignent clairement de ses tensions culturelles, civilisationnelles souvent sur un fond propagandiste, et il apparaît que l'art et la littérature sont les rares domaines qui permettent encore un contact riche et serein entre les différentes communautés, par le contournement et le dépassement des stéréotypes.

La fonction des stéréotypes est justement de figer l'identité culturelle de l'Autre par la « *confusion de l'attribut et de l'essentiel, rendant l'extrapolation constante du particulier au général, du singulier au collectif* »³. Ces attributs, créés sur la base de jugements le plus souvent subjectifs, répondent à la nécessité de se mettre en position de force par rapport à l'Autre sur le marché du savoir, de la culture et des langues. Ils sont amenés à perdurer dans le temps, dans la mesure où ils garantissent le maintien de ce rapport de force. Dans la mesure également où l'histoire de l'humanité s'est construite sur la base de ces attributs. De ce point de vue, la littérature, et plus généralement l'art, libère la culture et l'imaginaire, en se constituant en un espace, non pas de sens, mais de signification, au sens que Roland Barthes donne à ses deux termes⁴.

L'identité ou la construction par l'altérité ; l'exil...

La construction identitaire se fait à l'échelle de l'individu, du groupe et de la nation, mais elle se fait également à l'échelle de l'espèce et de l'univers. Si nous sommes des humains, c'est parce que nous ne sommes ni des divinités ni des extraterrestres, deux formes d'existences imaginaires dont la première remonte à l'antiquité et perdure à travers les enseignements des religions monothéistes, et la seconde s'inscrit dans l'époque contemporaine. En effet, l'éventualité d'une existence d'êtres extraterrestres est évoquée par la littérature et les autres domaines artistiques, comme c'est aussi le cas pour les représentations divines, lesquelles remontent, comme

¹Pageaux (D. H.), *Littératures et cultures en dialogue*, L'Harmattan, 2007, p.33

²Nous citons à titre d'exemple, le professeur américain de science politique Samuel Huntington dont l'ouvrage publié en 1996 porte le titre *Le choc des civilisations*.

³Pageaux (D.H.), Op. Cit., p.53

⁴Barthes, R., *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964

souligné plus haut, à l'Antiquité. L'Homme est donc condamné à se représenter son identité en fonction du rapport qu'il entretient avec l'Autre, quand bien même ce rapport est fictif ou fantasmé.

Aussi, l'altérité, définie comme on sait déjà comme étant « le caractère de ce qui est autre »¹, et « la reconnaissance de l'autre dans sa différence » entre dans le processus d'identification et, plus généralement, dans la constitution de toute identité. Ce n'est qu'on apercevant l'Autre en tant qu'être différent que le regardant prend conscience de son identité, qu'elle soit naturelle ou culturelle. De ce regard, dont les racines remontent à l'enfance, à travers ce que les psychanalystes nomment le stade du miroir et le complexe de castration, découlent des représentations et sentiments d'appartenance à des catégories dans lesquelles l'Autre ne figure pas.

La deuxième moitié du XXe siècle marque une évolution dans la pensée qui entoure la dichotomie identité/altérité en s'écartant des visions eurocentriste et orientaliste qui ont prédominé pendant de nombreux siècles. En effet, on s'éloigne de plus en plus des ascendances « orientalistes » dont faisaient preuve les peuples d'Europe à l'égard de ceux d'Afrique et d'Asie. Les compagnes de décolonisation, entreprises en grande partie pendant la seconde moitié du XXe siècle, ont permis aux peuples des anciennes colonies de participer à l'écriture de l'Histoire. Les regards se croisent et l'altérité ne se résume plus à l'homme africain ou asiatique, puisqu'elle inclut également l'homme blanc : le regardant devient regardé et le regardé devient à son tour regardant. Il en résulte, de part et d'autre, des perceptions de moins en moins réduites, dans un monde de plus en plus globalisé.

Par ailleurs, le processus identitaire s'accroît face à des situations de contacts culturels, générées principalement par le phénomène de migration de masse, caractéristique de la période évoquée ci-dessus. Ce phénomène peut résulter de plusieurs facteurs comme la dégradation économique, sociale, politique d'un pays, mais aussi d'un sentiment de frustration par rapport à un vécu qui ne répond pas aux attentes métaphysiques et culturelles de l'individu. Quitter son pays pour les raisons qui viennent d'être citées revient à parler d'exil, lequel se traduit par un sentiment de déchirure et de l'inachevé. Il revient, également, à parler de conscience au monde qui se situe dans l'entre-deux, à la croisée d'un espace d'origine et d'un espace du devenir.

De ce point de vue, l'exil peut traduire un sentiment d'arrachement/attachement au passé comme il peut tout aussi bien cacher une volonté d'entamer une nouvelle vie, débarrassée de tout élément renvoyant à ce passé. Dans les deux cas, il est un

¹Définition du dictionnaire *Le Robert* en ligne, laquelle définition est empruntée à Emmanuel Lévinas dans *l'Autre comme visage*.

déracinement et, comme le rappelle l'écrivain congolais Sami Tchak, « une mort symbolique »¹. Ou encore une expérience ontologique qui suscite une réflexion sur la manière de concilier le passé, le présent et l'avenir, au milieu d'une fracture existentielle. En effet, au-delà d'une perte d'un territoire, l'exil signifie la perte d'une vie par la perte de la langue, de l'affecte, d'un imaginaire, bref, de tout ce qui construit l'Être. Il signifie, par la même occasion, le début d'une nouvelle existence qu'il faut penser, organiser et partager avec l'Autre. Les textes des écrivains ayant connu cette expérience illustrent bien la complexité de ces sentiments et réflexions qui habitent celui qui en est le sujet.

Néanmoins, dans le monde d'aujourd'hui, l'exil revêt un caractère pour le moins problématique. Le multiple a tendance à s'assimiler dans le commun, dans la mesure où la mondialisation se traduit par la généralisation du modèle culturel occidental en absorbant les différences culturelles. Par conséquent, la plupart des pays en développement sont condamnés à préparer leur progrès dans le sens de ce modèle. Dans beaucoup de pays, cela s'est déjà fait : Shanghai, Pékin, Rio de Janeiro, Tokyo, Montréal, Abu Dhabi, Ney Delhi, etc. sont autant de capitales dont le modèle s'inspire directement de celui des États-Unis, principal catalyseur de la mondialisation. L'homme d'aujourd'hui, forgé par cette mondialisation, éprouve de moins en moins de difficulté à traverser les cultures tant son identité s'apparente à ce qu'Edouard Glissant appelle « identité rhizome », celle qui refuse la racine unique. Il est, plus que jamais, porté sur l'altérité, et le monde qu'il a créé est celui des différences qui se nourrissent les unes des autres. Ainsi, l'exil a de moins en moins de réalité et, par la même occasion, il est de plus en plus travaillé par l'imaginaire. On s'invente un exil, comme on s'invente un rêve.

Identité et frontière géographique

Bien que l'identité n'ait pas de frontières réelles et claires, la conception moderne ne l'envisage pas en dehors de frontières géographiques. En effet, depuis la dislocation de tous les empires qu'a connus l'histoire, le monde s'est constitué en États-nations régis par des frontières territoriales, censées en encadrer les aspects idéologiques et culturels. C'est ce qu'il s'est passé en Europe, espace d'origine de la civilisation dite occidentale, suite à la chute de l'Empire romain, vers la fin du Moyen Âge. Des nations se sont constituées en adoptant chacune l'une de religions issues du christianisme

¹L'écrivain revient, dans un entretien accordé au Monde culturel, sur cette définition qu'il donne de l'exil, inspirée en réalité par deux écrivains, le russe *Andreï Makine* et le cubain *Reinaldo Arenas* : URL de l'article : https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/14/l-exil-c-est-une-mort-symbolique_1847946_3246.html

Publié en mars 2013 ; consulté en décembre 2019

(catholicisme ou protestantisme), et, également, l'une des langues dérivées du latin. Ces héritages, délimités par des frontières terrestres, sont articulés au vécu des peuples qui s'y trouvaient pour donner naissance à la mosaïque culturelle européenne que l'on connaît aujourd'hui.

De nos jours, les frontières territoriales ne constituent plus un critère suffisant dans la définition de l'identité culturelle, car les idéologies nationales qui président à tout sentiment d'appartenance ne sont plus aussi efficaces que dans le passé. Et pour cause ; l'internet, la radio et les chaînes satellitaires permettent aujourd'hui à toutes les populations du monde d'instaurer une certaine distance par rapport à leur système de valeur. Ainsi, les jeunes générations, marquées du sceau de la modernité, se sont construit des repères identitaires qui outrepassent les frontières géographiques nationales, sans forcément remettre en question ces dernières. Aussi, le partage d'expérience et de sensibilité à travers la littérature, le cinéma, la musique, les mariages mixtes, etc. participe de la formation d'une identité culturelle cosmopolite.

Par ailleurs, cette aspiration à l'universalité habite l'homme du XXI^e siècle qui ne se suffit plus de la simple identité nationale et, de ce fait, le processus d'identification se fait de plus en plus à l'échelle régionale, continentale ou même mondiale. Il y a tendance à se définir, méditerranéen, européen, américain ou même citoyen du monde, et le particularisme n'a de sens que face à l'universalisme. C'est parce que celui-ci fait partie de l'identité de l'homme, par ailleurs incarné largement par l'esprit de la modernité, que celui-là participe de la complexité et de la richesse de l'humanité. Ainsi, l'identité - Edouard Glissant la qualifie de rhizome - prend racine dans cet espace où s'entremêlent le local et l'universel et où les frontières géographiques deviennent presque insignifiantes.

Identité et frontières linguistiques

Au-delà de la problématique déjà abordée par les philosophes et qui consiste à savoir laquelle de la langue ou de la culture influe davantage sur l'autre, notre propos ici est de revenir sur le rôle évident de la langue dans la construction de l'identité culturelle et, plus particulièrement, dans le cas de la création littéraire.

De tous les signes du langage, la langue demeure le plus privilégié dans la communication ordinaire, elle est l'outil par excellence de la transmission du savoir, qu'il soit scientifique, religieux ou autre. Elle est également un élément fondamental dans la constitution d'une identité nationale, puisque, traditionnellement, toutes les nations du monde se définissent essentiellement par leurs langues, conformément à la formule « une langue, un peuple, une nation »¹. Aussi, la langue a, dès le Moyen Âge,

¹Cette devise de la France de 1789 a été adoptée par la plupart des autres nations.

revêtu un statut particulier à tel point que l'Empire romain, l'un des puissants empires que l'histoire ait connus, considérait tous les peuples qui ne parlaient pas le latin comme étant des Barbares¹. L'identification se faisait avant tout en référence à la langue, à partir du moment où le sentiment d'appartenance à une nation ou à un empire est régi par celui de l'appartenance linguistique. Ce n'est sans doute pas un hasard si la revendication identitaire, dans tous les pays du monde, passe par une revendication de la langue, tant cette dernière symbolise à elle seule l'identité nationale d'un pays.

Pour autant, l'utilisation d'une langue ne fait pas forcément référence à la culture dans laquelle elle s'inscrit. Il arrive souvent, en effet, de parler en français ou en anglais tout en exprimant des spécificités culturelles qui ne sont ni françaises ni anglaises. Cela est dû au fait que le recours à la langue étrangère exige de transposer cette dernière au modèle de la langue maternelle, en faisant apparaître la dimension culturelle. À ce propos, la sociolinguistique moderne opère une distinction claire entre la langue et le discours dans l'expression culturelle et postulent que c'est l'identité discursive qui est la plus à même de rendre compte de la culture que l'identité linguistique. Selon Patrick Charaudeau, l'identité linguistique n'est pas l'identité discursive : « *La langue n'est pas le tout du langage. On pourrait même dire qu'elle n'est rien sans le discours, c'est-à-dire sans ce qui la met en œuvre, ce qui régule son usage et qui dépend par conséquent de l'identité de ses utilisateurs. Contre une idée bien répandue, il faut dissocier langue et culture, et associer discours et culture.* »²

Par conséquent, l'homogénéité linguistique peut aisément contenir une hétérogénéité culturelle, en ce sens les frontières de la première n'épousent pas forcément celles de la seconde. Autrement dit, un groupe de personnes peut faire usage d'une seule et même langue dans l'expression de cultures pour le moins différentes. C'est à la manière de parler, d'argumenter et d'expliquer quelque chose que l'on peut reconnaître l'identité culturelle du locuteur et non pas dans le fait qu'il parle telle ou telle autre langue.

Par ailleurs, la distance qui sépare une personne lambda d'une langue étrangère présente des similitudes avec la distance qui sépare un écrivain de sa propre langue ; dans les deux cas, la langue est un élément qu'il faut apprivoiser, comprendre et retravailler. En effet, parler sa propre langue est un fait naturel, presque inconscient,

¹À l'origine, le terme *barbare*, emprunté en 1308 au latin *barbarus*, lui-même issu du grec ancien βάρβαρος : *bárbaros* (« étranger »), était utilisé par les anciens Grecs pour désigner les peuples n'appartenant pas à leur civilisation (définie par la langue et la religion helléniques), et dont ils ne parvenaient pas à comprendre la langue. *Bárbaros* signifiait alors « non grec » : toute personne dont le langage ressemblait, pour les Grecs, à un charabia « *bar-bar* ».

²Charaudeau, P., « Langue, discours et identité culturelle ». En ligne sur : <http://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm>. Consulté le 20 mai 2020.

alors que parler une langue étrangère est un acte conscient, parfois éprouvant. Autrement dit, le recours à la langue étrangère équivaut à l'utilisation d'un instrument dans le but d'accomplir une tâche à laquelle il n'était pas destiné au départ. Il revient, ainsi, à parler de soi-même et de sa culture depuis l'extérieur de la langue, en adaptant cette dernière à sa culture, en même temps que cette culture s'adapte à la langue empruntée.

L'identité narrative

L'identité, notion abstraite qui renvoie à un ensemble de représentations et d'images fragmentées, nécessite une mise en récit pour devenir intelligible et structurée. En effet, tout discours ou récit sur l'identité est une construction et une structuration d'images dans le but de donner un sens à une existence et de se définir par rapport aux autres. Paul Ricœur parle, à ce propos, d'interprétation :

La connaissance de soi est une interprétation - l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée -, cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive ou, si l'on préfère, une fiction historique, comparable à ces biographies des grands hommes où se mêlent l'histoire et la fiction.¹

Ainsi, aucun récit sur l'identité, aussi objectif soit-il, n'échappe à l'imagination et à la sensibilité de son auteur, et il constitue, de ce fait, le lieu du dire de l'identité dite narrative. Paul Ricœur associe cette dernière à l'identité *Ipséité*, l'envers de l'identité *Mêmeté*, deux facettes de la même pièce dont l'une incarne la substantialité et l'autre la mutabilité :

La différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative (...) À la différence de l'identité abstraite du *Même*, l'identité narrative, constitutive de l'*ipséité*, peut inclure le changement, la mobilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie (...) L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille, en ce sens l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire.²

Toute narration est une action qui implique un changement au sein même d'une entité censée symboliser l'immutabilité. Se raconter revient à parler de soi-même comme s'il s'agissait d'un autre, et l'instance qui dit « je » se détache du *je* qui est décrit, de telle façon que le premier s'invente en inventant le second. Ainsi, toute personne peut s'avérer étrangère à elle-même, au regard de cet aspect de l'identité tourné vers le

¹Ricœur, P., *L'identité narrative*, Paris, Esprit, 1988, p.295.

²Ricœur, P., *Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985. pp. 353-354

devenir qu'est l'Ipséité. Julia Kristeva utilise l'expression « inquiétante étrangeté¹ » pour décrire cette facette de l'identité marquée par l'inconnu et le devenir. Il arrive souvent qu'on se découvre des aspects dont on ne soupçonnait pas l'existence et de s'étonner devant l'imprévisibilité de notre moi, à travers sa mise en récit ; on est alors à la fois auteur et lecteur du *je*.

Dans le cas d'un récit littéraire, ce *je* est d'autant plus problématique d'où la nécessité de considérer l'identité narrative d'un point de vue de l'imaginaire. En effet, dès le 19^e siècle, Balzac prévient contre tout amalgame entre le Moi – équivalent d'une identité narrative - et l'auteur :

Mais le Moi n'est pas sans danger pour l'auteur. Si la masse lisante s'est agrandie, la somme de l'intelligence publique n'a pas augmenté en proportion. Malgré l'autorité de la chose jugée, beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur.²

L'idée d'une identité narrative étroitement liée au texte littéraire est reprise par Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve* : « *le livre est un produit d'un autre Moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* »³. De ce point de vue, l'auteur, personne réelle en chair et en os, n'est pas à confondre avec le narrateur qui est un être de papier dont l'existence ne dépasse pas les frontières du texte littéraire. À tel point que l'intégralité de l'œuvre de Proust est une tentative de donner existence et forme à cette identité narrative, faite d'imagination, de subjectivité, d'inattendu et d'imprévisible. Il est donc important de souligner que l'identité narrative est la face apparente et intelligible de l'iceberg que constitue l'identité de l'homme. Elle est une tentative de se dire en tant que telle, à travers un tissu de mots et d'images qui, au final, renvoient davantage à lui-même qu'à une existence bien réelle.

De l'identité narrative à l'identité littéraire

L'identité narrative n'est autre que l'identité littéraire de l'écrivain dont la mise en forme se fait à travers l'écriture qui est un espace de tous les sens et de tous les possibles. Cela suppose qu'elle traverse tous les textes littéraires de son auteur, sans jamais être totalement la même. L'imagination de l'écrivain étant une source intarissable, l'identité narrative qui en est associée se régénère à chaque nouvelle phrase ou paragraphe, en ne se laissant pas confiner dans une seule et unique forme.

¹ Terme emprunté à Freud par Julia Kristeva dans son ouvrage intitulé *Etrangers à nous-mêmes*.

² Laubriet, Pierre., *L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne*, Slatkine, 1980, p. 361.

³ *Le contre Sainte-Beuve*, bref essai critique, publié à titre posthume en 1954.

Cependant, l'identité littéraire d'un écrivain n'est pas à confondre avec l'identité littéraire d'une œuvre, dans la mesure où cette dernière occupe un champ plus vaste englobant, outre la narration, la langue, le genre et le référent. En effet, une œuvre littéraire est la somme des identités générique, linguistique, référentielle et narrative. Pour nous servir d'un exemple, nous dirions que *L'insoutenable légèreté de l'être* est un genre roman, écrit en français par un écrivain tchèque dont l'identité littéraire reste à définir et qui fait référence à la société tchécoslovaque de la seconde moitié du XXe siècle. Il s'agit, ici, d'un ensemble d'éléments qui confère souvent une grande complexité à l'œuvre littéraire, notamment dans le cas des littératures produites par des écrivains en situation d'exil, quelle que soit la nature de ce dernier.

Aussi, cet ensemble est déterminé par les exigences du lectorat moderne en matière littéraire, lequel lectorat est de plus en plus hétérogène et de plus en plus attiré par d'autres domaines artistiques. En effet, la deuxième moitié du XXe siècle et le début du XXIe enregistrent une montée en puissance du cinéma, de la bande dessinée et de la peinture, ce qui a impacté la place qu'occupe la littérature dans cet ensemble. Cette dernière est dans une stratégie de survie, donnant lieu à une identité littéraire en constante mutation et dans un dialogue permanent avec les domaines cités plus haut. Mais, également, dans un dialogue de plus en plus manifeste avec les littératures étrangères, renforçant, de ce fait, les processus intertextuels et permettant l'accession à la mondialité littéraire. L'on assiste, à ce propos, à l'émergence de textes qui se réclament de la littérature-monde, loin des considérations eurocentristes ayant hiérarchisé les littératures et les cultures, sous le principe de l'universalité à sens unique.

Par ailleurs, au moment où les discours sur le déclin, voire la fin de la littérature, se multiplient¹, nous assistons à une métamorphose de l'identité littéraire vers une forme qui embrasse les exigences de l'époque moderne et postmoderne. Le mélange des genres et le caractère réflexif de la littérature contemporaine sont des aspects de cette identité en mutation qui se réinvente en s'interrogeant sur elle-même et qui s'inscrit dans un dialogue permanent avec les autres domaines d'expression.

Identité narrative dans la littérature postcoloniale

Si la littérature de la période coloniale est une tentative de dire une identité étouffée et altérée, celle de la période postcoloniale est une reconstruction de cette identité. En effet, les lendemains des indépendances constituaient une période où les peuples, longtemps opprimés, avaient, enfin, leur destin en main et pouvaient « décider » du

¹Nous citons entre autres R. Dumay, *Mort de la littérature* (1950), J. Etienne Ehrmann, *la mort de la littérature*(1970), D. Maingueneau (2006), T. Todorov, *La littérature en péril* (2007), A. Compagnon, *La littérature pourquoi faire ?* (2007), *contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Olivier Bessard-Banquy, *Du déclin des lettres aujourd'hui*(2009).

devenir de leurs identités culturelles ou nationales. Cette situation où tout est à reconstruire participe de la complexité de l'écriture romanesque qui se fait, faut-il le rappeler, principalement dans la langue de l'ancien occupant.

Le dilemme auquel sont confrontés les écrivains est double : comment contrecarrer le discours exotique qui a longtemps servi de référence dans l'identification des peuples ? Comment concilier une identité culturelle, affranchie de la machine coloniale, avec une langue héritée de cette dernière. Les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français*,¹ majoritairement issus des anciennes colonies françaises et britanniques, ont tenté d'y apporter une réponse. Ils conçoivent le texte littéraire comme le lieu du dire d'une identité plurielle, au regard de l'Histoire faite de croisements et de rencontres interculturels, dans un monde de plus en plus globalisé. Ces rencontres qui sont nécessaires, voire inévitables, passent essentiellement par la langue : « *C'est à la formation d'une constellation que nous assistons où la langue, libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit.* »²

Ainsi, l'identité dans la littérature francophone postcoloniale se veut nomade et débarrassée de ses frontières nationales. Les limites de cette représentation résident dans le fait qu'elle est condamnée à se construire à l'intérieur de la francophonie : « *L'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, signe l'acte de décès de la francophonie* »³.

L'identité de la littérature maghrébine

Le Maghreb⁴ est un espace où se croisent plusieurs littératures, dont la francophone et l'arabophone, lesquelles se partagent la part du lion, du fait qu'elles bénéficient d'un large support écrit et de l'appui des autorités, au détriment des littératures minoritaires, rassemblées sous l'appellation « amazigh ». Ces différentes littératures entrent en concurrence : les unes parce qu'elles veulent garder leur statut de littératures majeures et les autres parce qu'elles veulent quitter la périphérie et se constituer en littérature d'envergure nationale, voire régionale. L'officialisation récente de la langue amazighe en Algérie et au Maroc est un élément susceptible de reconfigurer le paysage littéraire au Maghreb et de créer une dynamique à même d'en refléter la réalité socioculturelle,

¹M. Le Bris, J. Rouaud et E. Almassy, *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard, 2007

²Littérature-Monde en français, disponible sur le site : <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php%C2%A0?article1574>. Consulté le 06/07/2021

³Ibid. Consulté le 06/07/2021

⁴Le mot renvoie ici au Maroc, Algérie et Tunisie. À distinguer du Grand Maghreb qui inclut la Mauritanie et la Libye.

longtemps dénaturée¹. De ce point de vue, une étude portant sur la reconfiguration de ce paysage serait très intéressante et permettra de mieux comprendre la logique ainsi que les enjeux qui sous-tendent la relation entre les différentes littératures qui s'y trouvent.

¹Les indépendances des pays du Maghreb ont été accompagnées par des politiques visant à tronquer leurs peuples d'une partie essentielle de leur identité - millénaire - qu'est son amazighité.

Chapitre 1 :
Comportement schizophrénique de Lyyli
Belle, un générateur de procédés
scripturaux divers : écriture/parole
automatiques,
questionnement identitaire, entre-deux...

Le choix scripturaire de Dib de mettre en avant la parole de l'enfant n'est pas du tout fortuit ; il répond au contraire à un stratagème bien huilé et pensé, comme nous allons le voir tout au long de cette partie analytique consacrée au troisième texte constituant notre corpus, *L'infante maure* où c'est la petite l'héroïne, Lyyli Belle, qui parle et se charge de la conduite de l'appareil narratif. Dib, vivant à l'étranger et tiraillé entre deux cultures, occidentale et orientale, se trouve dans un entre-deux assez complexe ne pouvant totalement embrasser la culture du pays qui l'a accueilli, ni renier son identité d'origine maghrébine. Impossible donc de trancher et trouver une solution à cet épineux et inextricable état de tiraillement, de déséquilibre... Son seul compromis serait sans doute de tenter de dépasser cette dualité, cet entre-deux maladif dans lequel il est comme condamné à vivre. Or, il n'y a pas de dépassement possible et définitif à cet antagonisme, pas d'échappatoires véritables. C'est assez tragique, mais, comme lui, beaucoup d'écrivains se trouvent dans la même situation, déchirés entre deux cultures, deux convictions, deux mondes. C'est pourquoi nous pensons que le compromis qu'il lui reste à faire c'est de confier les commandes du navire narratif à Lyyli Belle, une enfant qui croit encore au père Noël. C'est donc un « je » enfantin qui racontera, parlera dans *L'infante maure*, qui dira ses rêves, ses peurs, ses douleurs, ses souhaits, sous des modalités diverses et variées : onirique, fantastique, merveilleux, allégorique, etc. Dib, le vieux Dib va se taire dans *L'infante maure* et laissera parler une fillette qui joue encore avec ses poupées et dort avec ses nounours et qui, plus est, est créé souffrant de schizophrénie, de dédoublement de personnalité. C'est Lyyli Belle qui racontera son déchirement et sa tristesse « quand papa », part en Orient, s'absente longuement de la maison familiale, c'est l'enfant qui racontera les souffrances « de maman » restée en Occident ; et c'est toujours elle, la petite fillette Lyyli Belle, enfant métisse, qui rapportera les conflits et les disputes entre ses parents, l'un venant d'Orient, l'autre d'Occident. Toute la problématique de *L'infante maure* pour soubassement ce conflit, ce déchirement et ce discours altéritaïre de type identitaire qui travaille l'auteur, tiraillement entre son monde oriental d'origine et celui occidental où il vit et qui lui a offert une place et une reconnaissance. Une problématique portée par la petite narratrice Lyyli Belle qui, comme tout enfant, s'étonne de tout et de rien. Aussi, tout le temps seule et retirée dans son jardin, son petit esprit est frappé par la moindre découverte, par la moindre nouveauté. Une herbe qui bouge, un petit vent qui souffle et fait bouger les feuilles de l'arbre sur lequel elle est souvent perchée, un son d'insecte ou d'animal entendu au loin, et c'est tout l'appareil sensoriel de l'enfant, déjà en alerte, qui se met alors en branle et en mode défensif pour intercepter la moindre rumeur, le moindre bruit. Or, comme elle souffre de schizophrénie, son esprit amplifie ces réalités, les exagère, et souvent aussi il en crée et invente d'autres, lui faisant voir, entendre des voix, des objets, des êtres inexistantes, surnaturels. Sensations psychosomatiques qu'elle transcrit telles quelles, d'une traite (écriture automatique) au fil des pages sous plusieurs

formes : monologues intérieurs, lyriques, oniriques, fantastiques, etc. Car son récit a d'autant plus de crédit auprès du lecteur que la parole de l'enfant n'est pas habituellement soumise à l'épreuve de vérité, pas plus par le lecteur que par une personne en chair et en os. La sagesse populaire considérant que « La vérité sort de la bouche des enfants » retrouve ainsi ici tout son sens. La parole de l'enfant *est* la vérité ; elle est la vérité par excellence. Un enfant ne peut dire que la vérité, toute la vérité et rien qu'elle, la vérité. C'est à proprement parler de la parole automatique, ou pour emprunter les mots de Breton, « d'écriture automatique ». Le processus de production de sens dans *L'infante maure* obéit à la logique de la parole/écriture automatique, surréaliste. Ce qui du reste semble s'adapter parfaitement avec les choix d'écriture et de composition romanesque adoptés par l'auteur faisant de la schizophrénie dont souffre la narratrice Lyli Belle, le générateur textuel principal.

1. L'Ombre freudienne et écriture automatique

1.1. Rappel notionnel furtif

Le père incontesté de l'« écriture automatique », également connu sous le nom d'« automatisme », était le poète et membre fondateur du mouvement surréaliste, André Breton¹. Né en 1896, il étudie la médecine et travaille dans un hôpital psychiatrique pendant la Première Guerre mondiale. Breton était fasciné par ses patients. Leur expression verbale libre et créative coulait de manière transparente entre la lucidité et la folie, sans être entravée par les frontières de la logique et de la construction sociale. Ces expressions humaines viscérales l'ont inspiré à développer une nouvelle méthode d'écriture créative, visant à canaliser le subconscient, purement et simplement. Breton a d'abord expérimenté l'écriture automatique dès 1913 alors qu'il développait ses théories de l'authenticité par la spontanéité dans l'expression artistique. André Breton a quitté la médecine pour des activités littéraires devenant, Dada à Paris, l'un des membres principaux du mouvement en 1916. Toutefois, il quittera le groupe pour fonder son propre mouvement : le mouvement surréaliste en 1924 avec son *Manifeste surréaliste*. Dans ce manifeste, il définit le surréalisme comme « un pur automatisme psychique ». Ce travail a établi la position de Breton en tant que leader du surréalisme, soutenu par de nombreux membres de la faction Dada à Paris. Le surréalisme visait à fusionner le rêve et la réalité, la raison et la folie, l'objectivité et la subjectivité. Bientôt d'autres poètes non des moindres, tels Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, Antonin Artaud... seront tous influencés par les études de rêve et la thérapie de la « libre association » de Sigmund Freud, ainsi que par les idées révolutionnaires de Karl Marx. Utilisant des méthodes freudiennes, leur poésie et leur prose puisaient dans l'inconscient, libéré de la raison et des limitations sociétales, produisant des idées et des

¹ André Breton était également critique, éditeur et promoteur.

images souvent inattendues et même choquantes. Le texte poétique de Breton *Champs magnétiques*, coécrit avec Soupault (en 1920), a été presque entièrement écrit par ce procédé d'écriture automatique.

1.2. L'écriture automatique

Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton définit l'écriture automatique comme suit :

(...) Automatismes psychiques purs par lesquels on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (1924)¹

Breton préconise de trouver au premier abord un endroit, le plus propice possible à la concentration de l'esprit, loin des nuisances citadines ou autre. Il sera ensuite question d'entrer dans l'état d'esprit le plus passif ou le plus réceptif possible, en mode relaxation totale. Se débarrasser aussi de toute préoccupation concernant le génie ou le talent des autres. Après quoi, il faudra alors répéter que la littérature est une des routes les plus tristes qui mènent partout. Puis, se mettre à écrire, mais à écrire vite, sans sujet préconçu, sans s'arrêter ou être tenté de lire ce qui est écrit. Laisser la première phrase qui nous vient à l'esprit couler et se dérouler, rester et continuer ainsi. Faut juste faire confiance au caractère inépuisable du murmure. Si par malheur le silence menace, en raison d'un « manque d'inattention », il faudra dans ce cas écrire n'importe quelle lettre, revenir à un état d'arbitraire.

Voilà dans le détail les conditions de mise en pratique de ce mode de production littéraire qu'est l'écriture automatique qu'André Breton a définie comme une manière de créer de l'art à travers une pensée spontanée pure, « libre de préoccupations esthétiques ou morales ». Cela a séduit de nombreux libres penseurs de l'époque. Il était aussi charismatique qu'énigmatique, et son public grandit. Le surréalisme est rapidement devenu un mouvement intellectuel et politique mondial, aligné sur les tumultueuses années 1930. Breton et quelques collègues ont rejoint le Parti communiste. Il a rencontré Léon Trotski au Mexique en 1938, et les deux ont collaboré à un manifeste sur le lien entre l'art et les bouleversements sociaux. La même année, Breton organise une exposition d'artistes surréalistes à Paris, avec Marcel Duchamp, Salvador Dalí et Max Ernst. Finalement, Breton a quitté le Parti communiste et pendant l'occupation allemande de la France, s'est enfui aux États-Unis. En 1941, il organise une exposition d'art surréaliste à l'université de Yale. Il vécut plusieurs années à New York. Retournant à Paris en 1946, c'est là que Breton cultivera une nouvelle génération de surréalistes

¹https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_automatique

jusqu'à sa mort en 1966.

1.3. L'inconscient/psychisme freudien et surréalisme

L'idée de Freud de l'inconscient comme lieu de violence primitive et de conflit refoulé de la conscience a connu une large réception chez de nombreux auteurs surréalistes. Max Ernst et André Masson, en particulier, ont constamment employé des représentations de brutalité sexuelle. On pensait que les techniques automatiques surréalistes révélaient des pensées et des désirs inconscients ; ainsi, la répétition d'images érotiques et de thèmes de violence qui apparaissent dans de nombreuses œuvres étaient considérées comme des manifestations de ce qu'Ernst a décrit comme ses « obsessions ». Les nus féminins démembrés et fragmentés, les couteaux, les poissons, les oiseaux et les grenades coupées qui peuplent les premières œuvres surréalistes de Masson suggèrent également les préoccupations inconscientes de l'artiste.

Dès sa création, le surréalisme a été étroitement associé aux développements contemporains de la psychologie et de la psychanalyse. Le leader du mouvement, André Breton, avait étudié la médecine et servi dans un hôpital psychiatrique pendant la Première Guerre mondiale, une expérience qui a directement affecté le développement du surréalisme. La compréhension initiale des surréalistes de la psychologie humaine a été largement informée par les travaux des psychologues français Jean Charcot et Pierre Janet. Leurs études sur l'hypnose et ce qu'on appelait l'automatisme psychologique, les actions et les processus involontaires qui ne sont pas sous le contrôle de l'esprit conscient, par exemple le rêve, ont particulièrement influencé le développement des premières techniques automatiques surréalistes. L'artiste allemand Max Ernst a apporté au groupe une connaissance détaillée des théories plus développées de l'inconscient de Sigmund Freud, et celles-ci sont devenues la plus grande inspiration pour les auteurs surréalistes. Au fur et à mesure que les écrits de Freud étaient traduits en français, la compréhension et le déploiement de ses idées par les surréalistes sont devenus de plus en plus sophistiqués et complexes. Les théories de l'esprit de Freud et certains concepts généraux associés à la psychanalyse sont utiles pour considérer l'art surréaliste. Le plus important d'entre eux est la notion de l'inconscient en tant que référentiel de pensées et de sentiments qui sont généralement inaccessibles à la conscience. Freud considérait les rêves comme des expressions codées de peurs, de désirs et de conflits inconscients qui pouvaient être déchiffrés et potentiellement résolus par l'analyse. Selon Freud, la névrose était généralement le résultat de conflits non résolus et de perturbations du développement psychosexuel de la petite enfance. La sexualité, le désir érotique et la violence sont au cœur des théories freudiennes de l'esprit. Ce qui est enfoui dans l'inconscient, ce sont des pulsions puissantes et instinctives, réprimées par la civilisation et la rationalité, qui, si elles sont mal résolues, sont préjudiciables à la santé mentale de l'individu et, en fin de compte, de la société.

Cette notion a informé les attitudes surréalistes envers l'amour et la sexualité, qui étaient les principaux sujets de leur travail créatif. Ils ont également été au centre de déclarations et d'activités politiques s'opposant à la morale conventionnelle et aux contraintes de la libre expression de la sexualité. Il faut cependant noter que la promotion par le groupe surréaliste d'une sexualité libérée était limitée et excluait l'homosexualité masculine.

On a souvent remarqué que la poursuite consciente de l'inconscient par les surréalistes, ainsi que leur conformité occasionnelle très littérale aux théories de Freud, jette le doute sur le succès de leurs efforts pour accéder aux pensées inconscientes. Dès le début, de nombreux critiques se sont plaints que les artistes surréalistes se contentaient d'illustrer des théories psychologiques, plutôt que d'exprimer véritablement les profondeurs de leur inconscient. En outre, Breton a explicitement rejeté les tentatives de lecture de l'art surréaliste comme révélant l'histoire psychologique de chaque artiste. De plus, contrairement à Freud et à ses collègues psychanalystes, les surréalistes ne s'intéressaient pas au potentiel thérapeutique des théories de Freud. Ils s'intéressaient à l'inconscient en tant que source créatrice, et non à la possibilité de guérir la névrose par la thérapie psychanalytique.

2. La parole automatico-poétique de Lyyli Bellesur la mer méditerranéenne : ligne séparatrice d'entre-deux, ou point de jonction...

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.¹

¹La suite de ce magnifique poème :

« Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.
Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !
Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
Ô lutteurs éternels, ô frères implacables ! ».

Charles Baudelaire, « **L'homme et la mer** » », « **Spleen et idéal** » *Les Fleurs du mal*. Disponible sur le site : <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/ baudelaire/lhomme-et-la-mer>. Consulté le 25/08/2021

C'est connu depuis le réalisme, puis Baudelaire et Lamartine, le champ fictionnel de la mer comme l'un des éléments constitutifs de la matrice vitale, cet élément liquide, constitue un élément fondateur de l'imaginaire des écrivains et poètes du siècle dernier.

La mer respire à un rythme sans fin, et chaque expiration est accompagnée d'un flux tiède, frais, ininterrompu, éternel, familier, déchainé, mousseux, etc. Avec la terre, la mer, dans toutes les religions et mythologies, représente la source originelle de tout, de la totalité. Or, ici dans *L'infante maure*, contrairement à la première trilogie par exemple, ou dans les romans de Feraoun ou Mammeri, où on considérerait la terre comme symbole de la mère patrie, dans *L'infante maure*, disions-nous, on se focalise sur la mer comme élément primordial de la vie et de l'origine, comme symbole marin qui est plus pratique dans le processus psychanalytique de la quête identitaire et de soi en général.

La mer méditerranéenne forme en fait une sorte de séparation naturelle entre ce qu'on appelle la rive nord, faisant référence au vieux continent, l'Europe et plus généralement à l'Occident, et la rive sud, où se trouve le Maghreb, l'Afrique du nord, voire l'Orient. Cette espace, la Méditerranée, est quasi une zone tampon entre deux univers, deux mondes ; il est un espace représentant deux continents, deux civilisations auxquelles appartient la narratrice Lyyli Belle, à la rive sud, de par les origines de son père, et à la rive nord, de par les origines de sa mère. C'est un espace qui concentre toute la passion de Lyyli Belle, tout son être partagé entre deux systèmes de valeurs, un être tout à la fois appauvri et enrichi de cette double appartenance. La mer méditerranéenne se trouve ainsi au centre de la problématique posée à notre héroïne.

A la page 180, on peut lire ceci :

« Parce que c'est beau, nous appellerons ça méditerranée.
Méditerranée la **douce mer, la douce-amère, la mer mère (...)**
- **L'amère mer !** » (IM P.180)

La citation est d'une beauté poétique certaine¹. Arrêtons-nous cependant un instant sur ce jeu de mots subtil entre les 4 expressions contenant le mot « mer » :

2.1.« Douce mer » : la mer quand elle est calme et lisse inspire la douceur et la tendresse. L'eau, en général, notamment sous la forme liquide, reste une matière changeante, versatile et qui file entre les doigts. La vue d'eau est l'un des plaisirs immenses qui s'offrent à nos yeux. Un ruisseau qui coule, une cascade d'eau qui se jette

¹Ce n'est pas loin de « dur désir de durer » du surréaliste P. Eluard. A rappeler que Dib était très proche des auteurs surréalistes, notamment Argon, Malraux qui l'ont soutenu, surtout au début de sa carrière, et avec lesquels il deviendra plus tard ami et collaborateur dans plusieurs revues.

dans le vide, un jet d'eau, la pluie fine qui tombe, etc., le paysage de l'eau reste un spectacle d'une douceur infinie et illimitée. Par ailleurs, du point de vue phonétique, « mer » et « mère » se confondent : « douce mère », « douce mer ». Par connotation, non seulement le qualificatif « douce » s'applique aussi à « mère », mais le nom « mère » lui-même peut être permuté avec « mer ». Unparallélisme est ainsi indirectement effectué entre « douce » et « mère » par l'intermédiaire de l'homophonie de « mer » et « mère ». La méditerranée serait donc une « mère douce », ou afin de respecter la construction poétique de la phrase une « douce mère ». Cette mer méditerranéeparait donc comme un espace positif valorisé, un élément aimé et chéri par le narrateur ; sans doute parce qu'il représente les deux constituants de sa personnalité : un tenant à l'Occident, comme terre d'accueil et de consécration ; l'autre à l'Orient, l'espace qui l'a vu naître et grandir.

2.2. « Douce-amère » : cette expression qualifie et renvoie, par juxtaposition, au mot « mer » qui la précède qui est sujet (prédicat). En fait c'est un mot, une expression improvisée et créée à l'occasion, parce que le mot composé « douce-amère », n'existe dans aucun dictionnaire. L'association de deux mots « douce » et « amère » pourrait être une figure de style, une sorte d'oxymore opposant douceur et amertume. Amertume qui fait référence à la salinité de l'eau de mer. Mais qui pourrait signifier aussi une sorte de projection de l'assentiment de l'auteur, de son désamour de cette mer qui sépare les deux mondes qui l'habitent, en l'occurrence l'Occident et l'Orient.

2.3. « Mer mère » : au-delà de l'homophonie et de la sonorité agréable à l'oreille, la référence à la mère est clairement établie dans cette 3^e expression. La mer est considérée comme une mère : nourricière, protectrice, douce, prévenante, aimante, patiente, compréhensive, etc. Comme si l'auteur trouve soudain une valeur positive à cet espace tampon qui le déchire. La mer devient soudain, une « Maman », symbolisant un être aimant, offrant un espace refuge, une mère, susceptible de faire joindre les deux parties contradictoires, faire rencontrer cette double identité dont il est constitué. Merrefuge serait en ce cas l'équivalent lexical. La valeur positive de la mer, associée à la figure maternelle, procède aussi de la capacité de cette dernière à comprendre ce qui se trame dans le cœur de son enfant. Une mère est en effet sensible, alerte et possède un sixième sens pour comprendre et repérer parfois dès leur naissance les tracas de son enfant, lire dans ses pensées, sentir sa douleur, la partager, etc.

2.4. « Amère mer » : est révélateur de la charge symbolique que renferme cet espace médian aux yeux de l'auteur. « *Cet espace, se trouvant entre les failles des deux cultures : française et maghrébine* »¹. Il est révélateur aussi de son déchirement et du tiraillement intérieur quant à la meilleure façon de se tenir par rapport à cette espace à symbolique dichotomique : tenant au père, et donc à l'identité arabo-berbéro-musulmane, et à la mère et donc à l'identité judéo-chrétienne. L'expression « Amer mère », employée sans trait d'union sonne également comme un soupire d'indignation, de déception qu'on profère lorsqu'on est contrarié, par quelqu'un ou par un projet dont on maîtrise mal ou peu le destin et l'aboutissement, dont on a attendu beaucoup, mais qui a fini par nous décevoir.

Le compromis n'est pas trouvé, pour la narratrice, à son déchirement, et la réconciliation, entre la double appartenance formant son être et son identité, semble tâtonner, hésitante, ne voulant pas se laisser remonter à la surface, venir, vivre. D'où l'épithète « amère » employé avec le nom « mer », le précédant plutôt que le devantant, ce qui souligne davantage encore le désarroi, le doute et la grande désillusion de la narratrice quant à la capacité de cette mer à faire joindre et réconcilier les deux bouts de son identité. Surtout que la même expression, « Amer mère », ponctue le cri lyrique, où on perçoit un mélange de douleur et d'espoir, porté sur la « Mer », une plainte du narrateur ; et l'expression apparaît comme une sorte de conclusion, qui tombe comme un couperet final qui coupe court aux espoirs suscités par les expressions précédentes telles « la douce mer »...

Il y a lieu donc de relever une certaine ambivalence dans la façon de concevoir symboliquement la mer méditerranée, prise comme point de jonction entre deux cultures, tantôt « douce » et synonyme de rapprochement, tantôt « amère » et plutôt comme cause de distanciation et d'éloignement entre deux civilisations, et partant comme cause du déchirement identitaire. Cette façon d'être labile et changeante a bien un nom et est caractéristique ou symptomatique de ce qu'on appelle le comportement schizophrénique.

3. Schizophrénie, conception de l'autre et quête de soi

La posture de Lyyli Belle, son incertitude et son imprécision est celle d'un schizophrène avéré ; c'est le caractère d'une personne montrant ou exprimant une conduite, une préférence contradictoire et antagoniste. Cette disposition à montrer ou ressentir à la fois deux types de sensations contraires envers un même objet : affection

¹MANSUETO, Claudia « La problématique de l'exil dans la littérature maghrébine féminine : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari », No 4. Mai 2013, Pp. 34.45. Consulté en septembre 2020. En ligne : URL : http://www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

et détestation, gaité et mélancolie, etc.

C'est le psychiatre suisse Eugen Bleuler qui a introduit ce terme et en a fait le symptôme dominant dans le tableau de la schizophrénie. Il distingue tout d'abord l'ambivalence dans trois secteurs de la vie psychique : dans les modalités de la volonté, deux volontés qui s'opposent ; dans la sphère intellectuelle, affirmation d'une thèse et de son contraire dans un même discours ; dans la sphère affective, aimer et haïr simultanément la même personne. ¹

Grosso modo, l'ambivalence « désigne la coexistence d'attitudes affectives opposées vis-à-vis d'un objet, et le plus souvent la coexistence de l'amour et de la haine pour une même personne. »²

A la page 67, on peut lire :

Je cours de tous les côtés pour retrouver un chemin perdu. Pour retrouver peut-être quelqu'un sur ce chemin, quelqu'un peut-être de perdu. Et si c'était moi perdue. Je reviens sur mes pas, je n'ai rien trouvé, j'essaye dans une autre direction. Comme quand on veut revenir à un rêve perdu, y entrer de nouveau : on cherche par où y entrer et pendant qu'on cherche on oublie ce qui a été perdu (I.M p. 67)

Le passage fait clairement allusion au sentiment de liberté éprouvé par Lyyli Belle, la liberté de courir et parcourir son jardin familial dans tous les sens, sans se soucier de quoique ce soit. Après tout « je cours » et le verbe courir en général rappelle la gaité et la joie caractérisant la petite enfance : courir après les papillons et les petites bestioles volatiles dans le jardin ou dans un champ : coccinelle, papillon, abeille, etc. Courir après ses camarades à la récréation, dans la cour de l'école, ou dans un parc de jeu, etc. Or, le passage est loin de dénoter le moindre sentiment de liberté ; il matérialise au contraire le sentiment de perte de la narratrice, le déchirement et le tiraillement de Lyyli Belle, lesquels sentiments qui plus est se trouvent majorés par la solitude et l'isolement de cette dernière. En effet, se sentir à la fois seule et libre, trop seule et trop libre, signifie peut-être parfois être perdu, comme c'est le cas de notre petite héroïne. La narratrice dit, toujours sous le mode de « la parole automatique », être en quête de sa voie égarée, et se demande dans le même temps, ce faisant, s'il ne tomberait pas sur quelqu'un qui serait lui-même perdu sur le même chemin qu'elle (qu'elle aurait alors retrouvé). Aussi se demande-t-elle, peut-être, si ce ne serait pas, non pas le chemin, mais elle-même l'égarée, la perdue ! Et pour cause : la voici à la page 143, effondrée, en appelle au secours divin : « *SEIGNEUR, je perds confiance. Peut-être même ai-je déjà perdu*

¹Dictionnaire Universalis. Article en ligne sur le site :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ambivalence-psychanalyse>. Consulté le 20/11/2021

²Ibid. Consulté le 21/11/2021

cofinance : d'avant. Quand ça d'avant?...D'avant ça! Et il ne me reste plus qu'à mourir. Peut-être suis-je déjà morte. S'il ya des personnes qui, sans être mortes, ne vivent plus, ont tout oublié, ont oublié la souffrance et d'appeler au secours, alors je suis morte. (IM. P.143)

En tout cas, c'est là, la caractéristique principale, le symptôme majeur de la schizophrénie : tiraillement, ambiance du jugement, impossibilité de trancher, doute, soupçons permanents. Les médecins psychiatres la définissent comme une sorte de distorsion mentale dont les délires et les hallucinations, entre autres, sont les aspects les plus manifestes, aspects qui induisent, à la longue, le retrait ou l'isolement social, les difficultés cognitives, etc.

La schizophrénie est un trouble mental sévère et chronique qui (...) se caractérise par des distorsions de la pensée, des perceptions, des émotions, du sentiment de soi et du comportement. Le ressenti comporte souvent des hallucinations, le fait d'entendre des voix ou de voir des choses qui n'existent pas, et des délires, des convictions inébranlables ou fausses.¹

C'est le même comportement observé plus haut chez le père, quant à la perception de la mer méditerranée, ne sachant plus quoi en en penser, ni à quoi s'en tenir à son sujet : si elle est protectrice et patiente comme une mère, ou chargée de valeurs négatives, perçue comme un facteur de distanciation et d'éloignement et donc « amère ». Incapacité de juger rationnellement, d'avoir une idée tranchée. Cette façon de tergiverser, cette incapacité de prendre une décision observée chez le père, cette attitude est aussi présente chez la fille. Telle fille, tel père, dirait-on. Or, il y a bien une explication à cette schizophrénie familiale. Scientifiquement, elle se transmet génétiquement, des parents aux enfants. Le prestigieux organisme français de santé publique et de pharmacovigilance (INSERM) estime que : « *qu'il existe [bien] une vulnérabilité génétique précipitée par des facteurs environnementaux* »² à cette pathologie, car c'en est une et que « *son développement résulterait d'une interaction entre gènes et environnement* »³.

Cependant, cette incapacité de jugement est loin d'être le seul symptôme de la schizophrénie. Il existe bien d'autres symptômes qu'on peut résumer sommairement comme suit :

La schizophrénie est une psychose, un type de maladie mentale se caractérisant par des distorsions de la pensée, des perceptions, des émotions,

¹Site de l'O.M.S. Article en ligne. Disponible sur <https://www.who.int/fr/news-room/factsheets/detail/schizophrenia>. Consulté le 04/03/2022

²Article en ligne. Disponible sur : <https://www.inserm.fr>. Consulté le 06/01/2022

³Ibid. Consulté le 07/01/2022

du langage, du sentiment de soi et du comportement tels que :

-Hallucination : perception auditive, visuelle ou autre perception sensorielle sans objet.

-Délire : convictions fixes, fausses ou suspicions qui ne sont partagées par personne d'autre dans la culture du sujet et qui sont inébranlables malgré l'existence de preuves contraires.

-Comportement anormal : conduites irrationnelles, comme des déambulations sans but, des marmonnements ou des rires sans interlocuteurs, une apparence insolite, une négligence de soi, un aspect mal soigné.

-Désorganisation de la parole ; propos incohérents ou sans pertinence.

-Troubles des émotions : apathie marquée ou déconnexion entre les émotions indiquées et ce que l'on observe au niveau de l'expression faciale ou du langage corporel. ¹

Disons-le tout de suite, ces caractéristiques sont quasiment toutes présentes chez notre narratrice et sa famille (ses parents).

3.1. Comportement psychotique de l'héroïne : principal générateur de l'appareil textuel

La personne atteinte de schizophrénie a tendance à s'enfermer et se replier sur lui-même et à éviter les autres pensant par-là se protéger des conflits liés à une mauvaise communication. La solitude est de ce fait une sorte de refuge pour elle. Ce qui peut à terme provoquer son isolement total, une indifférence et une absence totale d'intérêt pour le monde extérieur. Or, voici ce que dit notre héroïne : « *J'aime être seule, confit LyyliBelle, je préfère. Je ne vois pas comment le temps passe. Le temps, simplement je n'y pense pas* ». (IM p.35). Paroles caractéristiques de la personne schizophrène qui a du mal à saisir les notions de temps et d'espace. La personne schizophrène peut rester un temps indéterminé à ne rien faire, à regarder et fixer juste un objet donné, un point quelque part dans l'espace, ou autre, sans se mouvoir ni parler. Par exemple elle « *observe attentivement ses mains, passe des heures devant un miroir à regarder son visage, palpe certaines parties de son corps* ». ². En effet, Lyyli Belle quireste tout le temps isolée et retirée dans son jardin, vit sans d'autres attaches que celles de sa mère et son père, ce dernier étant de surcroit trop souvent absent. À l'exception donc de ses parents dont le père est souvent représenté dans un pays lointain, et la maman tout le temps occupée aux travaux ménagers, Lyyli Belle vit donc seule. Elle n'a ou ne veut même pas de voisins ou de camarade de classe. Voici par exemple ce qu'elle en pense, de ses camarades de classe : « *Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eeva, je n'en ai que*

¹<https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/schizophrenia>

²<https://www.vidal.fr/maladies/psychisme/schizophrénie-psychoses/symptomes.html>

faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances » (I.M p. 49).

Ainsi à force d'être seule, de vivre retirée de tout, même de sa famille, Lyyli Belleen vient à s'imaginer un autre monde, parallèle, au monde que l'on connaît. Elle va s'inventer tout un univers propre à elle, qu'elle organisera à sa façon et dans lequel elle sera comme la reine. Bientôt donc, haut perchée, sur les cimes des bouleaux du jardin familial, elle se mettra à entendre des voix, à voir des formes. Loin de l'effrayer, elle se complait au contraire dans cette atmosphère surnaturelle qu'elle s'est créée et son quotidien sera rythmé par la vie parallèle, mais riche : c'est le stade d'hallucination, symptomatique de la schizophrénie.

Comme définit plus haut, l'hallucination c'est grosso modo le fait d'entendre, sentir ou de voir des choses qui n'ont aucune existence réelle, qui n'ont été vues, entendues et perçues que par la seule personne atteinte de la schizophrénie. Et Lyyli Bellevoit des choses, entend des choses, chaque jour, tout le temps, elle parle même à ces choses, des Haioks, etc. Il en est un qu'elle chérisse particulièrement, une sorte de bestiole invisible, mais qui lui tient compagnie, un être surnaturel qu'elle nomme KIKI :

Kiki, lui, n'a pas aimé ma nouvelle robe. Papa me l'a pourtant apportée de Paris. Kiki me l'a crié de derrière ces rosiers qui entourent la table du jardin avec ses bancs. Il n'a pas osé se montrer. Il l'a dit. Mais il ment. C'est une bien jolie robe, bleue avec une fleur d'égantier rapportée sur la poitrine. (I.M.p. 62)

Puis :

Je ne sais comprends pas ce qui se passe avec lui. Depuis quelque temps, il déteste tout en moi. Tout ce qui me plaît. Maintenant c'est ça son plaisir : me gâcher mon plaisir chaque fois qu'il peut.(I.M p. 62)

Ou encore :

En ce même moment, que manigance-t-il ? Il a su que j'étais perchée sur cet arbre. Ce n'est pas étonnant : il sait tout. Il est arrivé, il n'a pas dit un mot, il a lancé sa tête contre le tronc avec l'espoir que peut-être il renverserait l'arbre. (...) sûr que l'arbre tremble. Tellement kiki tape fort, mais il tient bon, il reste planté à sa place. Et lui kiki de frapper toujours plus du crâne (...) (I.M p. 62)

Kiki c'est une espèce de bestiole invisible, une création imaginaire de la petite fillette Lyyli Belle, un être surnaturel, genre écureuil, que seule la narratrice peut voir et entendre ; elle est surtout la seule qui puisse lui parler. Quand elle est dans le jardin, espace où elle passe le plus clair de son temps, c'est ce mystérieux kiki qui lui tient

compagnie. Elle lui parle, lui raconte des choses, sa journée, ses pensées ; elle partage avec lui ses rêves, etc.

Et la narratrice finit par y croire bien sûr en l'existence de cet « être surnaturel ». En fait, peut-il en être autrement avec une personne schizophrène qui voit et s'invente des choses et des objets inexistantes ? Elle y croit donc sérieusement, tellement, en l'existence de cet être surnaturel, au point de le rendre responsable de certains petits incidents qui se sont passés dans la maison. En voici 02 scènes, 02 faits qui plus est se déroulent en présence de sa maman qui par son seul rejet de cette « réalité parallèle » si chère à sa fille, en souligne le caractère surnaturel (récusé ainsi par un être soi-disant normal (ici la maman) :

Lyyli Belle est comme souvent dans le jardin, haut perchée sur les arbres. Et là, comme souvent aussi, elle est avec ces choses étranges avec lesquelles elle dit être amie, se racontant toute la journée des histoires, jouant ensemble en sautant d'une branche à l'autre, d'un arbre à l'autre, rigolant, s'amusant, etc. Lyyli Belle s'amuse donc beaucoup avec ses « amis », particulièrement avec « son ami » nommé « KIKI ». Ensemble, ils s'amusent tellement comme de petits fous qu'il leur arrive d'en rigoler à gorges déployées, riant et faisant un bruit tel que le voisinage est alerté. Tout ce tapage devient indiscret et parvient aux oreilles de la mère, affairée comme à son habitude dans quelque tâche ménagère dans la cuisine. En entendant donc tous les rires de sa fille depuis la maison, Mamouchka vient aux nouvelles de sa fille censée être et jouer seule près de la véranda :

« - Lyyli belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule ? (*lui crie sa maman*), on dirait une folle.

- Je ne suis pas folle maman. Tu ne sais pas. Tu ne sais rien. »
(I.M.p.51)

Nous ferons plus tard un commentaire sur cette première scène. Mais avant, voyons l'autre scène.

La seconde scène se déroule, non pas dans le jardin comme la première, mais dans la maison, toujours en présence de la maman. Lyyli Belle se trouve avec son ami étrange et étranger « Kiki », à l'étage, au moment où son père comme à son habitude est absent :

Patatras, une étagère de livres s'écroule ! (...) C'est lui. Kiki !

Maman du rez-de-chaussée :

- Qu'est-ce, Lyyli Belle ? C'est toi qui fais tout ce bruit ?

- Ce n'est rien maman ! (...) (I.M. p. 88).

Cette seconde scène, comme la première, est assez déconcertante ; elle relève purement du fantastique. Elle donne une présence et une réalité effective à un être qui appartient non pas au monde que l'on connaît, mais à un monde dont le commun des mortels ne connaît pas les principes de fonctionnement, mais dont elle, Lyyli Belle, peut apparemment en saisir les contours et en comprendre les mystères. Sa maman, elle, en revanche, elle ne croira pas à son histoire de « kiki » qui est sorti de nulle part et vient soi-disant faire le bazar au premier étage, dans le bureau de papa, absent ce jour-là. Lyyli Belle peut donner cette explication à sa maman qui est pour la fille « bien trop simplet et terre-à-terre » pour comprendre enfin que ce n'est pas elle, mais : « bien lui kiki qui a fait tomber les livres de papa ». Ce n'est pas que Lyyli ne veuille pas le lui dire ; c'est plutôt sa maman qui ne lui donnera, mais alors pas du tout, le temps de finir de raconter ces sornettes. Et là, on en vient au deuxième aspect, symptomatique, de cette pathologie qu'est la schizophrénie. Ils'agit du délire caractérisant le sujet malade qui a tendance à avoir des convictions et jugements tranchés et fixes, mais faux, irrationnels et qui ne sont partagés par personne d'autre dans son environnement familial ou communautaire. Une sorte de fixation inébranlable en dépit de la démonstration contraire.

Et Lyyli Belle en a de ces fixations abracadabrantes, convictions souvent irrationnelles, mais dont elle fait des évidences, des vérités générales et de la Palice.

En effet, dans la scène décrite plus haut où sa maman lui criait du rez-de-chaussée, pour cesser de déranger les objets et livres sur le bureau de papa situé à l'étage, Lyyli Belle lui répond, comme on l'a écrit, seulement par cette courte réponse, « *Ce n'est rien maman ! (...)* » (I.M p. 88). En réalité, elle aimerait bien lui dire la vérité, sa vérité à elle, que c'est bien son ami « kiki », cet être invisible, qui en est l'auteur, mais, sachant que ce serait peine perdue par avance, car sa maman rejetterait son « argumentaire » de fond en comble, Lyyli Belle, partage alors avec nous, lecteurs, cette « pensée automatique » :

Lui dire ce qu'il en est : elle ne comprendrait pas. Pour elle, fini depuis longtemps, les histoires de Kiki : à son point de vue des histoires abracadabrantes auxquelles, tant que j'étais encore un bout de chou, elle voulait bien faire semblant de croire. Aujourd'hui, il ne faut lui en parler à aucun prix, elle jugerait que je suis folle à soigner (I.M p. 88).

Lyyli Belle, en schizophrène qu'elle est, plutôt que de se remettre en question en se posant des questions sur l'existence réelle de ces choses étranges qu'elle est la seule à

voir, elle remet en cause la capacité d'autrui, ici sa maman, à comprendre.¹

Pour un sujet schizophrène, il n'est tout simplement pas question d'ébranler ses convictions, de remettre en question son système de pensée et de raisonnement. « J'ai toujours raison », pense et raisonne une personne atteinte de schizophrénie, et « ce sont les autres, toujours les autres qui se trompent et devraient se raviser ». Et Lyyli Belles'efforce de trouver des justifications à ses délires. Et elle en trouve souvent. Elle essaiera de trouver des motifs, puisés par-ci par-là, justificatifs de son délire, des motifs selon elle largement suffisants pour penser ce qu'elle pense et raisonner comme et elle le fait. Ce qui est une sorte de conditionnement mental qui plonge dans un cercle vicieux et infernal. La narratrice finit par montrer un attachement obstiné à ses opinions, à ses décisions, au travers de l'invention des arguments détournés ou utilisés sciemment pour se donner courage et raison, une sorte d'entêtement excessif, d'assurance et de croyance fermes en ses opinions et convictions, cependant fausses et erronées.

Le quotidien de Lyyli Belle bien entendu ne s'en échappe pas, il en est très impacté. En effet, Lyyli Bellepuise ses propres arguments dans « les échanges » avec papa, qu'elle détourne et emploie à tort et à travers :

« Papa dit : « la vérité, si ce n'est pas un mur qu'on doit attaquer des poings, de la tête, des griffes, et de ce qu'on a pour frapper, casser, ce n'est pas la vérité ». (I.M.p.30) Très méticuleuse, ce qui est le propre du sujet schizophrène, elle commence par annoncer l'argument qui fera soi-disant valider ses pensées délirantes. Après donc s'être appuyée sur les dires et les paroles de son père qui ont, on l'imagine, surtout pour une petite fille de son âge, la valeur d'une vérité absolue, Lyyli Belle dit : « Eh bien, pour kiki, c'avait été ça ce qui l'avait fait se battre contre cet arbre. Il s'en doutait donc qu'un arbre peut aussi être une vérité. Pour tenir assez pour être une vérité » (I.M.p.31)

3.2. Le monde fantastique/délirant de Lyyli Belle

Vivant donc sur les arbres, seule, la petite Lyyli Belle est loin d'être oisive pour ronger les angles, ni encore moins de rester à ne rien faire. Sa solitude semble être un choix assumé, une voie de gaité et de bonheur superficiels : « j'aime être seule. Je préfère. ». (I.M.p.60). En réalité, quoiqu'elle en dise, ou pense, elle y est contrainte. Son isolement n'est pas un choix, mais un état de fait : sa maman, occupée dans les tâches ménagères ; son père tout le temps absent. Qu'est-ce qu'elle peut bien faire d'autre, à part jouer, seule, dans une sorte de véranda, dans le jardin touffu familial, ressemblant

¹Cette histoire avec « Kiki » est en réalité une amitié de longue date. Il en était déjà question dans le dernier opus de la trilogie nordique, intitulé *Neiges de marbre*.

plus à une forêt qu'un jardin, vu le nombre d'arbres, notamment des bouleaux qui s'y trouve. Et c'est là, en effet, dans son jardin, qu'elle va se créer cet univers fantastique : « *Grimper aux arbres, monter sur l'un de ces arbres, quand on n'en peut plus, quand on a besoin qu'on vienne à votre aide et que personne ne vient vous apporter cette aide : on met alors sa vie au-dessus du regard des autres* ». (I.M.p.61)

Au lieu de perdre pied à cause des absences répétées de son père qui la rendent malade, au lieu de sombrer dans la tristesse et la mélancolie du fait de vivre en solitaire, de se sentir seule et abandonnée par tous, Lyyli Belle, ne baisse pas les bras, lutte. Puisque personne ne vient à son secours, elle décide alors de se prendre en charge, prenant la folle, mais incontournable décision de s'inventer son propre monde en qui elle va réellement croire :

« *Quand je suis seule, je ne suis jamais seule* » (p.49). Cette affirmation n'est pas du tout erronée, comme elle en a l'air ; elle ne renferme pas non plus de contre-sens. Bien au contraire, rattaché à la vérité de Lyyli Belle, l'énoncé est plein de sagesse et de logique. En effet, par une sorte de gymnastique mentale, elle va s'adapter à cette vie solitaire imposée à elle en se téléportant en quelque sorte dans une autre réalité, une sorte de quatrième dimension, dans un autre monde parallèle dans lequel elle va durablement s'installer et avec lequel elle va interagir. Et qui dit monde, fut-il un monde parallèle, dit présence d'objets, d'êtres animés propres à ce monde, qui y vivent, une société donc, qui n'est pas certes celle que l'on connaît, qui fonctionne autrement que par les codes et normes qui régissent la nôtre, mais qui a son propre mode de fonctionnement, etc. Qu'importe, Lyyli Belle ne se pose pas de questions quant au mécanisme régissant ce monde-là. Dès qu'elle se trouve seule, dans le jardin, c'est là le moment adéquat, opportun où elle rentre en contact avec le monde fantastique, elle change de réalité et se fait comme téléporter dans une autre dimension ; ce qui arrive souvent, vu son isolement. C'est dans ses moments de solitude qu'elle peut établir des connexions avec cet « univers magique » :

À tout, je préfère la compagnie de ce qu'on trouve au jardin et, d'abord, les arbres. Quelquefois, j'y rencontre ces étrangers, ces haïoks. Quelquefois pas toujours. Comme je n'ai pas peur d'eux, ni d'aucun étranger, nous sommes amis. Ils m'apprennent des choses, je leur en apprends d'autres et toutes sortes d'histoire y passent . (IM p.49)

Voilà donc le topo : une petite fille qui non seulement s'accommode avec des êtres surnaturels, non seulement n'en est même pas effrayée, mais qui dit et affirme y trouver au contraire des moments de joie intense, les seuls d'ailleurs, qu'elle puisse avoir !

En outre, être seule semble être la condition pour l'établissement de contact avec ces choses et ces êtres étranges, pour accéder à cet univers féerique. Ce qui est souvent

le cas, son père étant partide chez lui, comme à chaque fois et pour longtemps, allant quelque part dans un pays chaud et lointain que Lyyli ne connaît pas. Et quand justement son père rentre à la maison, plus d'univers ni d'êtres surnaturels. À la vue et la venue du père, tout le beau royaume féérique de Lyyli Belle disparaît comme par enchantement d'un claquement de doigts.

Quand papa n'est plus avec nous, c'est là que pas un jour les haioks n'oublent de venir. Sans que j'aie les chercher. Il suffit d'attendre, ils n'oublient pas. Mais à présent qu'il est avec nous, ils (les haioks) apparaissent moins souvent (...) chaque fois qu'il s'en va, seigneur, comme le monde déborde d'objet, de gens (...) avec mes étrangers, mes haioks, qui se manifestent alors, je ne peux pas dire que je suis seule . (IM p.50)

3.3. Vision du monde de l'héroïne Lyyli Belle et errance

Lyyli Belle est une « âme errante » et solitaire, est profondément travaillée par le désir de repousser ses limites, de vaincre et de surmonter les conflits et les problèmes auxquels elle est confrontée quotidiennement par la recherche en elle d'une échappatoire : son imagination. D'où la volonté de l'auteur d'accorder sa juste valeur à l'imagination de son héroïne. Et on a l'impression que le merveilleux, et cela est vrai pour toutes les digressions ésotériques de l'héroïne, constitue un espace refuge certain, un procédé efficace seul capable de surmonter et de transcender, au quotidien, les vérités crues et brutes posées à Lyyli Belle, en l'absence du père, jusqu'à leur dépassement total « *le but réel du voyage merveilleux est [...] l'exploration la plus totale de la réalité universelle* »¹. Notre héroïne, est allée, comme on l'a vu, jusqu'à s'inventer des copains imaginaires (kikki, haioks, etc.) avec lesquels elle s'adonne du matin au soir à des jeux imaginaires sur les cimes des bouleaux du jardin parental :

À tout, je préfère la compagnie de ce qu'on trouve au jardin et, d'abord, les arbres. Quelquefois j'y rencontre ces étrangers, les haioks. Quelquefois, pas toujours. Comme je n'ai pas peur d'eux, ni d'aucun étranger, nous sommes amis. Ils m'apprennent des choses, je leur en apprends d'autres et toute sorte d'histoires qui passent (I.M. P.49)

Parfois en attendant l'arrivée ou le réveil de ses « amis », elle s'émerveille, haut perchée sur un bouleau dans le jardin familial, s'abandonnant à la façon de Rousseau des rêveries solitaires, à de magiques révélations :

¹T. Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*. Article en ligne sur l'URL : https://www.academia.edu/1153554/Le_merveilleux_dans_la_prose_surr%C3%A9aliste_europ%C3%A9enne. Consulté le 02/03/2022.

En ce temps d'été, il ne fait pas nuit de toute la nuit. Avant que personne ne soit levé, hop, je file ! Je n'attends pas le matin pour sortir, aller retrouver les haioks et des fées claires comme le jour. Tout ce monde m'a déjà devancé dans le jardin quand j'y arrive. Ils tournent, silencieux, entre les arbres, s'élançant sans vriller cette nuit qui rêve les yeux ouverts. Et tandis qu'ils se croisent, se poursuivent, j'entre aussi dans la ronde, légère sur mes pieds nus. Je ne sens plus mon corps (I.M.p.52)

Absorbée par ses rêves, occupée par les jeux que son esprit s'est créés, Lyyli Belleoublie, s'oublie dans son monde merveilleux ; elle est totalement déconnectée de la réalité :« *Il a fallu que je sorte de la maison pour respirer, je commençais à étouffer* ». (I.M.p.62). Le désir de quitter le réel frappe à l'esprit de notre petitehéroïne, le besoin, suprême, de voyager se fait sentir chez Lyyli Belle :

Sans me balancer, je reste assise sur l'escarpolette entre nos jeunes pins ; mais d'elle-même, l'escarpolette oscille. Oh, à peine. Bougeant sans bouger, comme je suis assise, j'attends. J'aperçois Kikki. Il va d'arbre en arbre, se cache derrière l'un, se cache derrière l'autre, et il m'épie. (...) sur mon escarpolette, avec juste le petit va-et-vient de chaise bascule. Je ne tiens même pas la corde (...)

Et la connexion avec l'univers merveilleux est déjà établie :

Soudain je me retourne et crie :

- Je t'ai vu, Kikki ? bien attrapé ?

Personne derrière aucun arbre, c'est comme si je n'avais parlé qu'à ces arbres, qu'à leurs bras levés au ciel. Comme si ce ciel, se trouvant en bas et moi en haut, encadré par eux, les arbres c'étaient uniquement ceux qui m'avaient entendu alors que, telles des perruches rapprochées, ils ne font que chuchoter de toutes leurs feuilles, et certains pérorer ouvertement, discuter. Je ne sais pas à quoi ils me font penser ». (IM. pp.9192)

Or, c'est justement souvent sa maman qui, interrompant soudainement les rêveries ésotériques de sa fille, mettant pied dans le monde féérique de cette dernière, vient à chaque fois la tirer de son univers parallèle et la ramener dans le monde réel :« *Lyyli Belle, Lyyli Belleoù es-tu ? Encore dans ces arbres ?* » (IM p. 42)

La vie merveilleuse, haute en couleur de Lyyli Belle, doit être tenue secrète, y compris vis-à-vis de sa maman qui ne doit rien savoir. D'ailleurs, même si Lyyli Belle tenterait de lui expliquer, sa maman, pragmatique, n'y prêtera aucune attention à ces insanités de sa fille et la laissera plantée au milieu du jardin pour aller vaquer à ses occupations ménagères :

Maman qui me cherche. Elle a lancé de nouveau son appel encore dans ces arbres ? Elle s'en doute bien. Elle ne me retrouvera pas. Lui répondre. Je le voudrais. J'ouvre la bouche : tout de suite quelque chose m'arrête. Je ne peux

pas. Je sens pourtant les impossibles paroles qui me montent aux lèvres, mais ne débordent pas. Maman ne saura jamais. Ces choses ne devraient pas se savoir. Dans les arbres quand j'y grimpe, j'attends. Je ferme les yeux et j'écoute. Ce qui doit venir, vient-il ? Quelqu'un ? Le portail du jardin claque comme quand on entre et le referme derrière soi. Quelqu'un peut-être. Mais où est-il ? Il est venu. Il est reparti. En même temps. Et pendant un moment on n'entend plus rien.(IM p.41)

S'enfonçant davantage, dans ce monde merveilleux, Lyyli Belle paraît à certains moments totalement déconnectée du réel, son imagination erre dans des endroits étrangers, méconnus. Elle expérimente des périples étranges et accède à des dimensions et des songes extraordinaires, s'installant dans un royaume féerique, si bien qu'elle finit par se façonner, se forger de nouvelles identités. A un moment, elle s'identifie carrément à un arbre avec lequel elle pense composer :

Mon arbre c'est moi, j'ai poussé jusqu'ici haut avec mes racines (...) et je continuerai. Toujours plus haute. Toujours plus grande. Aussi loin, aussi seule. Au milieu de tout un pays, dans toute une solitude. Le seul arbre qui se voit, se voit aussi loin qu'on le regarde. Et puis que tout cesse près lui. Tout. Que rien ne change. Je serai et je demeurerai cet arbre jusqu'à la fin, je serai morte peut-être et je serai le même arbre, toujours debout à ma place. D'aussi loin qu'on puisse voir. On ne trouvera rien d'autre. Ni d'aussi beau. Papa dit que plus de la moitié de son pays on peut marcher des jours sans rencontrer un arbre. Alors je serai l'arbre qu'il pourra voir d'aussi loin qu'il se sera mis en route. ¹ (IM. P.10)

Ou, à la page 92 : « *je suis de bois (...)* »(IM. P.92)

LyyliBelle est dotée d'une sensibilité élevée, à fleur de peau. Et son imagination, très fertile, vacille, oscille d'un extrême à l'autre. Ainsi, tantôt aimant le bruit et le vacarme, tantôt aimant le silence et la méditation :

Voilà. D'un coup le jardin est vide, le monde est vide. Il n'y a que le soleil. Il remplit tout à lui tout seul. Eh bien, pourvu qu'aucune parole ne vienne gâcher ce beau silence ! Moi si je parle, personne ne m'entend sauf moi. Le bonheur est cette minute qui ne passe pas. Une chose qui est simplement. Moi non plus je ne passe (...), mais aussitôt le vide se fait plein. Sans prévenir, sans qu'on y puisse rien. J'en reste muette jusqu'à l'os. C'est un autre bonheur, d'une autre espèce. Si tout cela ne m'arrivait pas à moi aussi, j'en serais jalouse.(IM. p.175)

Ainsi, ce comportement excessif et déséquilibré de Lyyli Belle a pour conséquence l'ambivalence de sa perception du monde qui change au gré de ses états d'âme et de ses

¹Jardin, l'arbre qui se prolonge jusque dans forêt avoisinante, rappelle du reste les motifs du merveilleux : château, prince, forêt, etc., loup, etc.

humeurs. Un jour, elle s'émerveille devant un tas d'objets, d'êtres et de créatures imaginaires qu'elle s'imagine et avec lesquels elle discute, joue et passe le clair de son temps, faisant un bruit tel que sa maman vient s'enquérir : « *avec qui parles-tu...* » (I.M.p.69); et un autre jour, elle s'assoupit dans la solitude, s'extasie devant le silence et se laisse bercer par la fiction et la méditation solitaires. Passer aussi facilement d'un extrême à l'autre, tout en éprouvant et conservant les mêmes états naturels d'euphorie et de paix intérieure, donne forcément lieu à des questionnements quant à la santé mentale de Lyyli Belle : comment caractériser cette aliénation mentale ? Or, on a déjà vu d'après la théorie psychanalytique que Lyyli Belle présente toute la symptomatologie de la personne schizophrénique et hystérique puisqu'elle peut facilement et inconsciemment être sous influence. Ce qui donne lieu à des sautes d'humeur¹ se traduisant tantôt par des tendances hallucinatoires, des désirs poignants de s'épancher, de s'exprimer et d'exprimer ses sentiments ; tantôt par un sentiment de repliement et d'enfermement sur soi, comme aspirée de l'intérieur ne voulant parler à personne d'autre sauf peut-être à elle-même. S'installer seule au plus profond de son être, aux tréfonds de sa personnalité et dans ses derniers retranchements ; rentrée dans une sorte de léthargie, d'hibernation longue et naturelle comme celle d'un ours ou d'un serpent en période hivernale : être donc dans l'aphasie et la paralysie langagière.

Nonobstant sa pathologie, Lyyli Belle demeure néanmoins le personnage, le seul, qui soit profondément vivant et vivifiant, et par lequel la vie et le bonheur peuvent encore exister dans la famille. En effet, entre ses parents, elle est l'être qui apporte le ciment nécessaire pour les garder ensemble, uni, ses parents, ce couple que tout sépare et oppose. En l'absence de l'amour, Lyyli Belle assure ainsi à ce couple une sorte de continuité d'épanouissement et d'embellissement superficiel, mais nécessaire. On a beau caractériser la conduite de Lyyli Belle comme relevant d'un cas pathologique, schizophrénique, il n'en demeure pas moins qu'elle est naturelle, spontanée, sans calcul préalable : la conduite en somme d'une enfant de son âge, insouciante, vivante et réagissant spontanément à l'environnement restreint et immédiat dans lequel elle évolue. Et l'on sait que le comportement de Lyyli Belle est d'abord et avant déterminé par un élément essentiel, primordial : l'existence et la présence de son père, ou plutôt l'inexistence et la non-présence de ce dernier.

4. Constellation à 03 polarités : « père », « désert » et « absence »

La séparation douloureuse d'avec son père n'est pas anodine. Lyyli Belle, ce personnage authentique et haut en couleur est brouillé et fortement impacté par cette absence qui cause chez elle d'ardents questionnements identitaires et de nombreuses pensées délirantes : « *Papa, demande Lyyli Belle, si tu pars chaque fois comme tu fais,*

¹Des changements subits et abusifs d'humeur pouvant se manifester à tout instant

alors pars une bonne fois ou reste une bonne fois pour toutes » (IM.P.25)

En effet, l'effet de l'absence du père est ravageur sur Lyyli Belle. Si bien qu'elle revient à la charge, et de plus belle,

Et papa déclare lui :

-le moment où je ne peux plus rester quelque part, je le vois arriver, et je ne répons plus de moi.

Son regard déjà se fixe là où il ira. Il ne me voit plus. - mais pour revenir, dis-je, il faut bien partir n'est-ce pas ? Cela ne fait rien.

Je poursuis sans qu'il m'entende : ça ne fait rien, je ne vais pas avoir de peine. Sans être mort, on oublie juste de vivre, mais nous sommes toujours ici, tu le sais et tu sais comment revenir. Si tu ne t'en souviens plus, appelle : tu verras, nous viendrons te chercher. Alors il ne faut pas voir de peine, toi non plus. (IM. P.127)

La narratrice, à l'imagination débordante et éveillée, paraît cependant obéissante à des pouvoirs mentaux qui relèveraient d'un monde autre que celui normal que nous connaissons. Ses idées, ses opinions et son raisonnement sont des plus insolites. Ce qui donnera sur le plan de la construction scripturaire, des associations phrastiques dignes de celles d'Aragon ou de Soupault :

Peut-on être heureux de ce qu'on a simplement ? Je me pose la question, à moi maintenant. Heureux des personnes qu'on a et de ce qu'on est ? Par exemple, le soleil s'affaire dehors, la profondeur de la maison nous enveloppe. J'ai mis ces fleurs dans leur vase sur le bord de la fenêtre pour lui. Il s'en est aperçu. Je l'ai vu. Que nous reste-t-il à savoir de plus, ou avoir ? Qu'on est soi et entre soi ? Mais il y a toujours, de vous aux choses, de vous aux autres, un désert avec l'odeur chaude de ses sables. (IM. P.102)

Le mot est lâché, « le désert » et le lien est ainsi assuré entre le père, le désert (lieu symbolique de son absence (et sa vie occidentale).

Lyyli Belle se laisse aller à ses pensées délirantes et donne libre cours aux divagations de son esprit en s'abandonnant dans ses rêves et rêveries extravagants faisant ainsi apparaître une sorte de schizophrénie et d'hystérie verbales qui vont prendre largement le pas sur son être rationnel.

-Parce qu'il y a aussi un loup en toi, papa. Et un loup ça ne peut pas se passer du désert, non ?

Il a pour moi son regard de lumière. Je le comprends comme je comprends cette lumière du désert. Il ne dit rien, il sourit.

Quelque chose ne manque jamais de rôder autour de nous. Mais je suis assise sous son regard comme sous la protection d'une tente. De cette façon-là.

Belle comme elle est, maman est allée nous préparer à manger. Et nous attendons.

Nous attendons aussi qui, de papa ou de moi, va reprendre la parole. Que peut bien trouver à manger un loup au désert ? J'ai déjà attendu qu'il revienne de là-bas comme j'attends maintenant qu'il reparle. Qu'il prenne son temps. La vie elle-même ne peut pas s'empêcher de tourner vers vous, un jour, un côté de son visage et le lendemain l'autre côté. Allez-vous demander pourquoi. (IM.p.120)

Dans ce qui suit, nous tenterons de comprendre, au moyen d'un décodage attentif de la parole de la narratrice, des pensées et les réactions émotionnelles hors du commun de Lyly Belle, son état qui relèverait de la schizophrénie et d'hystérie verbale.

5. Du comportement et de la vision du monde de l'héroïne Lyly Belle

On le sait depuis longtemps, l'interculturalité suppose richesse, mais aussi complexité et, bien entendu, dans certaines conditions, des difficultés non négligeables. Rappelons.

En réalité nous avons d'abord voulu dans un premier temps interroger la dimension autobiographique du roman. Car une problématique portant sur situation d'interculturalité majorée par une dimension autobiographique sera forcément plus intéressante, surtout que notre étude tentera de dresser le tableau de la personnalité « éclatée » de l'héroïne. Or, nous avons préféré être prudent, car le roman *L'infante maure*, ne respecte pas tout à fait les clauses du pacte autobiographique tel formulé notamment par Philippe le jeune : « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »¹. Même si nous avons donc beaucoup d'hésitations quant à son estampillage « roman autobiographique » au regard des failles qu'on peut y déceler, comme le récit qui est pris en charge par une narratrice très jeune, une enfant, ou que le nom de l'auteur ne soit pas révélé, etc., il n'en demeure pas moins que l'auteur est présent de bout en bout dans ce texte soit à travers la voix de sa fille, soit à travers ses apparitions répétées et ses prises de parole franches dans de nombreux récits où il est clairement identifié et distingué de la très jeune narratrice Lyly Belle. Nous partons donc du principe que c'est un récit en prose, centré sur la vie du narrateur (la fillette, Lyly Belle) : on peut donc aisément faire le rapprochement entre l'identité de l'auteur, celle du narrateur et du protagoniste.

Cependant retraçons succinctement la vie² de l'auteur, Dib. Né en Algérie, dans une famille de la petite bourgeoisie tlemcenienne, à l'extrême ouest du pays, formant un couple mixte avec sa femme, Dib s'exilera en France où il vivra jusqu'à sa mort. Il fera toutefois des escales notamment aux USA³, puis dans les pays scandinaves, plus

¹Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 14

² Ou, comme on le dit, très élégamment d'ailleurs, dans le jargon journalistique : faisons une bio express..

³En 1974, Mohammed Dib a enseigné comme Regent's Professor à UCLA, à Los Angeles, en Californie.

précisément en Finlande, ce pays aux mille lacs, où il a travaillé comme collaborateur chez l'Editeur Guillevic, à la traduction des textes finlandais. Et c'est pendant ce long séjour dans cette région de grand froid scandinave, qu'il va d'ailleurs entreprendre la seconde trilogie, nordique à laquelle les critiques rattache *L'infante maure* qui, en étant le quatrième volume, en fait ainsi une tétralogie. Tout ceci renforce l'idée que dans ce roman la narratrice, Lyyli Belle (et par extension ou projection l'auteur Dib) vit dans un contexte, notamment familial, métis et interculturel : Dib assume pleinement la biculturalité qu'il a mainte fois revendiquée. Ainsi, les différentes nuances apportées à la définition de l'autobiographie estimant par exemple que le texte doit être principalement un récit ; la perspective principale rétrospective ; le sujet principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité, « *mais la chronique et l'histoire sociale peuvent y avoir aussi une certaine place* »¹ sont particulièrement pertinentes pour notre propos puisque les difficiles relations des couples binaires nord/sud, occident/orient... risquent fort de s'immiscer dans cette œuvre qui est, en définitive l'autobiographie d'un exilé. Un déterritorialisé : du sable chaud de son Sud, il va se retrouver au presque pôle nord, avec les pingouins sur la neige glaciale. Rappelons que le but de notre réflexion dans ce sous-chapitre est de voir comment le déchirement identitaire du personnage principal de *L'infante maure*, est non seulement lié à la situation de métissage, d'interculturalité ou de biculturalité² de ce dernier, mais aussi et surtout aboutit à sa situation mentale, d'individus psychotique et schizophrène. Nous exploiterons donc l'élément autobiographie que de façon superficielle et surtout comme postulat afin de voir dans quelle mesure « la vision du monde »³ conditionne les questions identitaires et la quête de soi, mais aussi conditionne l'histoire en général, l'histoire de la personnalité de Lyyli Belle c'est-à-dire « la base existentielle » d'un narrateur très jeune, enfant, dans les étapes de réalisation et de socialisation propre à l'enfance.

5.1. La socialisation interculturelle de Lyyli Belle

La socialisation est définie comme :

Le processus par lequel la vie et l'activité humaine sont prises dans le réseau des indépendances social. Au cours de ce processus, l'individu n'est pas simplement le lieu de réaction à des stimuli, mais un sujet qui accomplit une mise en forme des données de son expérience interne et externe. Par un processus d'influence mutuelle entre l'individu et son milieu, la socialisation opère une intériorisation des normes et des valeurs, une continuité entre générations. La socialisation assure aux individus une appartenance sociale

¹Ibid. p.15

²Enfant ayant une double appartenance, issu du métissage culturel : algérien, oriental, maghrébin (par le père), et européen, finlandais, occidental (de par les origines de sa mère)

³Pas dans le sens goldmanien, mais comme substrat intellectuel, faculté cognitive ou une façon de voir le monde.

stable en leur permettant de les situer dans les classements sociaux et aboutit à une régulation des comportements tels qu'elle puisse faire l'économie des sanctions internes.¹

Si nous employons au départ l'une des diverses définitions de la socialisation pour analyser et déterminer les traits de caractère de la personnalité de l'héroïne, Lyyli Belle, c'est pour nous centrer plus tard sur les effets de l'interculturalité et sur des points précis que la sociologie considère comme essentiels dans les processus de socialisation, tels l'environnement géographique et familial, les fréquentations à l'école, etc.

5.2. L'environnement géographique

Tout au long du roman nous sommes témoins du tiraillement permanent de l'héroïne entre l'Orient et l'Occident, le Maghreb et la région nordique (la Finlande²), et les références aux deux régions y sont incessantes. L'autre pays ou réalité et toujours présente même si Lyyli Belle ne s'est jamais déplacée réellement et physiquement dans ce lointain pays où se rend souvent son père, un territoire lointain, quelque part en Algérie/au Maghreb/en Orient. L'aspect double, voire bipolarisé du réel pour Lyyli Belle est donc rendu par une sorte de procédés d'écriture où se juxtaposent souvent des références aux deux entités géographiques avec tout ce qu'elles véhiculent comme valeur et culture. Tout est donc une occasion, un prétexte pour l'héroïne pour évoquer ce lointain pays de son père. En réalité, l'héroïne *est*, vit dans ce pays du nord, sans vraiment y être, ou y vivre. Toute sa pensée, toute son énergie, tout son être se trouve projeté par l'absence de papa dans le pays de ce dernier. Le roman foisonne de ce type d'évocation. Nous citerons, pour ne pas faire du remplissage, une seule scène, tirée du milieu du texte, une scène combien révélatrice de la bipolarisation de la réalité de la jeune narratrice.

Lyyli rentre à la maison, toute joyeuse et chantonnant l'air musical qu'elle vient d'apprendre dans un cours de musique auquel elle a assisté. La porte de la maison à peine franchie, elle trouve sa maman, mal en point, effondrée et inconsciente dans la cuisine située à l'étage. Sa maman était affalée sur le ventre, le visage plaqué sur la table de cuisine. Lyyli Belle secourt tant bien que mal sa maman et l'aide à se redresser. La narratrice fournit quelques détails, vagues et très évasifs, sur les raisons ayant possiblement provoqué cet état d'évanouissement de sa maman. Voici ce qu'elle en dit : « *Ce qui a bien pu se passer : papa a du téléphoner et lui dire...* ». Le réel du quotidien

¹NGAKOUTOU, Timothée. *L'éducation africaine demain: continuité ou rupture ?*, L'Harmattan, 2004, p.10.

²Certes le texte n'a jamais parlé ou fait allusion de façon claire à ce pays de grand froid et au mille lacs, mais on le devine et le suppose. En effet, l'auteur y a longtemps séjourné (pendant des années) dans le cadre d'une collaboration avec une maison d'édition locale.

de la narratrice est donc rattrapé, voire surdéterminé comme à chaque fois par l'Autre réalité, celle où se trouve son papa, à l'autre bout du monde. Le père, qui n'appartient pas l'environnement géographique immédiat de Lyyli Belle et sa maman au moment des faits, *aurait* donc appelé pour « (...) *lui dire, dit-elle, on ne saurait dire quoi, mais qui l'a mise dans cet état* » (IM. p.129).

La narratrice ramène et rattache donc systématiquement et de façon spontanée et sans hésiter ce fait qui s'est passé chez elle dans son pays nordique à l'autre réalité émergeant du monde où est censé se trouver son père.

Il n'y a donc plus doute pour Lyyli Belle, c'est sûr, c'est son père. Le doute est plutôt porté sur ce qu'a pu dire le père. Or, il se pourrait bien que la raison de l'incident de santé dont a fait l'objet Mamouchka pourrait ne pas dépasser la réalité immédiate de sa maison et sa géographie nordique. En effet sa maman aurait pu avoir un mal quelconque, un vertige, un cœur qui s'emballa, un mal quelconque, une crise... Elle aurait pu avoir une altercation avec un voisin, être agressée par un inconnu, un étranger, un criminel, un voleur, un voyeur... Or, pour l'héroïne, rien de tout cela ; elle n'y pense même pas. Son esprit psychotique tout le temps travaillé par l'absence du père, Lyyli Belle superpose comme souvent deux réalités, deux mondes : son monde nordique et celui de son père : « *Papa a dû téléphoner* » (IM. p.129), dit-elle donc aussitôt qu'elle découvre sa maman allongée, les bras devant elle le long de la table. Qui l'a mise dans cet état ? Selon Lyyli Belle, il n'y a pas l'ombre d'un doute : c'est son père. Pour le reste, le doute est certes permis, mais uniquement sur ce qu'a pu dire le père, sur la teneur et la nature de son propos et non s'il a appelé ou non, car en sujet psychotique qu'elle est, Lyyli Belle a des jugements, plutôt des préjugés tout tranchés « prêt à porter » :

« *Ou il ne l'a pas appelé* » (IM. p.129) : soit le père, depuis son exil, a appelé sa maman et a dit quelque chose qui n'a pas plu à cette dernière et qui en a été terrassée ; soit il n'a pas appelé, mais, dans la tête de Lyyli Belle, c'est toujours le même motif qui provoqué l'incident de santé de sa maman, c'est-à-dire le fait que le père n'a pas appelé ! Vraisemblablement Lyyli Belle ne peut envisager son monde, sa vie, sa réalité autrement que par la superposition de 02 mondes, le rapprochement de 02 environnements : le sien et celui de son père. Elle ne peut penser son réel à elle sans d'autres moyens ou principes que par ceux d'un autre réel lointain et externe qui vient se superposer au premier, au sien. Le père a donc bel et bien appelé, et c'est ce qui a donné du fil à retordre aux nerfs fragiles de Mamouchka. Ou alors il n'a pas appelé, ce qui change rien à l'équation, puisque dans l'esprit de Lyyli Belle, c'est justement l'attente de cet appel (que le père n'a pas passé) qui en est donc la cause. Or, voici une troisième hypothèse que nous avons envie de proposer à Lyyli Belle : et si « papa » n'a

pas du appelé et que maman n'attendait pas non plus son appel ? Quelle serait alors la réaction de Lyyli Belle si quelqu'un pouvait lui soufflé cette suggestion dans l'oreille? Or, sa réponse est déjà prévue, plutôt une objection, un entêtement : « *Il lui a [alors] écrit* » (IM. p.129), pense alors Lyyli Belle. Il ne peut pas en être autrement avec elle, notre héroïne, Lyyli Belle, bornée et têtue. Son père a dû lui dire des choses dans la lettre, ce qui l'a mise dans cet état. Encore une nouvellesupposition de notre part à l'adresse de Lyyli Belle. Et si le père n'a pas écrit non plus de lettre ! C'est après tout possible. Quelle serait alors la réponse de Lyyli belle ? Changera-t-elle enfin d'avis et daignera-t-elle incriminer, dans le malaise de sa mère,quelqu'un d'autre que son père, qui se trouve d'ailleurs à des milliers de kilomètres, au moment de l'incident ? Eh bien, voici sa réponse : « *c'est [justement]parce qu'il ne lui pas écrit et le facteur est déjà passé* » (IM. p.129).

Cette scène démontre on ne peut plus clairement l'ineptie, l'entêtement et le dédoublement de personnalité de l'héroïne incapable de penser le réel autrement que par la superposition de deux mondes, de deux réalités. Voyons cependant la suite qui en dit davantage encore sur ce comportement schizophrénique de l'héroïne.

Quelques instants après l'incident, Lyyli Belle, au chevet de sa maman, se met à présent à caresser sa figure, longtemps. Aidée ainsi par sa petite fille, Mamouchka finit par se redresser et recouvrer peu à peu ses esprits.Or, aussitôt remise sur pied, et comme toutes les mères, elle s'enquiert de l'état de sa fille :

- Et à l'école de musique, y es-tu été ? J'espère que tout s'est bien passé pour toi.

Puis :

-Allons faire du thé Lyyli Belle. Tu verras comme nous en trouverons bien. Du thé vert à la menthe. (IM. p.129)

Et à LyyliBelle de faire appelle une fois de plus à un autre lieu, une autre entité, une autre réalité qu'elle va rattacher.

-Une attention de papa, ce thé vert, et cette menthe qui ont l'odeur de son pays ; là-bas, un pays dont sans le connaitre je connais à présent l'odeur. Papa qui s'en va, puis revient. Puis de nouveau s'en va. Sans se fatiguer. Je le comprends. Il doit finir par trouver à un moment ou un autre qu'il est ce qu'il y a de plus étranger ici, dans ce pays, dans cette maison, avec nous...une fois grande, je sens que moi aussi je me ferai étrangère . (IM. p.130)

Rappelons les faits : Lyyli Belleretrouve sa maman malade. Sans le savoir, Lyyli Belleramène ça directement à son père, qu'il accuse et incrimine sans preuves, expliquant que c'est par lui et par sa seule faute que tout est arrivé à sa mère, par ce qu'il a fait ou dit ou au contraire par ce qu'il n'a pas dû faire ou dire. Puis, dans la suite de la scène, en préparant du thé à la menthe pour fêter le rétablissement de la souffrante,

Lyyli Belletrouve une autre occasion de sortir de son espace immédiat pour rejoindre celui de son père.

Et si la première scène ne suffit pas, et cette deuxième non plus, en voici une troisième qui n'en est en fait que la suite. Au moment où Lyyli Belle va sortir les verres pour servir le thé chaud à sa maman. Elle demande :

- Je sors les jolis verres (...) ?

-Mais bien sûr, Lyyli Belle (IM.P.131)

Une autre attention de papa, ces verres. Dorés et décoré de fleurs à petits points l'émail comme ils sont, je les adore. Les deux que je prends dans le placard, je les dispose chacun avec sa soucoupe à la place qu'occupait le corps de maman sur la table(IM. p.132)

Et si ce n'en est pas fini de l'intrusion de cet ailleurs lointain en provenance du pays de son père et qui s'invite chez elle, en voici encore une autre scène, au moment de chauffer l'eau dans la théière :

À tue-tête, déjà la bouilloire siffle en catastrophe comme si on allait manquer le train. Maman y va, l'enlève pour verser de son eau dans la théière, et plus de sifflet, mais dans une maison en bois de l'extrême-nord se répand l'odeur magnifique, orientale, de ce thé.(IM. p.132)

5.3. L'environnement familial

La famille est censée apporter la socialisation primaire, le langage et les diverses normes et codes sociaux les plus basiques. La cellule familiale comprend la filleule, la mère et le père. Cependant deux aspects essentiels caractérisent le milieu familial dans lequel évolue Lyyli Belle :

1-Le milieu familial est constitué par le noyau familial de l'entre-deux, de biculturalité. Une mère occidentale vivant en Occident. Un père maghrébin, qui s'y rend couramment.

2- La structure familiale est déficiente, par l'absence répétée du père.

Ce qui donnera lieu à beaucoup de souffrance, d'angoisse existentielle et de frustration chez la petite narratrice qui confesse :

On gémit (...) de douleur (...) sommes-nous abandonnés ? De petits cris poussent en moi, des cris d'oiseau tombé du nid ainsi qu'il m'arrive de découvrir au jardin, un de ces oiseaux nés du jour. Je suis comme lui, et j'appelle au secours. C'est affreux (...) un poussin qui tombe, puis s'accroche à tout parce que ça veut vivre, veut arriver à ce bout de soleil tombé du même arbre et qui remue plus loin dans l'herbe. (pp133-134)

Où elle s'interroge :

Je ne trouve pas d'explication, je ne trouve qu'une plainte qui s'enrage et crie en moi. Je ne trouve qu'un vide. Il se fait un vide autour de nous. Nous sommes toutes deux abandonnées. Et papa, ce merveilleux papa, qui sait si bien danser, puisqu'elle l'affirme : autour de lui aussi un vide (...). Père et mère : des aveugles qui voient tout, excepté ce qu'il faut voir. (pp.90-91)

Cependant, la narratrice tente tant bien que mal de surmonter et combler le grand vide, le grand fossé laissé par l'absence du père en convoquant à chaque fois le réel de son père, qu'elle superpose au sien : *«Même une fois parti, il n'est pas absent. Je le ressuscite en parlant » (p. 81).* / *« Moi, je sais lui parler surtout quand il n'est pas avec nous. Je le fais pour qu'il reste présent pendant tout le temps où il est absent » (P. 119).*

La mère de la narratrice apparaît comme distante et éloignée de sa fille Lyyli Belle. Mieux, il y a comme un mur, une séparation entre elles qui fait obstacle à leur éventuelle communion comme cela est souvent le cas entre une mère et sa petite fille, notamment en l'absence du père. Or, la mère semble vivre, évoluer sur une rive et Lyyli Belle sur autre.

C'est maman. Elle ne comprend pas. Je l'ai réveillée. Papa ne dit rien.
-Veux-tu te lever Lyyli Belle. Tu dors les yeux ouverts.
Maman encore. Elle est venue me libérer de mes délires. (IM. pp. 12-13)(...)
-Lyyli Belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule ? On dirait une folle. Je ne suis pas folle, maman. Tu ne sais pas. Tu ne sais rien (IM. p. 51).

5.4. Relations avec le monde extérieur, école, ses pairs...

Cet aspect se réduit aux contacts avec « les amis » de LyyliBelle. Or, cette dernière, frustrée par l'absence du père, exclut, en dehors de ce dernier, tout contact avec autrui, et s'exclut ainsi elle-même du commerce relationnel extérieur comme le contact avec ses camarades et voisins qu'elle ne veut clairement pas fréquenter : *« Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eeva, je n'en ai que faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances » (IM. p. 49).*

Lyyli Belle rejette la compagnie des camarades de même âge qu'elle, comme si elle appartient à une autre culture, à un autre système de valeurs que ses camarades ne partagent pas ou qui est en inadéquation avec le leur. En fait, Lyyli Belle est issue d'un couple mixte, métisse, mère occidentale et père oriental ; et le doute travaille son esprit : *« Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert en quelque sorte ». (IM. p. 40).*

De plus, la vie sociale de Lyyli Belle est fortement conditionnée et impactée par les absences fréquentes du père, se rendant quelque part chez lui dans un pays chaud et

éloigné. C'est donc logiquement sa maman qui l'accompagne et veille sur elle. Or, il y a comme une distance entre Lyyli Belle et sa mère ; elles ne sont pas aussi complices que devraient l'être une mère et sa fille vivant surtout seules en l'absence de l'homme de la famille qu'elles ont en commun. Même lorsqu'elles parlent, elles ne s'écoutent pas vraiment :

- Elle « Mamouchka » continue de penser à rien comme je l'ai trouvée. Et moi encore avec mes questions (...) elle est repartie à penser à rien, et moi je tombe de tout mon étonnement (...) je ne trouve pas d'explication, je ne trouve qu'une plainte qui s'enrage et crie en moi. Je ne trouve qu'un vide. Il se fait un vide autour de nous. Nous toutes deux abandonnées (IM. p.90)

5.5. Déchirement identitaire, isolement et solitude de Lyyli Belle

Nous arrivons là, à l'élément le plus tragique qui rassemble tous les aspects négatifs de la vie sociale de la narratrice, absence de son père, éloignement de sa mère, rejet de ses camarades, etc. aboutissant à son isolement, à sa solitude et finalement au déchirement identitaire intérieur du personnage-narrateur Lyyli Belle.

Lyyli Belle se sent abandonnée par tous, y compris pas ses parents : « *Je ne peux pas croire ça. Je ne veux pas le croire. Pères et mères : des aveugles qui voient tout, excepté ce qu'il faut voir* ». (IM. p.91)

Elle qui s'est retrouvée seule, isolée, perdue et sans support ou soutien. :

Seigneur, je perds confiance. Peut-être même ai-je déjà perdu confiance (...) il ne me reste qu'à mourir. Peut-être suis-je déjà morte (...) même mort, on pourrait avoir des pensées très laides. Du genre de celles que j'ai en ce moment : se dire toute vivante qu'on est morte (IM. p. 143)

Je ne trouve pas d'explication, je ne trouve qu'une plainte qui s'enrage et crie en moi. Je ne trouve qu'un vide. (p.90)

C'est la dualité des référents sociaux et culturels qui débouchent donc sur une fracture identitaire chez une enfant tourmentée par les fréquentes et longues absences du père parti dans ce pays oriental mystérieux qu'elle tente de se le représenter, mais aussi par sa vie solitaire à l'occidental qui est en réalité aussi creuse et vide qu'une église un lundi matin. En effet, Lyyli Belle est sans aucune attache avec son environnement social, et géographique immédiat envers lequel elle éprouve une forte répulsion : elle se sent étrangère et différente de ses camarades. Néanmoins, si Lyyli Belle éprouve de la répulsion envers ce pôle occidental, qu'en est-il du pôle oriental ? Pour le pays chaud de son père, elle montre à la fois suivant ses humeurs changeantes du rejet et de la répulsion, parfois, mais aussi d'autres fois de l'attraction, de la séduction voire de l'émerveillement. Par rapport à sa vie quotidienne avec sa maman en pays occidental, elle préfère nettement cet ailleurs oriental vers lequel s'en va son père. Souvent, poussée

par son imagination débordante et ses attentes d'enfant, elle s'identifie à cet espace du père, et l'embellit, l'idéalise même :

Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit (...) voilà ce qu'il faudrait que je fasse moi aussi. (...) papa (...) m'entendra de là-bas où il est allé (...) il y est allé pour revenir plus en vie. Parce qu'invariablement arrive un moment, quand il est ici [dans la maison familiale en occident], où on le vit près de mourir. Et c'est le moment où je risque plus de le perdre (...) alors il part. Quand vous y êtes [chez son père au Maghreb] vous ne savez pas forcément que c'est le paradis(IM. p.144)

Comme on dit, la messe est dite : l'occident est dans l'imaginaire de la narratrice synonyme de mort et de dépérissement, de l'enfer tandis que l'Orient c'est la renaissance, la vie, le paradis, le ressourcement, l'espoir, etc.

Ce qui aura des conséquences certaines et dramatiques sur sa personnalité disloquée et névrosée dont nous tenterons de cerner la genèse dans ce qui suit.

6. Formation du caractère de Lyly Belle et structure textuelle

Tout est fait, semble-t-il, pour que la socialisation de Lyly Belle ne soit pas aboutie et que sa quête identitaire soit vaine. Nous avons constaté que les scènes de la vie quotidienne de Lyly Belle, principalement sa vie routinière et solitaire à la maison ou dans le jardin, ses divagations imaginaires, ses rêveries, les moments tant redoutés et poignants du départ du père, etc. sont emperlés de questionnement identitaire et interculturel. Questionnements qui sont la matérialisation d'une crise identitaire et existentielle latente chez la narratrice qui vont largement surdéterminer la dislocation et le dédoublement de personnalité chez l'héroïne.

6.1. Quête existentielle, identitaire

Comme nous l'avons souligné, la quête identitaire de Lyly Belle présente un double aspect : d'un côté, le tiraillement entre l'Occident et l'Orient ; de l'autre, son désir pour dépasser l'antagonisme de ces deux pôles qui la tiennent en otage. Sa stratégie de dépassement et d'évitement consiste en gros à s'inventer un monde parallèle et à se tourner vers la nature, le rêve et l'imagination, le merveilleux pour fuir sa solitude, et combler le vide affectif et existentiel qui la range. Cela se traduit par des réflexions maintes fois ressassées. Nous avons sélectionné quelques exemples d'apparition textuelle.

Pour combler ce vide que creuse l'absence du père, Lyly Belle, dans une sorte de discernement qui est une caractéristique propre du schizophrène, reconnaît qu'elle prolonge la présence de son père à l'intérieur d'elle-même, au travers de son hystérie verbale : *«Même une fois parti, il n'est pas absent. J'el'essuscite en parlant»*(IM. p. 81)

«Moi, *jesaisluiparlertoutquandiln'estpasavecous.Jele faispourqu'ilrestreprésentpendanttoutletempsoùilest absent* »(IM. P. 119).

6.2. L'univers merveilleux, fantastique, surréaliste...

L'imagination débordante de la narratrice imprime également positivement le récit en contribuant activement au déploiement d'un monde magique, onirique plutôt, merveilleux¹ et surréaliste.

En effet, le merveilleux occupe une place cruciale dans la théorie des genres. Le premier Manifeste du surréalisme réhabilite le merveilleux dans l'espoir de mettre fin au règne du rationalisme absolu. Pourquoi un mouvement d'avant-garde du XXe siècle, porteur d'un potentiel de rupture, exalte-t-il un vivier de l'imaginaire, héritage des contes et des mythes ? Faut-il interpréter cette quête de la merveille comme la défense et illustration d'un art magique, dont témoignent aussi certaines influences médiumniques ou hermétiques ? Cependant, en quoi le sentiment du «merveilleux moderne », selon l'expression d'Aragon, diffère-t-il du merveilleux traditionnel ? Il appartient en effet aux pratiques expérimentales et aux théories du groupe de faire intervenir le grand ressort nouveau de la surprise, l'esprit de révolte, ou encore le hasard objectif, de sorte que le dépaysement coïncide avec l'invention subversive d'un autre rapport au monde.

En effet, on peut dire que Lyly Bellese comporte comme un être doué de pouvoir surréaliste voyant des objets et des choses invisibles et communiquant avec des êtres invraisemblables. Comme cendrillon aidée par une fée, comme *Alice au pays des merveilles*, ou encore *telle la Belle, au bois dormant*, dont le sommeil a duré des siècles avant d'être ramenée à la vie par un doux baiser déposé par un prince arrivé de nulle part, Lyly Belle beigne elle aussi dans cette atmosphère idyllique, dans ce monde merveilleux, où des échanges étranges, surnaturels, un monde parallèle et paranormal, font irruption dans un monde normal, mais qui ne suscite aucune interrogation de la part de la narratrice. La présence de cette réalité surnaturelle et extraordinaire, mais surtout son acceptation pure et simple par le personnage Lyly Belle est le propre même de ce sous-genre qu'est le merveilleux. Et le merveilleux a été longtemps utilisé par le surréalisme. T. Collani définit avec pertinence ce qui caractérise le récit surréaliste : « *le critère essentiel est l'hybridation stylistique, les surréalistes aimant les digressions poétiques, le mélange de théories et de narration et plus largement, le mélange des formes et l'inclusion de médias non textuels. L'auteur répertorie ensuite les thèmes de*

¹Le mot merveilleux est ici pris en sens générique du terme. Comme on dira fantastique, ou idyllique, on dira donc aussi merveilleux.

prédilection des récits surréalistes : la révolte, l'ironie, l'aventure, le désir, etc. »¹

En effet, les thématiques ainsi que les modes d'expression vers lesquelles les écrivains surréalistes se sont tournés sont novateurs et originels. Après la destruction et la dévastation notamment en Europe suite à la Grande Guerre, et les millions de morts et de déplacés, les surréalistes tentent de faire face au désespoir, à la frustration de la pensée, dans la mesure où ils se sont retrouvés devant une impasse dans l'avancement de l'humanité. Ils ont en effet constaté que les écoles et les tendances artistiques ne correspondent plus à ce qui se passait autour d'eux. Un poète ne peut s'émerveiller devant le printemps et la floraison des fleurs à une époque où un proche peut être tué à cause des politiques des pays avides d'impérialisme et de pouvoir absolu sur le monde. Position qui est d'autant plus radicale qu'un grand nombre des pionniers du mouvement surréaliste étaient jeunes, et qu'un grand nombre d'entre eux ont pris part à la Première Guerre mondiale et ont vu la mort de leurs amis tombés sous leurs yeux sur le front.

Dégouté de la guerre et de ses conséquences désastreuses, les auteurs surréalistes veulent écrire, parler, peindre et s'exprimer autrement que par les modes et formes d'expression classique jugés démodés, obsolètes et ne remplissant plus la fonction par excellence de l'art qui est de s'élever et d'élever l'humain vers le beau, le noble, l'original, le merveilleux, etc.

L'image surréaliste est donc le moment du passage entre contenant et contenu, entre homme et univers ; elle est en quelque sorte un tremplin d'où l'on peut se lancer pour entrevoir la *sur-réalité*, ce qui nous donne une clé pour l'interprétation/création de l'univers. Le merveilleux surréaliste réside exactement dans ce mouvement : nous pourrions dire, ainsi, que le merveilleux surréaliste est une merveilleuse *dynamique*²

En effet, le surnaturel et l'étrange dans le récit surréaliste compose avec la réalité, se mêle à elle, la prolonge et la continue. Tout ce qui procède de l'activité inconsciente, principalement du rêve, du songe et de l'imaginaire, loin d'être relégué au second plan, après les choses vraies et véridiques, est hissé au même niveau que l'activité consciente psychique de l'individu. D'où le rejet des surréalistes de distinguer entre l'univers réel et surnaturel, naturel et surnaturel, tel que proclamé par certains structuralistes (comme Todorov³) qui exigent que le surnaturel soit interprété et expliqué, car c'est un élément qui n'appartient pas à la structure du monde que nous connaissons.

Les surréalistes rejettent le fantastique quand il est pris comme genre

¹<https://www.fabula.org/acta/document5795.php>. Consulté le 02/03/2022.

²Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Hermann Editeurs, 2010

³Nous avons consacré dans le mémoire de magistère une étude approfondie à l'ouvrage de Todorov dans lequel il théorise sur les genres fantastique et merveilleux.

romanesque et défini à la manière de Todorov, c'est-à-dire comme une irruption du surnaturel au sein d'un monde dominé par la raison et réclamant que le surnaturel soit expliqué. Alors que les surréalistes recherchent la confusion du réel et du merveilleux, le fantastique ne fait qu'exacerber ce qui les sépare.¹

Ainsi donc le surnaturel, le merveilleux, comme l'air qu'on respire, sont partout et doivent être le seul catalyseur de la pensée. « *Le merveilleux est beau*, écrivait Breton, *n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a que le merveilleux qui soit beau* »², établissant de suite un lien de parenté, sacré, voire d'identité entre la notion du beau et celle du merveilleux.

Et Dib n'est pas le seul à tirer profit de ce genre. Depuis les temps anciens, le merveilleux a toujours été présent dans le récit épique, dans l'Antiquité et la mythologie gréco-romaine, à l'époque médiévale et ses mystères. Le merveilleux était donc un élément organique et constitutif dans l'intrigue et les œuvres anciennes : que ce soit dans *L'Illiade* d'Homère ou dans *Don Quichotte* de Cervantès, dans la *Divine comédie* de Dante jusqu'à dans *la Chanson de Roland*. Plus proches de nous, les récits d'auteurs « classiques » demeurent largement empreints de cet univers merveilleux. C'est ainsi que le merveilleux, affranchi par l'élan positiviste s'émancipant à partir le XIXe siècle, imprime au texte littéraire un cachet plus objectif, scientifique. C'est le cas par exemple des grands romantiques tels Victor Hugo dans *la Légende des siècles*, Lamartine dans *Jocelyn*, ou dans *Sylvie*, de Gérard de Nerval, mais aussi chez Novalis, Ludwig Tieck et Hoffmann, etc.

Peu à peu, l'imaginaire, le rêve et la fiction transcendent et submergent le quotidien monotone, l'inconscient et le songe s'introduisent dans l'univers commun des humains. Et les écrivains se servent du merveilleux et du fantastique pour conceptualiser et spiritualiser les faits et l'action dans leur récit. Charles Nodier, Villiers de L'Isle-Adam, Maurice Maeterlinck, Rimbaud, Lautréamont, Lewis Carroll ont versé dans ce champ de l'écriture merveilleuse et fantastique. Sans oublier beaucoup d'autres textes comme l'œuvre d'exploration et d'anticipation de Jules Verne qui, en l'inscrivant pleinement dans le merveilleux, en offre un exemple édifiant. Ou André Breton dans *Nadja*, où le merveilleux, par un réseau d'associations et de représentations, surfe sur les frontières entre le réel et le surréel, le naturel et le surnaturel, le rêve et la réalité, la vie consciente et l'inconscient, frontière dont il interroge la teneur et d'où serait possible d'écrire et de nommer l'indicible, l'innommable.

Et Dib, n'a fait qu'utiliser lui aussi à bon escient l'inconscient, l'automatisme

¹<https://www.fabula.org/acta/document5795.php> . Consulté 02/03/2022.

²André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985 p. 24

psychique, lefantastique et le merveilleux dans sa stratégie textuelle. : entrer en interaction avec les autres, avec le monde, la nature...par le biais du rêve, du merveilleux, du fantastique...

Chapitre 2 :
L'identité à l'épreuve du temps et de
l'espace

Comme c'est dit précédemment, il est difficile, voire impossible, de concevoir le discours altéritaïre, indépendamment de l'identité, mais aussi du métissage et d'interculturalité ou de la penser en dehors de toute référence socioculturelle, et de ce point de vue, toute tentative de description inhérente à cette notion doit impérativement prendre en compte les aspects spatio-temporels qui sous-tendent sa structuration. Par aspects spatio-temporels, nous entendons aussi bien les événements politiques et socio-économiques que l'imaginaire social d'une société donnée à une époque donnée. L'évolution de ces éléments génère inévitablement une évolution dans les représentations qu'un individu, ou plus généralement une société, se font de l'identité. Ainsi, cette dernière est tantôt donnée pour « heureuse »¹, tantôt pour « malheureuse »²; tantôt revendiquée, tantôt tue; elle est tantôt regardée, tantôt regardante. Et si dans la réalité, l'identité est davantage de l'ordre du ressenti et du vécu, son sort dans l'univers romanesque est tout autre, puisqu'elle y est questionnée, malmenée et modelée par l'auteur, qui la soumet à la loi de l'imagination et de la sensibilité. Cela se fait à travers l'ensemble des éléments narratifs en présence dans le texte romanesque et plus particulièrement à travers le temps et l'espace, lesquels forment le cadre de l'expression d'une conscience et, partant, d'une identité. L'étude de ces deux éléments permet de comprendre comment la représentation identitaire se met en place en mettant en lumière la correspondance entre la structuration de l'espace et du temps avec la structuration de l'identité du ou des personnages dans un texte littéraire.

1. De la circularité de l'Orient à la linéarité de l'Occident

Héraclite disait « *le temps est un enfant qui joue en déplaçant les pions* »³. Et justement, le temps occupe une place centrale dans notre corpus, dans la mesure où la représentation de l'identité est intrinsèquement liée au cadre spatio-temporel dans lequel évolue notre narratrice, Lyly Belle. C'est essentiellement à travers lui que se mesure l'écart, par ailleurs important, en termes de rythme de vie, entre les sociétés occidentales, dites avancées et « civilisées », et les sociétés dites du tiers-monde, en voie de développement; disons entre, dans le cas qui nous préoccupe précisément ici, le monde européen nordique et le Maghreb. La littérature décrit ces deux pôles, le Nord et Sud, comme étant deux univers dans lesquels le temps n'a pas la même valeur et celui-ci n'est donc pas vécu de la même manière. Le premier univers, occidental, est caractérisé par un temps circulaire, de forme statique, référant à la répétition et la tradition, alors que le second, le temps occidental, est caractérisé par le temps linéaire qui est synonyme de progrès et de modernité. Nicos Nicolaïdis écrit à juste titre que :

¹Alain Juppé

²Alain Finkielkraut

³Héraclite frag. 130-152

Le temps est vécu différemment dans l'inconscient (...) le sujet est envahi par une sorte de paradoxalité d'un temps différent dans son rythme temporel habituel qui peut varier entre un sentiment d'arrêt du temps jusqu'à un sentiment océanique, voire d'immortalité (...) ce cours du temps nous amène à la question de la différenciation entre « temps cyclique » et « temps rectiligne »¹

En effet, les différents traitements du temps dans l'appareil narratif ont de tout temps symbolisé les aspects existentiels qui réglementent la vie humaine. C'est ainsi que la stagnation du temps renverrait à la platitude de la vie, à l'ennui, et à la routine, tandis que son accélération et sa cadence augmentée désignerait le rythme effréné d'une vie riche et épanouie².

Dans notre corpus, le rapport au temps de ce point de vue façonne l'identité, et partant, l'expérience temporelle qui marque profondément la psychologie de la narratrice et la place de facto sur le chemin du questionnement identitaire et existentiel. Cependant, à la page 49, on peut lire : « *Je ne vois pas comment le temps passe. Le temps, simplement je n'y pense pas* » (I.M. p. 49).

L'énoncé jette un voile sémantique sur la façon dont il faut comprendre l'investissement du temps dans le texte. L'ambiguïté fait qu'on ne sait à quoi s'en tenir de cette distinction esquissée, un temps statique, répétitif, ou une temporalité linéaire, progressive. « *Je ne vois pas comment le temps passe* », « *j'y pense pas* », ces affirmations ne précisent pas le ressenti temporel de la narratrice qui reste par conséquent flou, confus. Ce qui pose une nouvelle problématique s'agissant de l'aspect que revêt la dimension temporelle dans notre corpus, qui se pose en porte à faux avec les postulats théoriques suscités. En effet, la narratrice parle, dans ce passage, de sa méconnaissance de la dimension temps. Le temps, le temps vu du point de vue de Lyyli Belle, ne peut, apparemment, ni être mesuré ni être quantifié. Du coup, on ne peut se situer dans l'une ou l'autre perception des valeurs temporelles suscitées, dans l'un ou l'autre univers. On est comme installé dans un hors temps, une atemporalité, un temps à

¹Nicos Nicolaidis, « Temps cyclique et temps linéaire », dans *Revue française de psychanalyse* 1995/4 (no 59), (page 90) 1189 à 1196

²Ce qui peut paraître illusoire, voire erroné si l'on s'inscrit par exemple dans la dichotomie vie champêtre vs vie citadine. En effet, quoique la vie en ville semble rythmée par une fébrilité et un mouvement et mobilité constante, comparativement à une vie champêtre, à la campagne caractérisée plutôt par une cadence beaucoup plus lente, cela ne constitue pas pour autant un indicateur fiable quant à la façon dont il faut juger ces deux expériences vitales se produisant dans deux espaces diamétralement opposés. En fait, le rythme effréné de la ville est perçu comme un facteur d'angoisse, d'une vie stressante, tandis que le temps qui semble stagné et à l'arrêt dans la campagne serait au contraire le signe d'une vie mentale apaisée, d'un état spirituel et matériel stable et apaisante.

part, neutre, intemporel, objectif, n'appartenant ni à l'univers occidental ni à l'univers oriental.

1.2. L'identité au rythme de la répétition

Le rythme que mène une personne peut affecter la représentation qu'elle se fait d'elle-même. Ainsi, le vide quotidien peut se traduire par un vide existentiel et le contraire est tout aussi juste. Ce qui est l'opposé de ce qu'on peut appeler « Le degré zéro de l'existence » d'une vie, plate, champêtre, pastorale où on relève la prédominance d'un paradigme de pensée qui se veut archaïque, dans la mesure où elle s'appuie davantage sur la loi et le cycle de la nature plutôt que sur celle des hommes et du progrès, laquelle pensée archaïque qui plus est récalcitrante à toute forme de changement, maintenant l'homme dans une autarcie qui lui confère l'illusion d'être constamment la même personne.

Le temps climatique joue, également, un rôle important dans la distinction des deux univers cités ci-dessus, en ce sens que la chaleur et la rareté de pluie et de neige au Maghreb contrastent sensiblement avec la rareté de l'ensoleillement et la grisaille des pays nordiques, régions tempérées et froides.

Le soleil, synonyme de l'éternel retour et de la répétition, rythme la vie des gens dans les villages traditionnels maghrébins, contrairement à l'Europe, notamment les grandes mégapoles et métropoles où tout obéit, non pas à cet astre, mais au rythme de l'horloge de la vie moderne. Dans « l'ancienne vie », pastorale par exemple, le temps se mesure en fonction de la position du soleil dans le ciel, indiquant le moment de sortir du bétail et celui de le faire rentrer dans l'étable, alors que dans la nouvelle vie, la vie soi-disant moderne, le temps est quantifié en heure, voire en minutes et en secondes ; il organise le fonctionnement de tous les aspects du quotidien. Ainsi, au désert, où la narratrice s'était transportée en imagination, pour rencontrer son rond père (paternel), elle évoluait en marge du temps, voire à l'extérieur du temps : « *sur ma dune, réfléchissant, regardant rêver le sable répandu jusqu'à l'horizon et le ciel qui en sort d'un jet pour s'entendre au-dessus, et cela seul vous prend au cœur, ce commencement qui, n'a pas de fin* » (IM.P 157) ; dans son pays natal, dans le nord, par contre, elle se trouve embarquée dans la machine du temps et se construit par lui.

Par ailleurs, la neige est associée par la narratrice non seulement à la couleur du ciel de son pays, mais aussi à celle de sa maman : « *c'est lumineux, c'est doux et ça fond entre les doigts* » (IM.P 152). C'est donc une couleur qui, au même titre que le sable, a le goût de l'exil et qui se dissipe le jour où la narratrice se transporte au désert rejoindre son papa. Ce jour-là l'Occident sera illuminé par un ciel en faisant naître chez la narratrice un sentiment d'être chez elle et d'être libérée de l'emprise de la vie trop cadrée

de son pays. Le Désert renseigne notamment sur la difficulté chez la narratrice d'avoir des repères temporels, puisqu'elle est habituée à se servir de la neige, souvent présent au nord : « *Je vais à l'écart de la tente m'installer sur le sable qui est, avec le ciel, la seule chose existante ici* » (IM.P 156)

1.3. L'éternel retour mythico-religieux

Dans une société traditionaliste, la religion et la mythologie servent de fondements aux croyances et convictions des gens. Dans *L'infante maure*, le désert est décrit comme étant un espace où l'essentiel du savoir provient de l'enseignement du coran, dans des écoles, où seuls les garçons sont admis. Ce savoir qui fige la compréhension du monde et des êtres est relayé par d'autres croyances dont la source se situe dans des temps très lointains, telle l'histoire des ancêtres. Ainsi, la combinaison de ces deux sources de connaissance donne lieu à un cadre de vie caractérisé par l'éternel retour, non pas au sens nietzschéen du terme, c'est-à-dire « volonté de puissance », mais au sens où l'entend Mircea Eliade, comme répétition du même qui provoque l'usure et le déclin de l'être., avec pour consolation que « *la souffrance n'est jamais définitive, que la mort est toujours suivie de la résurrection, que toute défaite est annulée et dépassée par la victoire finale* »¹. De ce point de vue, le désert se présente comme une sorte de cercle à l'intérieur duquel le temps semble complètement arrêté et où la vie est réduite à la répétition des mêmes gestes et paroles, en l'absence de toute figure incarnant la différence et le changement.

Dib décrit la vie de LyyliBelle comme écartelée entre deux mondes diamétralement opposés, le monde maghrébin incarné par la figure paternelle et le monde nordique incarné par la figure maternelle.

1.4. L'identité au rythme du changement

Le changement d'espace correspond dans *L'infante maure* à un changement dans le rythme de la vie quotidienne de la narratrice, ce qui impacte indéniablement l'identité de cette dernière. Une vie du côté maternel, chez elle, et une vie côté paternel, dans un lointain pays, au Maghreb. Ainsi, sortir du cercle existentiel qui caractérise l'espace quotidien, familial, symbole du changement et du devenir. Implique nécessairement une entrée dans le temps cyclique, symbole de la stagnation et du statique.

Comme dit plus haut, le temps linéaire est une forme temporelle, souvent représentée par une flèche orientée vers une cible que constitue le futur, sous-tendant une vision du monde dans laquelle tout se conçoit en termes de changement, de perspectives et d'objectifs à atteindre.

¹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, folio, p.118

1.4.1. Le temps historique

L'arrivée de la narratrice au désert, où le temps n'est pas mesuré en heures, minutes ou secondes, peut être interprétée comme un voyage initiatique pour l'enfant Lyylï Belle, un voyage dans une autre dimension où les choses et les êtres obéissent non pas à la logique de l'évolution, mais à celle de l'éternel retour. Le diner sous la tente, symbolise le passage d'un univers à l'autre, vécu comme un bouleversement existentiel, débouchant sur une prise de conscience de la nécessité de laisser couler le temps pour pouvoir s'intégrer pleinement dans la société de son père, à la différence de sa mère qui continue à fonctionner, en région nordique, selon le temps linéaire, moderne, Lyylï Belle adopte et vit suivant le temps historique. « *D'un coup (...), le monde est vide. Il n'y a que le soleil. Il remplit tout à lui tout seul. Eh bien, pourvu qu'aucune parole ne vienne gâcher ce beau silence (...) le bonheur est cette minute qui ne se passe pas* » (IM.P 175)

1.4.2. Vers le devenir

Le fait que de la narratrice s'inscrive dans le temps historique la place sur le registre du devenir et de tous les possibles. En effet, si le temps circulaire trace une voie inviolable au sein de la communauté, le temps historique, quant à lui, compose aisément avec la multiplicité des parcours. En effet, dans beaucoup de sociétés traditionalistes et archaïques, comme l'espace du père ou encore du grand-père de la narratrice, Lyylï Belle, la tradition maintient la femme dans une dépendance absolue à l'égard de l'homme et réduit les champs de son existence aux tâches ménagères et à la procréation. Aussi, l'exclusion du milieu scolaire dont elle fait l'objet la maintient dans cette forme de dépendance. Dans l'espace moderne nordique, en revanche, qui est l'espace maternel où la narratrice est née et évolue, les femmes sont maîtres de leurs destins et choisissent librement, au même titre que les hommes, la voie qui leur semble la bonne, quel que soit le domaine. Cette égalité est rendue possible par l'école de la république ; principal garant de la pensée progressiste, mais aussi par un système social qui combat toute forme de discrimination exercée à l'égard des femmes. Cela étant dit, la condition de nordique qu'est celle de la narratrice ne joue guère en sa faveur. En effet, on a vu que Lyylï Belle exérait la compagnie de ses camarades de classe. Rappelons ses propos à ce sujet : « *Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eeva, je n'en ai que faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances* » (IM p. 49).

2. L'identité à l'épreuve de l'espace

L'espace a toujours été au centre de la création romanesque maghrébine ; il en est l'élément, à la fois, déclencheur et définitoire, à tel point qu'on peut parler de littérature de l'espace. En effet, à l'origine de la création littéraire maghrébine était ce désir de raconter l'histoire d'un peuple privé de sa terre. *La terre et le sang, La Grande Maison,*

La colline oubliée renvoyaient explicitement à un espace, certes fictif, mais qui, par ailleurs, faisait l'objet d'une lutte acharnée entre le colonisateur et le colonisé. La charge symbolique relative à cette entité y est en toute évidence très forte ; elle y est d'autant plus forte que l'histoire de cette région est toujours marquée par les colonisations, depuis la nuit des temps.

Par conséquent, l'espace dans le roman est loin d'être un simple élément de décors, mais il est « *la matière, le support, le déclencheur de l'événement (...) Il est une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit* »¹. Il en était ainsi du roman maghrébin des années 1950, lequel constituait le lieu du dire de l'espace référentiel. Le roman, dans ces années-là, incarnait une parole chargée de symboles, prononcée dans le but de se réapproprier un espace refusé dans la réalité. La question identitaire y est intrinsèquement reliée, en ce sens, parler d'espace revenait à affirmer son appartenance culturelle, religieuse et linguistique. Aussi, l'affirmation identitaire, au temps de colonisation, équivaut à une revendication de l'espace confisqué, qui est, en même temps, un point d'ancrage à partir duquel s'opère la représentation identitaire. La dimension spatiale n'est pas moins importante dans les romans maghrébins postcoloniaux traitant de l'émigration, du fait que cette dernière fait naître un sentiment de nostalgie vis-à-vis d'un pays à jamais perdu. C'est ce que nous font vivre, le plus souvent, des personnages qui, dans leur tentative de retrouver le pays perdu, se rendent compte de l'impossibilité d'un retour à la case départ ; l'expérience de l'exil étant quelque chose qui transforme l'homme et qui le rend étranger à la terre qui l'a vu naître.

2.1. L'espace d'ici et de l'ailleurs : du désert à l'Occident et de l'Occident au désert

Comme il a déjà été souligné plus haut, l'organisation spatiale dans *L'infante maurese* présente sous une forme binaire, à savoir l'Occident (pays nordique)/Orient (Maghreb). Le rapport entre ces deux espaces s'avère déterminant dans la construction identitaire des personnages, selon que ce rapport soit établi sur le mode de la confrontation ou, au contraire, sur le mode de la complémentarité. Ainsi, la mise en parallèle de ces deux univers permet de mettre en lumière la logique qui sous-tend la représentation de l'identité du personnage qui, du fait même qu'elle soit riche de deux cultures, ne s'offre pas aisément à la lecture. En effet, la double appartenance dont il est question donne lieu à une identité tiraillée, en quête de repères, et de ce point de vue, la structure binaire évoquée plus haut sert de cadre dans le lequel le tiraillement prend forme.

¹Mitterrand H., « *A propos de Ferragus d'Honoré de Balzac* », in *Le discours du roman*, PUF, 1980, pp211-212

2.1.1. Binarismespatial

Le bouleau ou le jardin, la maison et le Sahara maghrébin constituent les trois principales catégories spatiales dans le roman. C'est une structure triadique qui témoigne, contrairement à ce qu'on pourrait penser, de la tendance du personnage principal à la mobilité, en convoquant trois forces différentes : celle du surnaturel, celle des origines et enfin celle du rêve et de la magie. Ces deux dernières catégories se construisent l'une par rapport à l'autre, en ce sens, tout au long de l'histoire, le lecteur sera témoin de la confrontation et de la mise en parallèle de deux systèmes de valeurs et de pensées tantôt différents l'un de l'autre, voire opposés, tantôt complémentaires. L'arbre ou le jardin, quant à lui, fait figure d'espace intermédiaire entre ces deux espaces qui viennent d'être évoqués, en même temps qu'il est le lieu qui permet à la narratrice de sortir et quitter sa région froide nordique pour rejoindre le pays chaud du désert où se rend si souvent son père, dans une sorte d'élan orienté vers le ciel, symbole de l'élévation vers ce cosmos l'éternel.

2.1.1.1. Le désert comme espace des origines et de la tradition

Le désert, contrairement à la métropole, se veut un lieu de perpétuation de la tradition loin des soubresauts socio-économiques qui rythment la vie urbaine. Cette caractéristique, nous la retrouvons dans la description que la narratrice fait du pays de son père, avec, toutefois, une tendance à associer la tradition avec l'archaïsme qui se définit comme une tendance à rester en dehors du progrès technique et culturel. En effet, le Sahara n'est pas décrit comme un espace de désolation, complètement oublié par les autorités et où le temps s'arrête pour ne laisser place qu'aux souvenirs que s'échangent les vieilles-personnes dont la pensée porte déjà sur l'au-delà. Ni ne sont évoqués de façons péjoratives son emplacement géographique – espace désertique - ainsi que son éloignement de la ville semblant justifier cet état de délabrement. Lyly Belle peint le pays de son papa sous les traits très flatteurs d'endroit paradisiaque, idyllique où l'on peut vivre simplement, mais gaiment : « *le pays de papa est un désert(...) On y voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plait d'être (...) papa l'a assez répété (...) C'est sonpays (...) et moi j'ai un autre pays, un pays plus plein de neige que d'autre chose. Où on ne sent que l'odeur de sapin et de du froid* » (IM p. 147).

L'absence totale de moyens de première nécessité, tel qu'on peut l'imaginer, ne fait pas non plus du désert un lieu de misère et de mort, et où la raison et le bon sens n'ont nullement leur place.

Ainsi le voyage imaginaire de Lyly Belle dans le désert afin d'y rencontrer son grand-père est très instructif quant à la confrontation des deux systèmes de valeurs à l'œuvre dans le texte. « *Je me suis vue emportée plus loin. (...) Pour aboutir devant une*

tente de bédouin (...) un cheikh n'est assis là, me semble-t-il que pour moi (...) Il me va. Si proche je me sens de lui » (I.M p. 147).

Par ailleurs, l'espace des origines, incarné par le Sahara, est aussi celui de l'oralité qui se traduit à travers les schèmes mentaux et langagiers de personnage réduit le plus souvent à de simple voix. En effet, la voix narrative de la figure paternelle, très présentes dans le texte, porte les traces de l'oralité et de la tradition orale ; elles résonnent dans le désert devenu fantomatique. La description de celui-ci comme étant exempt de toute manifestation de civilisation ainsi que son éloignement de toute forme de citadinité accentue l'idée d'un espace où ladite tradition et la vie originelle, quasiment à l'état pur et primitif, prédominent : « *un bédouin est économe de ses paroles, de sa respiration, de ses gestes : de tout sauf de son temps (...) mon grand-père, qui semble écouter d'autres voix, prend son temps (...) un bédouin sait attendre. Et le vent frise et défrise le sable sans cesser d'arracher à l'aveuglante pureté du désert moins une chanson, ou une plainte, qu'un récit fait avec les mêmes mots redits, les seul connus de lui » (I.M p. 149).*

2.1.1.2. Le pays du père comme espace statique

Le voyage dans le Sahara maghrébin, effectué par LyliBelle, se veut une expérience bouleversante tant par son aspect visuel que par son modèle socioculturel, mettant à rude épreuve la sensibilité de la narratrice qui considère les choses à partir de sa culture nordique. En effet, dans ce roman, la région désertique est décrite comme un espace non dénué de paradoxes, dans la mesure où elle offre à la narratrice les conditions de son émancipation, en même temps qu'elle la place dans une situation d'étrangère par rapport au vieux bédouin saharien de souche. Aussi, beaucoup d'aspects de cette région contrastent avec son pays natal et accentuent le sentiment d'avoir accédé à un autre monde. Le climat, la démarche du grand-père et la multitude de sables et de dunes sont autant d'aspects embrassés par le regard d'une fillette fraîchement sortie de son nid familial :

Le pays de papa, si vous y êtes, c'est un désert. Du sable, et du sable.
Imaginez autant de sable, personne n'y parviendrait.

- Grand père, dis-je, tu ne nous connaissais pas, moi et mes anges. Nous arrivons du pays de la neige et aujourd'hui tu vas nous connaître. Sans doute même voudras-tu nous connaître. Et d'abord, pourquoi tout ce sable autour de toi ?

Contrairement au désert maghrébin, la région tempérée du nord dispose de tous les moyens, à commencer par l'école décrite dans le roman comme étant un espace où s'opèrent la mixité sociale et l'égalité entre les filles et les garçons. Aussi, la rencontre

de l'héroïne avec son grand-père a commencé par un long parallélisme entre la neige et le sable :

- Qu'est-ce que la neige ? [demande le grand-père]
- La connaissance de cette chose n'est pas quelque chose qu'on puisse dire.
- La connaissance du sable ne peut se dire non plus.
- La neige produit le silence.
- Le sable aussi produit le silence.
- En même temps, elle vous force à la regarder et à regarder le silence.
- De même le sable, il force l'homme, le ciel et la terre à le regarder et à garder le silence. (IM PP.151-152)

Aussi, le choix des voyages fréquents et lointains du papa de la narratrice fait-il figure d'espace de l'exil, mais un exil d'un autre genre, traduisant la volonté de Dib d'inverser le schéma habituellement unidirectionnel de l'exil : Orient – Occident pour devenir Occident-Orient(nous y reviendrons plus en détail au prochain chapitre)

Enfin, l'espace intermédiaire entre le Sahara et l'Europe que constituent l'arbre et le jardin, puisque c'est à partir de là que « les fugues fantastiques et oniriques » de l'héroïne prennent forme, est présent dès le début du récit, avec moult détails et information qui sont donnés quant à sa forme, à son espèce ou la faune et la flore qu'il abrite.

Tout à l'air d'être en congé ; la maison, et nous, et les choses (...)

Ce beau jardin ouvert sur le forêt de plus en plus bleu jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de prime. Il y aura des champignons là-dedans quand ce sera le moment et je m'y connais en champignons, j'en ramasserai alors. On y rencontre tout ce qu'on cherche, à part les champignons, et les myrtilles, et les fraises sauvages. On peut y aller à la recherche de tout ce qu'on veut. On croit qu'on s'y égare : non, les chemins d'une forêt ne mènent que là où vous désirez aller (I.M. pp.10-14)

Il suffit d'un clin d'œil, d'un claquement de doigts, à LyyliBelle, depuis la canopée, pour qu'elle se transporte dans le désert tant rêvé rejoindre son père et son univers : « *On s'y allonge et on est parti. C'est un navire avec lequel on va loin, très loin Je voudrai m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrai rêver. De quoi ? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serai seule avec le vent, avec ma musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose qu'on ne pourra pas dire (...)* » (I.M. p. 12)

Et l'on peut juste deviner le contraste avec notre l'héroïne qui se transportera par parenthèses de rêveries merveilleuses au milieu d'une terre désertique et sablonneuse, dans une région où l'eau est une denrée rare. Sa présence dans ces lieux prendra alors la forme d'un défi lancé au destin que lui a réservé la nature. C'est pourquoi le jardin, plus

précisément l'arbre, représente, pour la narratrice, le lieu qui lui permet de gagner en hauteur pour mieux apercevoir l'horizon. Il représente, également, un coin de répit, où il est possible d'oublier la dure réalité dans laquelle elle se trouve, et de rêver d'autres cieux, autrement dit, l'arbre et un lieu de vie et de création qui contraste fortement avec le sol aride, désertique, vu habituellement comme espace de mort : *Vous les arbres, arrangez-vous pour faire un silence tout blanc. Vous pouvez écouter, vous pouvez remuer le bout de vos petites feuilles (...) ils (les arbres) savent –qu'est-ce qu'ils ne savent pas!- et ils bougent leurs oreilles pour dire oui. Ils savent même ou je vais chercher la graine d'où naissent les idées, les plantes, les fleurs (...) avec eux, les arbres qui poussent par les deux* »(I.M. p.15)

Aussi, l'arbre constitue-t-il un endroit d'où la narratrice guettait l'arrivée et le retour tant attendu d'un père qui l'a « laissée » seule et sans défense : « *Avec eux, les arbres, il y a toujours de l'espoir* »(I.M. p.16). Il est, par conséquent, une forme de compensation de l'absence du père. De par sa symbolique, associée à la phallicité et à la virilité, il assure une protection contre l'absence du père qui, elle, représente l'ennui et le vide. En attendant le retour du père, il est le seul élément à même de lui procurer un sentiment de liberté et de bien-être.

Dib, psychiatre de formation, recourt à la symbolique de l'arbre pour écrire les premières lignes de son roman, dans lesquelles il est question, à la fois, de la vie passée, présente et future de la narratrice. À cet effet, il attribue à l'arbre la fonction d'intermédiaire entre une région tempérée et froide et une terre austère et des cieux cléments. Le désir d'échapper à la dure réalité se traduit par la recherche de la hauteur qui se réalise dans l'escalade de l'arbre, les longs séjours de Lyyli Belle sur la canopée. D'ailleurs c'est la première chose à laquelle elle pense en se levant le matin, aller dans le jardin, embrasser les arbres, se jeter dans, à défaut des bras de son père, dans ceux des arbres :

Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrais rêver. (I.M. p.15).

Je me lève à voir ça. D'abord, le jardin. Ma première visite est pour lui. Je dis bonjour à nos arbres, les bouleaux, les pins, à notre herbe, nos fleurs, surtout les buissons des roses, à leurs place après toute nuit, fidèles réveillées depuis longtemps, eux.(I.M. p.16).

C'est, en effet, à ce niveau que l'assimilation de l'arbre au père prend pleinement son sens, en ce sens, l'arbre désigne la lignée généalogique dont la dernière génération, incarnée par la figure de la fillette, rêve de mondes meilleurs et éprouve un besoin de changement et d'évolution : la fillette incarne les extrémités de l'arbre dressé vers le ciel, vers l'inconnu et le devenir.

2.1.2. Harmonie spatiale

Contrairement au schéma adopté habituellement dans les œuvres traitant de l'altérité, identité et exil, *L'infante maure* présente certes deux univers, celui de l'*ici* et celui de l'*ailleurs*, mais l'équation est inversée, en ce sens que dans *le roman* l'*ici* est représenté par l'espace nordique dans lequel se trouve et vit la famille et notamment la fillette qui est la narratrice et le personnage principal, et l'*ailleurs* c'est celui du père, loin dans le désert. Ajouté à cela le fait que dans ce roman la narratrice effectue un déplacement imaginaire dans l'espace du père, contrairement au modèle habituel où il est « réel », généralement une grande capitale occidentale, telle Paris, Londres, etc. Autrement dit, c'est en étant immobile que Lyyli Belle explore les différents espaces qui habitent son esprit ; et de ce point de vue, l'immobilité physique provoque l'infinitude de la pensée, comme le suggère Bachelard dans les passages suivant : « *Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille* »¹.

En, effet, l'espace d'*ici* se subdivise en deux catégories ; la maison et le jardin auquel est annexée la forêt. Le roman s'ouvre sur cette seconde catégorie, associée par la narratrice à la figure du père :

Là-bas c'est la maison maternelle. Ici, la maison paternelle. J'y suis autant à l'abri que dans la lumière devant moi et derrière. Plus loin se tient la forêt sans herbe, avec seulement des fougères, des ronces, des fleurs sauvages. C'est nulle part, cette forêt et ses loups prêts à sortir, à courir de chaque côté à vous poursuivre (I.M p.40).

L'*ici* renvoie donc au jardin, partout investi par l'esprit paternel : « *les yeux fermés, je sens quand il est là, une émotion frissonne en moi* » (I.M p. 40), que la narratrice revisite à chaque fois qu'elle se retrouve seule dans la maison. Bien entendu, « revisiter » se fait par la rêverie qui implique justement de sortir de la maison incarnée, dans ce cas de figure, par le corps de la narratrice. Par ailleurs, l'annexion du jardin à la forêt explique la présence quasi systématique de Lyyli Belle dans les arbres. C'est donc l'interprétation de l'arbre en tant que symbole (phallique) et espace (d'élévation) qu'il faut retenir ici.

2.1.3. Le symbolisme de l'arbre

On va explorer très brièvement dans ce point la signification symbolique des arbres et montrer comment Dib à travers une mise en scène extraordinaire de la narratrice

¹ Bachelard, G, *La poétique de l'espace*. Disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>, p. 210. Consulté le 25/04/2020

principale révélera dans ce roman, *L'infante maure*, toute la beauté de ce processus de compréhension et de connexion entre un humain et un élément naturel qu'est l'arbre.

Cependant, on doit préciser d'emblée que le mythe et le symbolisme de l'arbre c'est un sujet inépuisable. On ne va pas trop nous attarder sur cet immense sujet relatif aux arbres, à leurs symboliques et à toutes les mythologies sous-jacentes. On va juste évoquer la grande et ancienne sagesse des arbres et citer quelques significations symboliques puisées de différents mythes et cultures.

D'après les anciennes mythologies, l'humain, s'il adopte un certain mode de pensée et de vie, peut acquérir une partie de la grande sagesse des arbres. Il y a en effet tellement de significations symboliques des arbres dans les mythes et les contes anciens que les arbres apparaissent avant tout comme de grands amis pour les humains. Enracinés profondément dans le sol et s'élevant haut vers le ciel, les arbres nous enseignent donc une connexion naturelle de la terre et du ciel. En ce sens, les arbres sont un symbole de croissance, de force et d'harmonie, et les gardiens de la grande sagesse et de la magie.

Dans la mythologie grecque de l'arbre, la déesse Mère Rhéa est étroitement liée au culte des arbres. L'arbre est une source infinie de fertilité, et Rhéa est toujours représentée par une plante symbolique ou sous l'arbre de vie. La grande déesse est une personnification d'une source éternelle de création, tandis que l'arbre représente l'univers en régénération continue. L'arbre est toujours le symbole du centre du monde, de la vie éternelle ou de la sagesse. Ainsi, le lien symbolique entre la déesse et l'arbre indique que la vie, la fertilité, la croissance et l'immortalité proviennent du principe vital universel.

Par ailleurs, toujours dans la mythologie antique classique, le lien entre un certain type d'arbres et la caractéristique de la divinité d'appartenance est toujours significatif. Ainsi, pour Zeus, ce fut le Chêne ; Poséidon, le frêne ; Apollon, le laurier ; Athènes, l'olivier...

Dans l'Égypte ancienne, les arbres étaient aussi un sujet de culte, peut-être parce qu'ils étaient si rares. Dans le ciel oriental se trouve un grand Somers, un arbre cosmique, où les dieux étaient assis. À l'ouest se trouve la vache divine Hathor, qui a créé le monde et tout ce qu'il contient. Elle vient de l'arbre plein de compassion et accueille ceux qui viennent de mourir. Elle leur donne à manger et à boire, ce qui leur donne ainsi la vie après la mort. Les âmes des défunts sont assises sur les branches comme des oiseaux. Par cet arbre sacré, les Âmes sont revenues dans l'aile du monde divin des êtres éternels. D'après une certaine légende de l'ancienne Égypte, il arrive souvent à l'arbre de vie d'où les mains divines sortent avec des cadeaux et versent de l'eau du récipient. Chez les Celtes, les arbres et les plantes avaient aussi une grande

importance. Pour eux, tout dans la nature avait une âme et était imprégné de force et d'énergie. Habituellement, les temples celtiques étaient des bosquets sacrés de forêts. C'était un endroit où le divin touche un monde humain.

Et nous pouvons continuer à en parler encore et encore : mythologie, religions, cultures. Un chapitre, voire un livre entier, pourrait en effet lui être consacré. Or ce qu'on veut vraiment souligner ici, c'est que dans les moments où nous ne sommes pas en sécurité et avons besoin d'aide, nous pouvons trouver des réponses et du réconfort dans la sagesse ancienne des arbres. Et comme si notre petite héroïne, Lyyli Belle, seule au milieu des bouleaux, a compris que l'exploration du symbolisme des arbres est peut-être le moyen le plus bénéfique d'apprendre de grandes leçons de vie. Les arbres sont en effet de parfaits exemples de la façon de vivre, de grandir, de faire la transition, de changer et même de mourir avec grâce. Et Lyyli Belle, qui entame à peine « l'âge bête »¹, l'a toutefois bien compris : elle vit entourée d'arbres, de forêt : « *Le matin, dit-elle en se levant tôt, souffle sa fraîcheur, son bonheur (...) les choses dehors sont réveillées depuis longtemps, les arbres ont leurs figures de la première heure. Une figure neuve. Une figure calme. (...) je change d'arbre chaque fois* ». (I.M p.38)

Les cultures du monde entier considèrent les arbres comme des symboles sacrés. Les arbres invitent la fillette à absorber entièrement leur essence, et cette dernière le faisait en puisant dans leurs branches d'infinies énergies. Le symbolisme des arbres est dans *L'infante maure* un moyen de classer, d'identifier et d'organiser sa vie suivant non l'ordre matériel du monde, mais l'ordre immatériel, spirituel qui régit l'univers ; un moyen aussi d'intégrer cet ensemble de valeurs dans la vie quotidienne du personnage central, Lyyli Belle. Cette osmose, cette fonte à laquelle aspire Lyyli Belle dans la matière ne se révèle pas bien sûr par quelques méthodes intellectuelles ou procédés techniques. Au contraire, elle s'y connecte énergétiquement par des moyens intuitifs/psychiques, spirituels, voire magiques et surnaturels dont elle seule possède le secret. Au moment où elle greffe avec succès ses propres énergies intérieures avec celles d'un arbre, le bouleau de son jardin, elle atteint un zénith de compréhension... obtenant une sorte d'illumination. :

Je me change en arbre. Elle (sa maman) voudrait que je descende. D'où ? Je suis cet arbre. Je vois mieux la vie avec mes feuilles. Autant de feuilles. Et aussi bien, je touche l'air avec mes feuilles. Autant de mains. Autant d'yeux (...) toutes les feuilles se mettent à chuchoter, à rire. (I.M p.23)

¹L'âge précédent l'adolescence ; période correspondant au sortir de l'enfance, entre 10 et 13 ans environ.

Hal Borland¹ disait : « *Si vous vouliez connaître la force et la patience, accueillez la compagnie des arbres.* »² Cette déclaration trouve justement sa matérialisation dans la connectivité de la pensée, et de la vie en général de Lyyli Belleau monde des arbres.

Et son intuition encore puérile et naissante, mais grandissante commence à toucher cette compréhension. Or, connaître quelque chose, c'est aussi s'y joindre. Et, se joindre à une chose provoque un enchevêtrement avec elle. En effet, Lyyli Bellese connecte avec cet élément qu'est l'arbre à différents niveaux, en créant un nouveau fil de création dans sa propre vie. Et on a l'impression que ce processus d'apprentissage et de connexion avec les arbres assure sa longévité et la place dans une position de vision supérieure. Ce qui nourrit son développement. Lyyli Bellecompose pleinement avec la résonance énergétique des arbres dans une sorte de pacte surnaturel : « *[J]'aspire de l'air jusqu'à fondre et disparaître d'ici et d'ailleurs. Jusqu'à être l'air que personne ne voit* ». (I.M. p.30) ; « *Il n'ya que les arbres qui ne sont jamais fatigués d'être là. Je les aime tellement pour ça* » (I.M p.41)

Lyyli Bellesait aussi que les arbres sont certes toujours ancrés, mais ne cessent jamais d'atteindre le ciel. Ainsi, ce que la connaissance du symbolisme des arbres peut faire pour l'humain c'est se délecter de la connexion de sa véritable identité et ce, afin d'acquérir la plus haute perspective disponible à tous ses sens, puiser dans une ressource intérieure puissante de manière profonde et aimante et rouler sur des canaux d'énergie divinement déferlants qui soulignent son existence. Les arbres sont disposés à conférer des connaissances secrètes ; ils sont des récipients contenant de profondes sagesse. Lyyli Bellecherche aussi leur trésor culminant sur les hauteurs. Or, Leurs fruits, notamment les meilleurs, se trouvant sur, la canopée, les cimes immaculés et loin des regards indiscrets : « *(...) Je vais monter plus haut (...) Je grimpe aussi haut que possible, je m'arrache la peau des mains, des genoux, des pieds. Je me déchire (...) alors que je pourrais demeurer au sol et me promener tranquillement dans le jardin* » (I.M pp.39-40)

Manger de ce fruit est divin. Manger symboliquement le fruit d'un arbre, c'est absorber les compréhensions les plus précieuses de la vie. C'est comme prendre tout le symbolisme de l'arbre.

En outre, en contemplant les correspondances naturelles des arbres telles que leur affinité avec les 04 éléments : l'air, l'eau, le feu, la terre, un tout nouvel univers de compréhension se dévoile devant Lyyli Belle :

¹Un grand auteur américain (1900-1978).

²Hal Borland, *Au-delà de votre porte : Un manuel du pays*, New York, Knopf, 1962, p.75.

Je vais dehors, ce sera mieux pour moi. J'irai vivre avec le monde. Avec les arbres, l'air entre les arbres, les rosiers, les groseilles. L'air, le ciel. Respirer avec eux. Ici, dans le jardin, rien ne rend les armes, ne s'affaiblit (...) je pousse mes pas dans le jardin, loin de ce que je suis, laissant derrière moi l'image qui me ressemble, mais qui n'est pas moi. Mon pays (...) n'en est pas moins un désert en quelque sorte, un désert d'eau, de forêt et de rien. Ou seul le silence connaît mon nom, pour autant qu'au désert on ait besoin d'un nom. (I.M pp30-31)

L'interaction d'un arbre avec des stimulus environnementaux élargit également les perceptions de la fillette. En effet, certains arbres sur lesquels vit la narratrice attirent et entretiennent des populations entières d'insectes, d'oiseaux, de mammifères, etc. En observant ces relations, nous pouvons définir plus clairement les relations/associations dans sa vie empirique et spirituelle.

Lyyli Belle est en outre très en phase avec les arbres et leur pouvoir spirituel. Elle ressent un lien intrinsèque avec son environnement qu'est son jardin, et plonge profondément dans la nature pour trouver des réponses aux questions qu'elle se pose, percer les secrets de la vie, etc. L'arbre, comme symbole de vie, constitue un catalyseur pour la narratrice qui, dès qu'elle y est perchée, se trouve émerveillée et surtout envahie de méditations diverses, spirituelles, existentielles, sur le monde.

Par conséquent, l'arbre serait donc cet élément qui permet de s'élever dans le ciel tout en prenant racine dans le jardin qui joue dans le roman le rôle de symbole féminin désignant la terre mère. La dialectique du féminin et du masculin à travers l'arbre et le jardin s'énonce clairement dans les passages suivants :

- Tu es la gardienne du jardin, a dit papa.-
- La gardienne du jardin, de la forêt et du ciel qui est au-dessus, ai-je dit, moi.
- Tu es la gardienne de ta mère.
- Je suis la gardienne de ma mère et de mon père (I.M. p. 18) (...)

Ainsi, l'arbre, outre le fait qu'il renvoie au père, se présente aussi dans le roman comme le prolongement du corps de la fillette : « *Veux-tu descendre de ton arbre (...) où tu te caches, lui crie sa maman d'en bas. Viens prendre ton petit déjeuner (...). Elle voudrait que je descende. D'où ? Je suis cet arbre. Je vois mieux la vie avec mes feuilles* » (I.M. p.39). Aussi, dans les rêveries de Lyyli Belle, l'arbre, nourri par les images de l'intimité et de la grandeur, ne fait qu'un avec elle, confirmant ainsi l'idée de Bachelard¹ selon laquelle l'arbre a toujours un destin de grandeur et qu'il agrandit ce qui l'entoure : « *D'ici haut, je surveille le monde (...) Je garde le monde. Si on lui fait du mal, si des méchants viennent avec de vilaines idées. Je prendrai une grosse voix d'ici haut, je leur flanquerai une belle peur Tout* » (I.M. p. 37).

¹Op. cit. p. 226.

Cependant, la représentation de l'arbre la plus frappante dans ce roman est, sans doute, celle d'un espace qui permet à Lyylï Belle d'extérioriser sa souffrance loin des regards et des jugements des autres. De ce point de vue, derrière l'idée de la grandeur, évoquée plus haut, se cache une réalité tragique, celle de la solitude extrême et de l'absence de l'être cher.

Grimper aux arbres, monter sur l'un de ces arbres quand on n'en peut plus, quand on a besoin qu'on vienne à votre aide et que personne ne vient pour vous apporter cette aide : on met alors sa vie au-dessus des regards des autres. (...) Sur mon arbre, je grimpe aussi haut que possible, je m'arrache la peau des mains, des genoux, des pieds. Je me déchire pour lui alors que je pourrais demeurer au sol et me promener tranquillement dans le jardin (*I.M.* pp. 39/40)

Par ailleurs, le jardin en tant qu'incarnation de l'extériorité et de l'ouverture sur le monde s'associe à l'idée de l'errance de la pensée qui va sur les traces du père et qui durera le temps de l'absence de ce dernier. De ce fait, l'immobilisme physique de Lyylï Belle provoque un nomadisme spirituel, lequel trouve dans le jardin le parfait décor. La forêt qui le prolonge participe de cette idée d'évasion et de nomadisme dans la mesure où elle est décrite comme le lieu de l'infinitude et, partant, de l'inconnu : « *La forêt, bleue comme elle est, elle cherche dirait-on à entrer dans le jardin pour voir ça de plus près* » (*I.M.* p.38) ; « *un jardin qui s'enfonce dans la forêt qui, elle, va se perdre au bout du monde* » (*I.M.* p.50). Paradoxalement, au lieu de l'anxiété et de l'inquiétude éprouvées face à l'inconnu et à l'infini, c'est un sentiment de bien-être et de complicité avec la forêt qu'on retrouve chez Lyylï Belle « *Il n'y a que les arbres qui ne sont jamais fatigués d'être là. Je les aime tellement pour ça.* » (*I.M.* p. 41). Elle (la forêt) est, ici, perçue comme un « *avant-moi, un avant-nous* »¹, autrement dit, comme « *l'espace des ancêtres* » p. 214). Aussi, face à la solitude, seuls les arbres de la forêt, de par leur enracinement dans la terre, sont en mesure de répondre, indéfiniment, présents. Leurs dimensions intemporelles – l'infiniment passé et l'infiniment futur – contraste avec le nomadisme du père dont la présence dans la maison est temporaire.

Le second espace sur lequel s'ouvre la deuxième partie du roman est la maison, appelée par la narratrice « *La maison maternelle* » (*I.M.* p.40). Lyylï Belle y retourne après s'être disputé avec son compagnon imaginaire Kikki, afin de rejoindre sa mère. Ce déplacement de l'extérieur vers l'intérieur, accompagné de la rupture avec Kikki, désigne la fin de la rêverie et un retour à la réalité dans le roman. La description faite de la maison par la narratrice se limite à la cuisine qui lui sert également de chambre à coucher, la chambre des parents, et, enfin, le bureau du père qui se trouve à l'étage. Les descriptions sont très sommaires, mais allusives. Ainsi, la cuisine représente le giron

¹Op.cit, p. 214.

maternel qui permet à la narratrice de plonger dans ces rêveries. Aussi, le lit qui se trouve dans cette pièce est comparé à un navire grâce auquel la narratrice explore les grands espaces de sa rêverie « *Et me voici dans mon lit (...) C'est un navire avec lequel on va loin, très loin* » (I.M. p. 12). Dès qu'elle est couchée sur ce lit, Lyyli Belle entreprend ces grands voyages : « *toute couchée, je glisse les pieds devant et vers le haut, et encore plus haut, cette fois je tombe dans le ciel. Sa beauté devient mon lit* » (I.M. p. 12).

La chambre des parents représente dans le roman le seul espace où la mère et le père vivent en parfaite symbiose, et ce, grâce à l'amour qui les rassemble malgré tout ce qui les sépare. Lyyli Belle éprouve le besoin d'y accéder pour partager ce bonheur éphémère, sans jamais oser franchir le pas. Elle se contente de les imaginer réunis dans un même lit, ce qui n'est pas sans évoquer le complexe d'Électre qui se présente chez la fille par une attirance pour le père et une rivalité à l'égard de la mère, en qui elle continue, par ailleurs, de s'identifier. Quant au bureau du père, il se trouve à l'étage, espace d'élévation et de hauteur, au même titre que les arbres du jardin. La fillette s'y rend dans un même mouvement et dans une même logique que celles qui consistent à monter sur l'arbre : retrouver le père.

L'espace de l'ailleurs enfin est incarné par le désert où se réalise « la rencontre »¹ avec le grand-père paternel.

2.1.4. La symbolique du désert

Commençons par citer Saint- Exupéry dans son grand petit livre *Le Petit prince* : « *ce qui embellit le désert dit le petit prince, c'est qu'il cache un puits quelque part...* »². En effet, si l'environnement désertique est, pour certains clairement associé à la désolation et à la violence, il prend, pour d'autre, un contexte plutôt spirituel et positif. Paysages arides avec peu ou pas de végétation, endroits où il est difficile de survivre, le désert peut être aussi bien froid que chaud, sol rocheux, nu ou sablonneux. À la fois visuellement et symboliquement, le désert offre des vues larges et ouvertes sans végétation ni construction ; même Jésus, rapporte-t-on, après avoir vaincu la tentation, avait des anges pour le servir dans le désert. L'allégorie du désert est multiple ; elle va de l'honnêteté, la lutte impersonnelle, aux dures réalités de la survie, une barrière infranchissable, un terrain si difficile, hostile et menaçant, des obstacles et des défis...

¹ Quoique la narratrice principale ou le narrateur secondaire laissent planer le doute et ne mentionne pas clairement, on devine aisément toutefois que ce voyage n'a pas eu lieu. Cette rencontre avec le grand-père paternel dans le désert est par conséquent non pas réelle, mais purement fictive, imaginaire.

² A. Saint-Exupéry, *Le Petit prince. Roman en libre accès sur*

https://www.ebooksgratuits.com/html/st_exupery_le_petit_prince.html. Consulté le 20/10/2021

Cependant, beaucoup de culture et de croyance l'associent à la clarté, à la révélation et à la pureté. En effet, il y a de fortes connotations de spiritualité et de religion liées symboliquement aux paysages désertiques. Ces zones sont certes brutales, mais elles font appel aux plus profondes réserves de la volonté des voyageurs. Dans ces luttes, il n'y a aucune barrière au ciel, aucune distraction ou confort pour distraire l'âme de sa communion.

Ainsi, le désert peut être une source de sagesse et d'illumination, d'épreuve, mais aussi de récompense. Il est si éloigné de l'existence normale que seuls le spirituel et le divin peuvent en comprendre les mystères et en accepter les duretés. D'aucuns prennent le désert comme source ultime de la flagellation physique, devenant ainsi un territoire sacré et immédiatement disponible. Ce n'est pas un hasard si des prophètes, des visionnaires, des écrivains et des ermites à travers l'histoire ont été fortement associés à ces terres arides. Certains se retiraient au désert en ermites pour y confronter leur propre nature et celle du monde.

En religions

Il est fait plusieurs fois référence au désert dans les textes fondateurs des trois grandes religions monothéistes. Le désert y est généralement dépeint comme un lieu d'exil, dépourvu d'habitation humaine significative, attirant ceux qui sont relégués dans son paysage calme et vaste pour vivre une existence hors du commun. Le Judaïsme, la Torah et le Coran, ont été révélés dans le désert: Et Dieu parla, raconte-t-on, à Moïse dans le désert du Sinaï. : « *alors au tournant de telle ou telle péripétie, le désert est évoqué et laisse apparaître son caractère tour à tour éprouvant, impitoyable, salvateur ou mortel* » (M. GALLOPIN, 1980, p. 2)¹ L'islam a été révélé dans le désert de la presqu'île arabique. Le christianisme n'échappe pas à ce désir et à cette expérience du désert. Le désert, sans Dieu, est stérilité ; avec Dieu il est fécondité, mais fécondité due à Dieu seul.

L'humilité dans le désert le semble être parallèle à un certain nombre d'autres thèmes mettant l'accent sur l'humilité et l'abnégation comme condition préalable pour qu'un individu comprenne et exécute correctement les Commandements de Dieu. Le prophète, l'intermédiaire entre Dieu et le peuple, lorsque le livre sacré est révélé pour la première fois, est décrit comme l'individu le plus humble sur la terre. Dieu choisit, comme dit plus haut, de parler à ces prophètes dans le désert, lieu qui a attiré des visionnaires et des groupes d'individus qui estimaient que le matérialisme et la

¹Vincent Battesti, *Les relations au désert des religions monothéistes*, disposur: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00568023>. Consulté le 14/08/2021

corruption des sociétés urbaines les empêchaient de communier avec Dieu et de développer leurs capacités spirituelles. Dieu a révélé la parole sacrée dans le désert parce que l'atmosphère créée dans un environnement aussi désolé et solitaire serait extrêmement propice pour la méditation, la quiétude et la paix morale et spirituelle, ainsi que le symbolisme de figuratif de réception.

2.1.5. Le désert et les rêves

Le désert est saisi dans les rêves comme un espace de déploiement, d'étalage, et d'éparpillement... La vue marque la référence des bords du désert, le caractère perceptif de l'étendue du désert avec des variations géométriques des limites qui influencent le mode de parcours du sujet percevant. La vision du désert présente une forme d'envahissement du sujet. En fait, tout disparaît, s'éparpille, s'absorbe progressivement par de multiples facettes changeantes qui présentent un véritable effet métaphysique comme s'il s'exerce sur le désert des propriétés divines.

On dit également que dans un rêve, le paysage désertique peut symboliser un arrêt de la croissance psychologique ou émotionnelle. La difficulté du voyage dans le désert, plein de chaleur intense, de terrain accidenté et de manque d'eau sont des signes clés de stagnation émotionnelle. Nous pouvons nous sentir secs et incomplets dans une relation unilatérale où nos sentiments d'amour (chaleur) ne sont pas réciproques. Au sens psychologique, nous pouvons nous sentir perdus dans l'immensité de la plaine désertique. Pourtant, dans un autre sens, le désert peut impliquer un ardent sacrifice spirituel vécu lors de l'entrée dans un mode de vie nouveau et moral. Quel est notre objectif dans le désert ? Il y a deux significations symboliques essentielles au mot «désert» oscillant entre 02 conceptions diamétralement paradoxales, entre ceux qui pensent qu'il est la demeure des esprits impurs et ceux qui le prennent pour le cœur, le centre du monde et son équilibre, ou la vie ascétique peut s'intérioriser. Le désert demeure un thème aux mille interopérations et son symbole est l'un des plus féconds.

Revenons à présent à notre corpus.

Étant donné que le déplacement dans cet espace se fait à travers la rêverie de la narratrice qui n'a aucune connaissance de ce lieu, la description qui lui est inhérente est nourrie d'images qui proviennent de l'espace nordique. Ainsi le sable du désert est comparé par le grand-père à la neige : « - *Qu'est-ce que la neige ? (le grand-père) / - Qu'est-ce que la neige ? (demande Lyyli Belle) / - Réponds à ma question. Je te dirai après pourquoi tout ce sable m'entoure / (réponds le grand-père) (I.M. p. 148)*

S'ensuivra alors, comme on l'a dit précédemment, sur près de 02 pages, une discussion métaphysique sur la chaleur et la luminosité du sable et de la neige ainsi que

sur la vacuité des mots utilisés pour les décrire :« - *On dit des mots. Les mots disent ce qu'on veut./- Et comment dire une chose ?/- La chose ne se dit pas* » (I.M.pp. 149-152)

Un parallèle entre l'espace de la neige et celui du désert se fera tout au long des chapitres 23 et 24. Il sera question de leur infinitude, de l'évanescence de leurs frontières, du silence qui y règne, du caractère éphémère des traces qui s'y trouvent et, enfin, de l'absence de tout centre. Ce dernier aspect sous-tend la dialectique du sable et de la neige et se trouve au centre de la problématique de l'espace dans le roman. À travers ces deux espaces, la narratrice évoque un mode dans lequel il n'y aurait plus de va-et-vient entre l'*ici* et l'*ailleurs*(se traduira-t-il par la fin de l'exil ?) :

« Un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers. Tous, il faut l'espérer, nous finirons alors par nous retrouver, où que nous nous trouvions. Pas plus que les autres, je n'aurais besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera de m'appartenir et plus personne ne vivra dans un pays emprunté » (IM.p.174)

Ces mots qui font office de vœux, s'accompagnent de la fin de la rêverie chez Lyyli Belle qui décide de descendre de son arbre « *Mes jambes, depuis si longtemps qu'elles pendent sur leurs branches, grouillent de fourmis. Il faut que je descende.* » (I.M.p.180) dans une forme de retrouvaille avec le père « *Je n'ai plus besoin de me lancer dans de lointaines expéditions pour le retrouver. Le lien ne s'est jamais dénué.*»(I.M.p.181)

Ainsi, on peut dire que la définition de l'identité se fait dans *L'infante maure* par une référence à l'espace, en ce sens, la description des êtres se fait à travers celle des lieux avec lesquels ils composent. Tout au long du roman, la narratrice s'identifie aux éléments qui l'entourent, allant parfois jusqu'à dire qu'elle ne fait qu'un avec eux. Il en est ainsi des arbres du jardin, mais aussi de la neige qui joue dans le roman le rôle de métaphore de ce que pourrait être l'identité d'une personne, à travers celle de Lyyli Belle. La place qu'occupe la neige dans le roman est loin d'être un simple décor, elle est au contraire chargée de symbolisme.

Dib met en scène le mot neiges qu'il utilise plusieurs fois pour désigner toutes les neiges existantes dans le pays de sa fille Lyyli conduisant ainsi le lecteur à connaître à peu près le climat de ce pays qui est la Finlande ; un pays froid, pluvieux et neigeux.

Tout comme la neige, le désert revêt dans le roman une importance considérable qui dépasse largement la dimension géographique que l'on peut rencontrer dans les romans de voyage. C'est un autre aspect de ce discours altérritaire sur la double identité de la narratrice qui se définit en plus de la neige, par le sable du Sahara aussi, désigné parfois dans le texte par le mot « Atlal ». Dans le roman dibien, c'est le désert qui

investit l'imagination de la narratrice et non pas le contraire comme il est coutume de le voir dans les romans maghrébins.

Entre autres caractéristiques entre la neige et le sable, pris en tant que matière : friabilité, douceur, sensibilité, légèreté, fragilité, immensité de leur étendue, capacité à contenir, à recouvrer...

3. Système de valeur et barrière idéologique : la danse, la musique, etc.

3.1. Puritanisme de Dîb

« *-Mais papa, pourquoi ne danses-tu pas quand maman veut danser avec toi ?* ». (I.M. p.75), demande la petite narratrice à son père d'origine musulmane.

Si dans la culture occidentale, à laquelle appartient aussi l'auteur, musique et danse riment avec l'esprit de fête, de joie, sans distinction de sexe, dans la culture d'origine maghrébine de l'auteur, qui est largement surdéterminée et inspirée par les postulats religieux¹, la danse relève en revanche presque du domaine exclusivement des femmes. Habituellement, tout au long de l'année, les hommes n'y dansent quasiment pas, et si par malheur il arrive que certains le font, ils seront alors aussitôt traités de personne aux mœurs légères, manquant aux codes de virilité, d'honneur, etc., et ils peuvent être étiquetés de personne dépravée, perverse, débauchée, voire de « femmelette », d'efféminé, d'homosexuel, de transgenre, etc. Quant au fait qu'on puisse danser dans un cadre mixte, hommes et femmes ensemble, cela dépasse tout entendement au plan moral et religieux. En effet, dans la religion musulmane, danse et musique en général et tout ce qui a trait à la vie festive est sujet à controverse. Il y a ceux qui défendent une vision radicale et préconisent l'interdiction pure et simple ; et ceux qui disent que ce n'est pas formellement interdit, mais déconseillé... Dans ce cas, comme dans l'autre, le grief retenu, c'est la perversion des mœurs, le détournement de ses obligations religieuses, sociétales, etc. Abou Hanifa², ses disciples et compagnons

ont interdit tous les instruments de musique y compris la flûte et le tambour et même la canne. Ils ont dit que c'est un péché qui entraîne l'adultère et

¹Le texte coranique avec toutes les doctrines et les orientations dont il est composé

²Qui est l'une de références les plus sûres. Surnommé « plus grand imâm » « lampe des Imams » dans l'islam sunnite, Abû Hanîfa était un théologien du IIe siècle hégirien et du VIIIe siècle du calendrier julien, ainsi qu'un juriste d'origine perse, qui devint le fondateur éponyme de l'école de jurisprudence sunnite hanafite, qui est demeurée l'école de droit musulman la plus suivie dans la tradition sunnite. Aujourd'hui, un tiers des musulmans dans le monde suivent l'école de jurisprudence hanafite. Né en 699 dans une famille musulmane de Koufa, un des centres d'apprentissage islamiques de l'époque, il y a vécu presque toute sa vie. Il est néanmoins connu pour avoir voyagé dans la région du Hedjaz en Arabie lors de sa jeunesse. Là-bas, il a étudié sous l'autorité des enseignants les plus renommés de La Mecque et Médine à cette époque.

conduit à l'apostasie. (...) qu'écouter de la musique c'est commettre un péché, et s'en procurer du plaisir c'est faire preuve d'incrédulité vis à vis d'Allah.¹

On dit aussi qu'il faut tout faire afin d'éviter d'écouter ou d'assister à ce genre de spectacle : là où il y a musique et danse, il y a Satan, la tentation, etc. Même si l'on est seulement de passage, arrivé à un endroit où il y a le tam-tam annonceurs de soirées fêtardes et festives, tout bon croyant devra le contourner et si pour quelques raisons, il ne peut changer de chemin, il devra alors presser le pas...

L'infante maure aborde certes ce sujet de controverse, mais superficiellement, subrepticement avec beaucoup de retenue et de réserve, comme hésitant de le traiter en profondeur, se contentant de l'effleurer à travers quelques angles vagues et allusifs. En tout cas, on s'interdit de tout jugement tranché, de quelque nature que ce soit, sur ces pratiques et positionnements religieux. Cependant, le positionnement idéologique de l'auteur est on ne peut plus clair.

Rentrons dans le texte.

Voyant son papa esquivant la question, et n'apportant pas de réponse, la narratrice qui avait déjà franchement interrogé son père sur ce point, réitère donc sa question :

- « *Papa, je te parle. Pourquoi ne danses-tu pas avec maman quand elle veut danser avec toi ?*

-« *Quelque chose dans ta religion de l'interdit ou quoi ? poursuit-elle* » (I.M.,p.76)

Le père tente alors une réponse incertaine, floue et évasive : « *parce que je ne sais pas danser ma fille. Tout simplement.* » (I.M.,p.76)

Or, la narratrice est convaincue que la réponse du père est un vieux prétexte, une excuse pour ne pas répondre franchement, donner la vraie raison, quant à son refus de danser, si bien qu'elle n'en démord pas ; elle lui rétorque sèchement : « *-Je ne te crois pas. Tout le monde sait danser.* » (I.M.,p.78). La messe est dite et le père est acculé dans ses derniers retranchements : « *- Je n'ai pas appris à danser* », avoue enfin le père, espérant amadouer sa fille, et, en appelant à son indulgence, il ajoute : « *(...) je n'ai jamais appris. J'ai peur de paraître ridicule.* » (I.M.,p.78)

Or, la fille, incroyante, et tenant les réponses de son père pour de purs mensonges, ne veut plus croire les paroles de ce dernier. Elle pense qu'il lui ment, qu'il lui cache des choses, des choses bien enfouies, qu'il ne veut pas divulguer ni partager avec elle. La fille soupçonne des considérations d'ordre culturel, religieux et identitaire, qui

¹<https://islamqa.info/fr/answers/5000/la-position-de-lislam-par-rapport-a-la-musique-le-chant-et-la-danse>

tiennent son père dans une sorte de prison virtuelle, le retiennent et l'empêchent quand l'occasion se présente de se lâcher un peu, comme on le dit trivialement, comme se lancer sur la piste de danse à l'invitation de sa fille : « - *Tu sors une bêtise après l'autre. Je t'ai dit que pour danser, on n'a pas besoin de savoir comment on doit faire* ». (I.M.p.78)

Voyant son père empêtré dans le mensonge, le sachant surtout acculé, sans salut devant les assauts répétés de sa fille sur ce point crucial, acculé comme un renard surpris la main dans le sac dans la basse-cour et surtout sans issue possible, Lyyli Belle, comme ayant soudain pitié de son père, passe un instant pour une vieille femme moralisatrice, conseillère de son papa : « *tu devrais danser* » (I.M.,p.78), lui recommande-t-elle. Le père, constatant l'étendue des dégâts et le grand fossé qu'il véhicule en son for intérieur, s'avoue enfin vaincu et confesse : « *Quelque part en moi, un point sensible est touché* » (I.M.p.78)

S'inscrivant totalement en porte-à-faux, Djebbar fait exploser cette bulle de pudeur et de chasteté, à la fois soigneusement conservée et tant redoutée par Dib dans ce beau texte qu'est *L'infante maure*. En effet, dans la partie 02 ci-dessus, nous avons abordé la question de la danse chez Djebbar dans *Vaste est la prison*. Et nous avons vu comment cette dernière constitue un moyen de libération de la femme, car lui permettant non seulement de s'affranchir de l'espace à large domination masculine, mais aussi et surtout de s'approprier un espace de vie et d'existence exclusif. Or, Djebbar va plus loin. On verra dans ce qui suit que la narratrice de *Vaste est la prison*, Isma, est à des années-lumière de l'héroïne de *L'infante maure* Lyyli Belle, apparaissant plutôt comme puritaine et prude, cependant elle la folle, l'hystérique ?

3.2. Éclatement des « codes » chez Djebbar : danser encore, danser toujours...exister, se libérer...

Dans cette seconde scène¹ de danse racontée par Isma, on change de décor, de milieu, d'atmosphère. Cette fois, la danse se déroule, non pas en milieu exclusivement féminin comme dans la première scène précédemment évoquée, mais en milieu mixte où les deux sexes se mêlent. Comme on le verra, la narratrice est tout excitée à l'idée de changer l'univers monotone féminin caractérisant la première scène où elle se sentait vraiment pas libre. Là, en présence de l'autre sexe, la danse de la narratrice revêt, comme on va le voir, un cachet spécial.

La scène se déroule dans un grand palace avec piscine et kheima. On était près de minuit, quand Isma, éprouve le désir, un désir brulant, suprême d'aller sur la piste, danser : « - *N'importe quelle danse ! (...)* » (V.E.P.p.60), confie-t-elle, qu'importe,

¹La première scène ayant été précédemment traitée dans la partie 02

l'essentiel est de danser : « *Lorsque le saxophoniste attaqua une mélodie sud-américaine, je me retrouvai sur la piste (...) (V.E.P. p.60).*

C'est en ces termes que la narratrice décrit son grand amour pour la danse. En effet, en réhabilitant le corps par le spectacle, elle est appréhendée dans sa capacité à affirmer ou taire un certain nombre de choses. Danser permet à la narratrice, comme sans doute à toute femme, de retrouver la petite fillette qu'elle était et qui, excusée par son très jeune âge, pouvait alors quasiment tout se permettre sans barrière ou obstacle moral, sans s'en soucier ; danser c'est donc jouer, vivre spontanément, naturellement. La danse de la narratrice est toutefois une démonstration symbolique qui en dit long, qui dit en silence, et exprime sans voix et rien qu'avec des mouvements ondulatoires et des pas rythmés par la musique tout un certain nombre de choses : espérance, espoir, purgation des frustrations vécues, affres, douleurs, passions étouffées, sentiments tués dans l'œuf, vie entravée, etc. « *J'ai dû danser plus d'une heure sans discontinuer... »(V.E.P.p.60).*

« J'ai dû danser », est un aveu de l'ivresse, celle de la narratrice qui s'est laissé aller, tomber à la renverse par le rythme des notes de musique nocturne diffusée sous un énorme chapiteau qui dissimulait à peine les étoiles. Ivre de plaisir que lui procure l'ondulation de son corps, presque en transe, la narratrice vit intensément ce moment de danse, d'oubli, d'élévation de l'âme vers le ciel, au point d'oublier le temps qui passe, les minutes qui s'écoulent. La danse est un moyen de voyager, de quitter la routine, le réel brut, et d'entrer dans une irréalité où le temps n'est mesuré que par le nombre de pas de danse...oublier et s'oublier..., tel est l'impact qu'a la danse sur la narratrice : « *Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il» (V.E.P.p.60).*

La danse est aussi un moyen de se mettre en valeur, devant le regard scrutateur de l'Autre, l'homme...un moyen de séduction qui attire comme un aimant tous les projecteurs sur ce corps dansant, ondulant et volant la vedette l'espace d'un instant, l'instant de danse...danser c'est également communiquer, parler et affirmer et confirmer sa présence, s'affirmer face à l'autre :

Quand je m'arrêtais un moment sur le bord du cercle de lumière, l'un des quatre musiciens me faisait un signe complice, reprenait sur un nouveau rythme dont il semblait deviner à l'avance qu'il serait celui de mon corps... Je repartais, je virevoltais, le temps d'un sourire aux musiciens, mes ombres accompagnatrices, mes guides nocturnes.(V.E.P.p.60).

Cependant, la narratrice ne quitte pas son état de transe et d'hypnose dans lequel elle se trouve et se plait, alors qu'elle est sur la piste de danse comme si elle a un pas dans le réel, un autre dans l'irréel. Elle danse et n'a pas envie de s'arrêter ; elle danse à n'en plus s'arrêter, plongée dans un état de demi-sommeil, et faisant fi de toutes les

présences d'autrui aux alentours... Une petite fillette, insouciant, qui a envie de danser et qui danse : « *Je me croyais en même temps seule, surgie d'une longue nuit, et abordant enfin, sous ces projecteurs rougis, le rivage.* » (V.E.P.p.61).

Une rescapée, naufragée saine et sauve qui, après une nuit, « une longue nuit » de combat et de lutte contre les courants marins et les vagues d'une mer déchainée, aperçoit enfin au petit matin, à la lumière des premiers rayons de soleil naissant, quelques lumières rassurantes d'une île apparaissant au loin... « Une longue nuit » dans la bouche de la narratrice est synonyme ici de « toute une vie » passée, tout « un vécu », une vie vécue telle une prisonnière, pataugeant dans le noir et les ténèbres, une vie vécue dans l'aveuglement. On comprend mieux à présent l'amour pour la danse de la narratrice, Isma ; en femme ayant vécu toute sa vie entravée, veut enfin vivre ; danser sans s'arrêter ; danser et rien que danser. Danser surtout sans parler ! Car parler, c'est rompre le charme de la rêverie. Quand on danse, on se doit d'observer le silence ; plus aucun un mot, aucune parole proférée ; juste danser, s'écouter danser. Car parler, quand on danse, c'est comme réveiller un bébé plongé dans un profond sommeil ; alors, autant le laisser sommeiller paisiblement dans les bras de Morphée, autant laisser la jeune Isma danser sans glisser ni souffler la moindre parole, sans entonner ni émettre le moindre son que celui de la musique : « *La danse, en moi, s'interrompt quand quelqu'un, ou quelqu'une, se met à parler,* » (V.E.P. p.61).

La narratrice semble dire « *chut...dansons* » ou « *silence, on danse !* ». Breton aussi, et ses amis surréalistes mettaient, rapporte-t-on, alors qu'ils s'allongeaient sur le sol (couloir quelconque) des écriteaux sur lesquels on pouvait lire « Silence ! Le poète travaille¹ ! ». Là aussi, la narratrice semble dire « silence, on danse ! ». Toute parole prononcée sera perturbation, pollution...et fera fuir l'état d'hypnose, d'oubli, d'extase, d'ivresse induit par la danse ! C'est pareil pour un chasseur. Celui-ci veut approcher du gibier, s'en approcher au plus près, l'approcher de plus près possible, pour pouvoir tirer et faucher la bête au moment de sa fuite, faucher l'oiseau au vol... Or, pour y parvenir, il faut s'en approcher au maximum, il faudra se taire, se taire complètement, y compris sa respiration qu'il faudra comprimer...tout son émis, fera fuir le gibier : l'impératif c'est donc d'être silencieux, de ne rien dire du tout...de cesser de respirer et de bouger : et donc mourir un peu quelques instants : une mise à mort du corps très brève mais combien nécessaire pour tromper l'animal en s'en approchant sur la pointe des pieds... Idem pour la narratrice qui, elle aussi, trouve que toute parole proférée, quand on danse, et de quelque nature que ce soit, est un péché qui rampera aussitôt les transports merveilleux de la danse : « (...) *parler (...) relater une joie, une souffrance, une*

¹Dans le cadre, comme on le verra dans le détail au chapitre suivant, de l'expérimentation de ce qu'on appelle « l'écriture automatique ».

écorchure entrevue. Alors le rythme s'arrête en moi : j'écoute, surprise ou secouée, j'écoute pour me rappeler, pour sentir soudain ce frôlement du réel.» (V.E.P.p.61).

La narratrice, tout absorbée par la danse, entre dans un état psychédélique, de transe, état majoré par le silence alentour ; elle paraît comme entrée dans une transe profonde, infinie. Elle est dans un état second, un état d'extase et d'enivrement. Ses sens, tous ses sens, tout en elle est maintenant capté et atteint par ce transport d'osmose psychédélique, l'ivresse gagne tout son être et « *est passée à mes yeux, à mes mains, à ma mémoire.* » (V.E.P.p.61). À tel point qu'il se produit une sorte de revirement de situation, de renversement dans l'échelle des valeurs : c'est plutôt cet état psychédélique qui est « normal », et le monde « réel » serait le monde anormal. Isma voudrait donc faire durer ce moment d'extase ; elle désire, pour le paraphraser Eluard¹, faire durer le dur plaisir que procure cette façon d'être, ce «*état de danse*», cet état de transe : « *J'écoute et je tente de faire sentir à l'autre (...) celui qui a parlé, qui s'est oublié...* » (V.E.P.p.61).

Pour la narratrice, plongé grâce à la danse dans un état proche de celui que procure quelque substance ou molécule chimique psychédélique, se taire devient la norme, la règle, et c'est parler qui serait l'exception, comme le dit le proverbe arabe : « si parler c'est de l'argent, se taire, c'est de l'or ». Rien ne devrait déranger le prolongement de cet état de ravissement extrême, général... toute parole ne fera que faire s'éveiller le rêveur et faire s'arrêter le rêve, la rêverie et le voyage dans le pays des merveilles, des mille et une nuit. Le silence doit régner, un silence complet, absolu... Or, danser en couple, à deux, ce silence tant chéri en solo, devient alors éloquent, dérangeant. Être deux, sur la piste de danse, exige pour la narratrice, une commination minimale. Même se taire c'est in fine parler ; et continuer à se taire, quand on est deux à danser, c'est parler encore. Sur une piste de danse, l'un en face de l'autre, l'un enlacé dans les bras de l'autre, cet autre « *dont le silence parlait* » (V.E.P.p.61).

La danse procure un sentiment de domination pour la narratrice ; elle se sent placée comme sur un piédestal, haut et immaculé, depuis lequel elle contemple les Autres, tous les Autres, à ses pieds : « *Le saxophoniste, le batteur, le flûtiste et le guitariste se dressaient en quatuor de la nuit, seuls fantômes solidaires face à moi* » (V.E.P.p.61). Ce n'est pas qu'elle se sente supérieure, ou qu'elle veuille paraître plus grande que les autres ; non, c'est juste que la danse lui fait pousser des ailes, tel un ange, qui se met à voler et quitter le sol, la terre... et rejoindre les cieux et les hauteurs célestes. Nietzsche disait que le chemin le plus court entre deux montagnes, c'est de joindre les deux espaces par leurs sommets ; pour la narratrice aussi, la danse est également le moyen par excellence pour se libérer, se sentir femme, se sentir bien dans son corps de femme,

¹Paul Eluard, *le dur désir de durer*

vivre sa féminité. C'est pourquoi, estime-t-elle enfin : « *je danse encore dans ma tête, en moi-même, en dormant, en travaillant, et toujours lorsque je me trouve seule* » (V.E.P.p.61).

Ainsi donc, la danse est une pratique qui permet aux femmes d'exprimer leur désir et de se sentir émotionnellement visibles, et donc de reprendre possession de leur corps. *Vaste est la prison* d'Assia Djébar, est un symbole d'une volonté de prendre la parole, d'intervenir au même titre que les hommes dans la vie publique, de prendre part à la construction de l'identité nationale et de la mémoire collective. Assia Djébar offre ainsi un espace de paroles et pousse les femmes à s'exprimer, à dévoiler leurs histoires et à affirmer leurs volontés, car elle souhaite inverser le processus qui cherche à rendre les femmes silencieuses, esclaves. Aussi, quand elle affirme : « *Je danse toujours seule* » (V.E.P.p.60), exprime-t-elle une forme de rejet vis-à-vis de l'Autre, l'homme ? Elle refuse ainsi de continuer à servir d'objet sinon de désir, du moins de décor en vue satisfaire l'égo démesuré masculin : « *Je danse toujours seule* » (V.E.P.p.60), sonne comme une volonté de la narratrice de sortir des sentiers battus, de défier l'ordre établi, de le bousculer, le changer, etc.

Chapitre 3 :
Quête identitaire à l'épreuve de l'exil et
des siens

« La liberté commence
où naît le merveilleux »
Aragon, *une vague de rêve*.

On peut dire que depuis la fin des années soixante-dix le thème de l'exil constitue un invariant du texte littéraire maghrébin francophone. En effet, le mot exil désigne une épreuve durant laquelle l'être est mis dans le bain de l'altérité, accroissant la sensibilité de ce dernier à tout ce qui relève de son identité, dans la mesure où le rapport à l'autre oblige une reconsidération de soi, que ce soit dans le sens de la valorisation ou dans celui de la dévalorisation. Dans *L'infante Maure*, le questionnement identitaire se fait aussi dans le cadre de l'exil dont la définition première désigne la situation dans laquelle l'être est extirpé de son espace d'origine. Cependant, l'exil peut se vivre indépendamment de toute forme de déterritorialisation, dans le sens géographique du terme. C'est, d'ailleurs, ce qui distingue notre corpus : dans *L'infante Maure*, la narratrice n'est pas concernée directement par l'exil, puisqu'elle le vit à travers le père, alors qu'habituellement, il est question d'un déplacement physique. Ainsi, l'identité est questionnée en profondeur dans ce qu'elle a d'inattendue, d'indicible et d'indéfinissable, et ce, à travers sa mise en relation aussi bien avec la question des origines qu'avec l'altérité. C'est en effet, toute la complexité de ce qu'est l'identité qui s'offre au regard du lecteur par le truchement de ces deux dernières notions dont l'une désigne le socle et l'autre le devenir, ou plus précisément, les conditions du devenir de l'identité.

1. La nécessité de partir et le modèle de l'exil inversé

La plus part du temps, dans la littérature maghrébine francophone, l'exil se présente comme une nécessité à laquelle ne peut se soustraire le narrateur personnage, au vu des événements qui ont eu lieu dans le pays, le village, dans l'espace familial, etc. La situation matérielle précaire, la mort du père, grand frère, etc. fait généralement prendre conscience au héros de l'urgence de quitter le pays et d'aller s'installer ailleurs sous d'autres cieux plus cléments. Et ce changement de lieu, tant inattendu que brutal, qui s'en suit, peut aussi bien provoquer une déchirure chez le protagoniste qu'être vécu comme un rêve enfin exaucé, en même temps que la promesse d'un avenir meilleur. Bien évidemment de multiples facteurs font qu'une personne puisse avoir une prédisposition à l'émigration, tandis que pour d'autres personnes l'émigration relève au contraire d'une expérience douloureuse. La question d'âge par exemple en est, sans doute, un paramètre crucial. En effet, la prédisposition au changement est beaucoup plus forte chez une personne jeune que chez une personne âgée laquelle tend plutôt vers la stabilité sous toutes ses formes.

Cependant, dans *L'infante maure* la question de l'exil n'est pas reliée directement comme dans beaucoup de texte d'auteurs maghrébins à la situation socio-économique désastreuse du pays dans lequel se trouve la narratrice. Ce qui aurait obligé par exemple cette dernière à

quitter sa ville ou son pays natal pour l'inévitable exil avec le lot d'épreuves et de sacrifices qui s'en serait suivi.

Ici l'exil est clairement dissocié de toute considération socio-économique, pour ne désigner que l'étranger et l'ailleurs, dans ce qu'il a de fascinant et de mystérieux. Le roman s'ouvre sur le discours d'une narratrice qui retrouve son père après une période d'absence dans le pays des ancêtres, symbolisé par le désert. Ce discours évoque, d'une manière très poétique, la souffrance de vivre avec des parents séparés par la culture et l'imaginaire ; la mère étant nordique et le père nord-africain. Étant dans le premier espace, à côté d'une mère souvent absorbée par ses pensées, la narratrice rêve de rejoindre un père entouré de mystères, et découvrir, par la même occasion, le second espace, objet de fantasmes. De ce fait, la narratrice, prise dans l'étau de l'entre-deux, vit un exil intérieur et rêve d'un monde harmonieux, à la lisière du féérique : « *Je voudrais rêver de quoi ? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serais seul avec le monde, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose que l'on ne pourrait pas dire* » (I.M.p.15) ; « *Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert en quelque sorte, un désert d'eau, de forêt...* » (I.M.p.31)

Ainsi, l'exil, dans ce pays lointain, rêvé et indescriptible, devient une nécessité à même de permettre à la narratrice de supporter la solitude qui la ronge de l'intérieur. La jeune Lyyli Belle dont les rêves butent sur la dureté du monde sans la protection paternelle, auquel elle tente d'échapper en s'inventant un micro-univers personnel naturel dont elle s'assure le contrôle, au travers de l'invention et l'imagination débordante :

Une grande personne qui n'a jamais été que grande avec ses histoires de ville où il faut aller, et tout ce qu'elle dit comme si on avait toujours besoin de dire quelque chose. Ils l'ont été et ils le resteront, des grands qui ont été que grands. Pas de chance. Et la ville, pas de chance non plus, elle me donne la nausée. Veut-elle y aller pour quitter où elle me tient, le visage contre la vitre, à regarder les fantômes passer dans le jardin ? Cela dure des heures et de l'ombre commence à tomber de ses yeux. Avec son visage prisonnier dans la vitre, elle-même se change alors en fantôme aussi vrai que ceux qu'elle voit ». (I.M.p.111)

Par ailleurs, l'exil du père maghrébin peut être interprété comme une absence du patriarcat en tant qu'instance « censurante », autorisant, de ce fait, la transgression et le devenir. Ce devenir face à la tradition est également contenu dans l'expression « infante maure » qui indique un devenir identitaire qui se réalise sur les traces d'un père dont l'origine mauresque investit l'imagination de la narratrice, sous forme d'images-symboles de l'Afrique du Nord. Et cette présence-absence de la figure patriarcale demeure l'occupation centrale de la protagoniste Lyyli Belle qui doit de ce fait trouver d'autres ressources et moyens pour s'initier à la vie réelle, affronter le monde, les gens, la nature, etc.

1.1. Découvrir l'Autre

Le discours altéritaïre dans *L'infante Maure*, est vécu suivant des modalités assez particulières. Il faut sans doute déjà souligner un premier aspect de cette expérience de l'exil qui est inversée. L'Autre, à découvrir, et dont le modèle culturel se présente comme étant très différent de celui de la narratrice, n'est pas étranger occidental comme on a l'habitude de faire. En effet, le désir d'accomplir cette expérience d'altérité commence par une forte curiosité chez cette dernière : « *mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire (...) voilà ce qu'il faudrait que je fasse, moi aussi : raconter des histoires pour ne pas être morte (...), mais où est le roi à qui les raconter ? Moi, le mien est tout trouvé ; c'est mon papa. Il m'entendra de là où il est allé.* »(I.M.p.145)

La première personne qui attire son attention, en voulant échapper à l'angoisse de la mort, c'est le père vivant à l'autre bout du monde qu'elle décrit en ces termes : « *il y est allé pour revenir bien envie. Parce qu'invariablement, arrive un moment, quand il est ici, où on le voit près de mourir. Et c'est le moment où je risque le plus de perdre. Alors, il part. Quand vous êtes, vous ne savez pas forcément que c'est le paradis* »(I.M.p.145). L'univers du père est symboliquement associé à un espace de vie où l'on vit comme au paradis, contrairement à l'espace nordique, qui, en espace de mort, fait éteindre petit à petit la flamme vitale du père. Cependant, le lieu d'exil du père en appelle un autre lieu, celui du grand-père dont la narratrice va rêver : dans un une sorte de voyage onirique, elle ira lui rendre visite dans son milieu naturel, le désert.

Aussi, la sympathie de ce personnage rêvé du grand père, contraste-t-elle avec le caractère froid et peu compatissant dont faisait preuve Mamouchka : « *Le visage de maman cesse d'éclairer. Il n'est qu'un point d'interrogation qui nous interroge* ». (I.M.p.129). Ce qui n'est pas pour amadouer et adoucir le caractère rebelle de la narratrice qui tend à penser qu'elle est rejetée, tant qu'elle passe le plus clair de son temps seule perchée sur les bouleaux de son jardin. La simplicité et le caractère zen du grand-père se présentent comme l'élément qui abolit mieux la distance avec l'Autre, puisque c'est à travers eux que s'établit le premier contact et, par conséquent, l'altérité prend une forme plus acceptable et moins dure à vivre. L'étranger n'en est pas vraiment un. En témoigne ce passage qui raconte le rêve fait par la narratrice, et dans lequel il est question d'une confrontation avec le grand-père :

- Et comment dire une chose ? Demande Lyyli Belle à son vieux grand-père.
- La chose ne se dit pas. (...)
- Et leurs noms à toutes ? Elles ont bien un nom ?
- Aucune n'a dit son nom, même si elle en un. (...)
- La neige est pure. (...)
- Pur, le sable rend également le monde pur. Tu sais maintenant pourquoi je m'entoure de sable (...)
- Le monde est muet, c'est ça ?
- Il n'y a que nous qui parlons, et parlons pour les choses. (...)
- Le monde est plein de choses et d'images, dis-je, c'est sa façon à lui, de parler.
- Pourquoi es-tu venue jusqu'ici pour apprendre ce que tu savais déjà.

- Tu m'as bien vue, tu m'as regardé, et je n'ai pas eu peur que tu ne me reconnaises point.(I.M.p.153).

Ce passage n'est pas sans rappeler la distinction opérée par Paul Ricœur entre d'un côté, l'identité-mêmeté, en tant qu'instance immuable établie par des traits de permanence dans le temps à travers la mémoire et, d'un autre côté, l'identité-ipséité, en tant qu'instance changeante, sensible aux transformations liées à sa condition historique, par la promesse¹. C'est, en effet, l'identité se débattant contre elle-même qui est mise en scène à travers cet élan envers l'Autre, le grand-père qui incarne le changement, et le devenir, les autres incarnent, (tandis que Mamouchka, ses camarades nordiques, etc.), quant à eux, la permanence ainsi que tout ce qui s'oppose au devenir. Le mot « élan » est, ici, très significatif du changement opéré chez la narratrice qui devient de plus en plus étrangère à elle-même.

Vient ensuite une deuxième modalité expérimentale de l'altérité et de l'identité qui est tout aussi importante que la première, même si le traitement qui en est proposé et fait est bien différent. L'exil étant intérieur dans ce roman, la narratrice fait dialoguer l'identité et l'altérité à travers les figures du père et de la mère. L'altérité est incarnée par la mère, tandis que le père incarne, de son côté, tout ce qui relève de l'identité, ce qui s'explique, en partie, par l'âge de la fillette qui s'avère être celui où l'enfant développe le complexe d'Œdipe. Ainsi donc l'identification au père se veut absolue :

- Quand je le regarde, j'ai l'impression d'être sous mon propre regard(I.M.p. 81)
(...)
- Peur dit-il. Comment ça ?
- Peur de toi.
- De moi ?
- Non, de moi (I.M.p. 24) (...)
- Ah, père, père... C'est là notre histoire à tous deux, et ce sera toujours notre histoire (I.M.p.163) (...)
- Parce qu'on m'observe tous les jours dans la glace, c'est lui que je découvre » (I.M p. 113)

Cette identification au père, tant physique que morale, s'explique également, par l'absence qui fait de lui la figure de l'être désiré et fantasmé. Il en résulte que les récits développés à son propos par la narratrice ne sont que la projection des désirs et fantasmes de cette dernière, et cela laisse penser que l'acte narratif permet, non seulement de ressusciter le père, mais aussi d'exister à travers lui. Autrement dit, la narratrice, en faisant exister le père, assure sa propre existence. L'allusion à Chéhrazed s'inscrit dans cette logique :« *Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a raconté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit, pour ne pas mourir. (...) Voilà ce qu'il faudrait que je fasse, moi aussi : raconter des histoires pour ne pas être morte, pour ne*

¹Ricœur (P), *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

pas avoir besoin de mourir (...) Mais où est le roi à qui les raconter. Moi, le mien est tout trouvé : c'est mon papa » (I.M p. 144)

Dans le second cas, la mère, qui, bien qu'elle soit une mère, incarne la figure de la différence. Ainsi, il apparaît que la narratrice se construit une identité – narrative - en s'identifiant entièrement à son père, tout en reconnaissant chez la mère un certain nombre de traits qui la caractérisent, elle aussi, tel que l'amour pour la danse. Cet aspect du roman est relayé par la forme narrative, en ce sens, le père occupera les chapitres 4, 8 et 11 en tant que narrateur principal dont le récit portera exclusivement sur Lyyli Belle, alors que la mère en sera privée. Le chapitre 6 est le seul à avoir été consacré à la mère en tant que narratrice secondaire, puisque la parole lui sera distribuée par sa fille afin qu'elle raconte l'épisode de l'aéroport. Son récit, contrairement à ceux du père, ne concerne nullement Lyyli Belle, ce qui marque davantage la distance qui sépare cette dernière de sa mère.

1.2. Le rapport à l'Autre sur le mode de la fuite

C'est justement ce qui se donne tout de suite à lire dans *L'infante maure* où l'on découvre une narratrice dont la personnalité se construit à la faveur d'une fuite des conflits familiaux et d'un rapprochement de la nature. En effet, Lyyli Belle élude à plusieurs reprises les tensions entre ses parents et crée son propre monde. Elle s'assoit dans les arbres de la forêt, joue et parle aux trolls, elle danse dans la maison tôt le matin sur une musique inaudible, et elle parle à son grand-père, un vieux cheikh sage, qui est assis devant sa tente dans le désert. Elle a inventé ce grand-père d'après ce que lui a dit son père et lui explique maintenant la neige. Ce faisant, elle découvre que la neige est en fait comme du sable. Et ainsi elle devient l'héritière, L'infante de cet empire maure, qu'elle ne connaît pas, et en même temps trouve sa propre identité, relie en elle ce qui sépare les parents : *«je ne crains pas d'être observée comme je crois qu'il m'observe. L'éclat, lointain de ses yeux parait venir de plus, loin encore pour chercher quelque chose en moi. Je reviens me présenter à lui après deux jours. Il m'accueille avec ces paroles : -tout reste à faire. »*

Éloignement, repli, étrangeté, hostilité sont autant de qualificatifs d'une crise identitaire sous-tendue par la difficulté de concilier deux parents venus d'horizons culturels différents et, de ce point de vue, l'épreuve de l'altérité s'opère au détriment de l'accomplissement de soi. Bien que cela puisse paraître naturel, vu que le sujet négocie constamment son identité en fonction des situations et des personnes qu'il croise sur son passage, plutôt qu'il s'invente, grand-père, oiseaux, animaux, etc., il ne demeure pas moins que la dimension qu'elle revêt dans le roman est pour le moins insurmontable. Elle est d'autant plus insurmontable qu'elle s'apparente à la maladie de schizophrénie dont souffre le sujet tiraillé entre deux mondes, 02 cultures.

1.3. La nostalgie à fleur de peau

L'ouverture sur l'Autre implique nécessairement une reconsidération des relations que l'on entretient avec son entourage, et partant, avec soi-même, puisque c'est en percevant l'autre que se construit la conscience de soi. Marc Augé dit, à ce propos, que « *c'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire* »¹. Vu sous cet angle, l'exil, en tant qu'espace de l'autre, constitue le lieu par excellence pour toute définition de l'identité, à partir, justement, de cet Autre. Aussi, il arrive souvent que la rencontre avec l'Autre se traduise par une forme de désunion avec les siens et que le renforcement de l'une se traduise par le renforcement de l'autre. Par ailleurs, si l'identité se définit, comme évoqué plus haut, dans son rapport avec l'altérité, il n'est pas faux de dire qu'elle se définit dans un rapport avec elle-même, à partir du moment où elle devient inévitablement autre, par le concours du temps. Autrement dit, le changement qui s'opère chez une personne - sans que celle-ci cesse d'être elle-même - fait d'elle une étrangère à elle-même (J. Kristeva), et de ce point de vue l'identité se met à l'épreuve des siens, à mesure que le changement s'empare de l'être.

1.3.1. L'absence du père

L'absence du père agrandira la distance qui sépare la narratrice de sa propre famille réduite à la figure maternelle, sa maman « Mamouchka » et mettra à rude épreuve son sentiment d'appartenance identitaire. En effet, pendant les longs moments passés en solitaire à la maison, perchée sur l'un des bouleaux de son verger, la protagoniste Lyyli Belle s'invente un univers personnel et propre à elle, un monde imaginaire dans lequel elle se retranche et se pense et croit à l'abri du malaise qui la range après le départ de son père. Là, cachée et dans ses derniers retranchements, la petite narratrice est réduite bon gré mal gré à s'entourer des présences autres qu'humaines : des végétaux, bestioles volatiles aux allures fantastiques, des êtres surnaturels et invisibles, des fleurs, des arbres, des roses, des petits animaux ; des bouleaux, des fées, des hérissons, des oiseaux, etc.

Les expériences et le quotidien de Lyyli Belle dans son jardin ouvert sur le monde l'ont transformée au point de se sentir complètement étrangère au foyer qui l'a vu naître et faire ses premiers pas. C'est ce qui se donne à lire entre autres dans la partie 1 intitulée, « L'héritière dans les arbres ». Dans cette première partie du texte, il est question de la désillusion et du désenchantement ressentis par la narratrice lors de cette vie avec les éléments. Lerejet et la désillusion ont été supplantés par une volonté de Lyyli Belle de réapprendre à connaître le pays d'exil de son père, souvent absent, et se rapprocher, en se les réappropriant, des gens qui y habitent : deux attitudes qui témoignent du cheminement psychologique de toute personne ayant fait l'objet de l'expérience de manque affectif paternel. En effet, si la narratrice finit par retrouver, du moins en mode pensée, les siens, grands-pères paternels à travers les récits imaginés d'une fillette désorientée par « l'exil et l'absence du père », c'est dans la peau d'une

¹AUGÉ Marc, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994, p. 84.

jeune héroïne consciente de la complexité de la vie qu'elle les redécouvre. Elle disait vers la fin du récit : « *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.* » (I.M. P.194)

En plus de l'âge, c'est donc l'absence du père qui a permis à la narratrice de prendre du recul sur les siens, notamment sa mère, et de développer un regard teinté de discernement et de sagesse, un regard qu'elle n'aurait jamais eu si elle n'avait pas été privée de son père. La vie, la vie « dans la canopée », enseigne aux gens que les qualités et les défauts d'une personne ou d'une chose deviennent plus clairs en leurs absences. Il fallait donc se retrouver au milieu des arbres, ou pour dire vrai sur les arbres, parler aux végétaux, aux objets et aux animaux, bref goûter à « la différence culturelle » pour que la narratrice prenne conscience de ce qui caractérise son intériorité et sa conscience. Et les batailles qui y sont livrées. Si l'aspect négatif l'emporte largement sur l'aspect positif dans la description du cadre familial, cela n'entame en rien l'attachement dont fait preuve la narratrice. Bien au contraire, c'est plutôt le désir de voir ses parents s'inscrire dans la voie de la non-compréhension et de non-amour réciproque qui génère chez la narratrice un sentiment de colère mêlé de compassion. Car entre ses parents, rien ne va : « *si ça pouvait faire un de ces temps horribles comme ça arrive des fois. Ce sera le temps qui m'irait, qui me comblerait. Je n'aurais pas besoin de répandre mes larmes, le ciel le fera pour moi.* » (I.M. P.107). L'impuissance éprouvée d'une fille de son âge rongée par la tristesse et la solitude, exprime clairement cette ambivalence de sentiments qui se traduit par une révolte que l'on peut qualifier de silencieuse puisqu'elle n'a pas été accompagnée d'acte visant à changer les choses. En effet, du début jusqu'à la fin, la narratrice a adopté la posture de spectatrice, de rêveuse. Trait du reste typique du sujet schizophrène : porté non sur l'action et le faire, mais plutôt sur la méditation et la pensée.

1.3.2. La rencontre avec les parents

Comme on l'a démontré dans les chapitres précédents, les relations sociales de la narratrice se limitent à celles qu'elle entretient avec ses parents séparés. Ces relations se déroulent, dans le roman, sur deux phases bien distinctes : « *L'héritière dans les arbres* » et « *L'infante maure* ». La première phase a pour cadre spatial le Jardin et la forêt qui le prolonge, et la seconde se déroule à l'intérieur de la maison familiale. L'absence d'une véritable histoire fait que la transition d'une phase à une autre se fait d'une manière presque imperceptible.

Les deux parties qu'on vient d'évoquer traduisent une progression dans le cheminement psychologique de Lyli Belle qui, dans un premier temps, se réfugie dans les arbres, loin des gens, y compris de sa propre mère, pour penser au père dont elle guette le retour, en s'inventant des compagnons surnaturels que sont Kikki, les *haoik* et les *lops* : « *Quand papa n'est plus avec nous, c'est là que, pas un jour les haioks n'oublent de venir (...) je ne peux pas*

dire que je sois seule » (I.M.p. 91). Au milieu des arbres et en présence de ces personnages imaginaires, elle se laisse bercer par ses rêveries et refuse de répondre aux appels de la mère « Lyyli Belle ! Lyyli Belle ! Elle (la mère) continuera encore un moment comme ça puis elle se fatiguera » (I.M. p. 37), « Je ne suis pas une folle, maman. Tu ne sais pas, tu ne sais rien » (I.M. p. 51). Cette distance affichée vis-à-vis de la mère contraste avec la sublimation dont celle-ci fait l'objet « alors calme, je dis : maman je te vois avec une auréole autour de tes yeux, une auréole autour de tes lèvres, une auréole autour de ton visage » (I.M.p. 17). Or, la pensée antagoniste, le raisonnement par contradiction est le propre de la personne schizophrène.

Dans un second temps, correspondant à la deuxième partie « *L'infante maure* », Lyyli Belle décide d'abandonner toutes ces créatures imaginaires et rejoindre sa mère pour partager le fardeau de la solitude et penser ensemble au nomade qu'est le père. L'on constate à ce niveau que c'est la narratrice qui secoue la mère, constamment plongée dans ses pensées. Des dialogues s'établissent entre elles et s'adjoignent au récit portant sur le père. Il faut noter que cette partie enregistre beaucoup de passages dans lesquels Lyyli Belle fait référence à la mère en tant qu'être sublimé : « *maman ne s'est pas, trompée : à la saint jean, il a fait un temps épouvantable (I.M. p. 115)(...) Elle (sa maman) est avant tout belle. Belle comme il n'est pas possible de l'être (I.M. p. 116) (...) Elle sourit et vous avez l'impression que tout est dit (I.M.p.117) (...)Maman est une perle parfaite (I.M. p. 119) (...) Maman c'est la douceur dans toute sa violence (I.M. p. 120)*

1.3.3. La rencontre avec le grand-père

C'est, également, au niveau de cette seconde partie que la narratrice évoque sa rencontre imaginaire avec le grand-père paternel au cours de laquelle s'est tenue une discussion philosophique sur la similitude entre le sable du désert et la neige des contrées nordiques. Le caractère imaginaire de cette rencontre s'est fait sur le registre de la complicité et de la tentative de conciliation de deux univers très différents l'un de l'autre et où l'un n'a de connaissance qu'approximative de l'autre, ce qui laisse justement beaucoup de place à l'imagination, seule à même d'établir un espace de dialogue. Et de ce point de vue, c'est bien la narratrice qui se constitue en espace de dialogue, lequel, comme souligné plus haut, se met en place au gré d'un imaginaire riche de deux cultures.

Par ailleurs, l'image que la narratrice s'est construite à propos de son grand-père est valorisante, dans la mesure où ce dernier est décrit comme étant vêtu entièrement de blanc ; une couleur associée dans l'imaginaire social aussi bien occidental qu'oriental à l'absence de souillure, quelle qu'en soit la nature : « *Près de l'ouverture [de la tente], barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n'est assis là, me semble-t-il que pour moi. Comme il est assis, jambes croisées, en blanc (...)* ». (I.M. p. 120).

En plus de renvoyer à la pureté, le blanc symbolise l'équilibre et l'unité, du fait qu'il résulte du mélange des couleurs en présence dans la nature, ce qui correspond au discours du grand-père qui s'inscrit dans la pluralité de sens.

La rencontre avec le grand-père a été furtive, tant dans sa forme que dans son contenu, en ce sens, la brièveté de la rencontre embrasse clairement l'insaisissabilité de l'aïeul qui disparaît d'ailleurs sans crier gars. En effet, celui-ci apparaît dans la rêverie de la narratrice au milieu de nulle part, prodigue quelques paroles à propos du désert et du sable qui le recouvre, pour ensuite lever le camp, à un moment où la fillette s'y attend le moins. La furtivité et l'insaisissabilité dont il est question ici renseignent sur la difficulté de dire l'identité et les origines que symbolise le grand-père, mais aussi sur l'amour que voue la fillette à son père à travers cet aïeul, à supposer que tout ce qui est désiré soit par nature inaccessible et insaisissable. De ce point de vue, *L'infante Maure* peut traduire une volonté chez l'écrivain Dib, de suggérer, à propos de la question de l'identité, des réponses purement littéraires, à la limite de la métaphysique, loin des considérations sociologiques ou politiques.

Mohammed Dib, lors d'une interview accordée à Mohammed Zaoui affirmait: « *Les enfants qui sont riches de deux cultures sont également riches d'un imaginaire et même de deux imaginaires qui se confondent. Un imaginaire qui fait leur marque essentielle, qui fait leur identité. (...) L'enfant a un espace pour son imagination, il est un peu plus le roi de son domaine imaginaire. Une fille est en quelque sorte la reine d'où « L'infante ».*¹

2. De l'identité scripturale et générique dans *L'infante maure*

2.1. Merveilleux et fantastique

Le schéma du roman reproduit en réalité cette structure hybride propre au merveilleux et texte surréaliste. Le merveilleux, sommairement, décrit un monde où l'extraordinaire, l'étrange fait partie des réalités quotidiennes des personnages qui y vivent. Le lecteur plonge dans un univers structuré par des règles et normes autres que celles du monde qu'il connaît ne suscitant toutefois aucun étonnement chez les personnages qui y évoluent et qui sont confrontés à cette « réalité surnaturelle ». Souvent aussi, le récit merveilleux met en scène des personnages ou des figures figées, artificielles sans conscience personnelle, comme le roi, la reine, le prince charmant... Aussi le récit merveilleux met-il en évidence des archétypes, c'est-à-dire des personnages héros dont les aventures constituent des récits initiatiques tels *Cendrillon*, *Blanche-Neige*, *Petit Chaperon rouge* ou *le Chat botté* ».... On peut également

¹https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1999_num_37_1_1734

trouver, suivant les cultures les fées, des sorcières maléfiques, des ogres ou des monstres, des dragons, ou des animaux qui parlent, des objets volants, etc.¹

Le merveilleux, ancré dans les récits mythiques et les contes, va connaître une renaissance active au sein du surréalisme ; il travaille nombre de types de texte et touche presque à tout : les thèmes, les aventures initiatiques, les personnages du noble et du sacré, les transformations subies par l'espace-temps, etc. Le merveilleux, chez les surréalistes, encourage l'irruption du surnaturel, les réunions avec des êtres étranges, mystérieuses, les choses et objets magiques. On s'intéresse également énormément au vagabondage, à l'errance et à l'hypnose. Aidé par l'influence de la théorie psychanalytique, en vogue, le merveilleux sera expérimenté à l'aide des moult procédés et techniques d'expression et d'écriture tels : le hasard objectif, les associations hasardeuses, l'écriture automatique, la poésie enfantine, les jeux de langage, la magie, le rêve, le songe et le récit ésotérique, etc.

Même si les récits merveilleux et fantastiques sont des sous-genres très voisins, ils se différencient en ce que les personnages et le lecteur réagissent différemment en présence du fait ou d'élément surnaturel. En effet, si dans le merveilleux, la présence des faits, objets, etc. extraordinaires et surnaturels sont admis comme faisant partie des réalités habituelles sur lesquelles personnage et lecteur n'interrogent pas, comme dans le conte de fées ou épiques, par exemple, où l'existence des fées, des sorcières, des demi-dieux, des dragons, des fantômes, etc., ne surprend personne. Or, il en va autrement pour le récit fantastique. Peur, manque de confiance, incrédulité, font partie au contraire d'un conte fantastique qui demeure néanmoins enraciné dans la réalité vraie des personnages. À la différence du conte merveilleux, dans le texte fantastique l'élément surnaturel n'est pas accepté et suscite au contraire inquiétude, incertitude et question. Devant l'élément extraordinaire, il y a comme une sorte d'hésitation qui s'empare du lecteur et du personnage héros qui ne peuvent fournir d'explication logique et rationnelle quant au fait surnaturel auquel ils assistent ou dont ils sont témoins. Autrement dit, l'intrusion du surnaturel dans un monde réel, fictif ou romanesque où il n'est pas censé exister, est la première condition du genre. La seconde condition a trait à la réaction du personnage qui devra rester perplexe quant à l'explication à donner au fait extraordinaire devant lequel il est en présence. C'est cette hésitation qui maintient la dimension fantastique du texte. Todorov souligne à juste titre : « *Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (...) Le lecteur et le héros...doivent décider si tel événement, tel phénomène appartient à la réalité ou à l'imaginaire, s'il est ou non réel* ». ²

¹Encyclopédie électronique libre Wikipédia. En libre accès sur :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal. Consulté le 15/03/2021

²Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1970. p.145

Ainsi, dès que le personnage ou le lecteur cesse d'être perplexe, hésitant quant à la façon d'interpréter un fait considéré comme surnaturel, le caractère fantastique tombe et prend fin et on replonge dans l'autre sous-genre voisin, le merveilleux.

Enfin, l'on peut dire que dans *L'infante maure*, selon que l'on place du point de vue de tel ou tel personnages, on a affaire à la fois au fantastique et au merveilleux. Tout dépend donc du type de narrateur, de focalisation, au sens de Genette. Tandis que de point de vue de Lyyli Belle, on s'inscrit clairement dans le cadre merveilleux, dans celui de sa mère Mamouchka, en revanche, on plonge dans l'univers affreux du fantastique, et ce parce que leur appareil psychique leur fait concevoir différemment la réalité extérieure qui les entoure.

Rappelons quelques scènes où les 02 univers sinon s'opposent, du moins divergent : l'univers merveilleux de Lyyli Belle contraste fortement avec celui fantastique de sa maman Mamouchka :

Lyyli Belle, vivant comme une recluse sur les arbres de son jardin, s'oublie et oublie de rentrer à la maison. Sa maman vient donc souvent l'interpeller : « *Veux-tu descendre de ton arbre (...) où tu te caches, lui crie sa maman d'en bas. Viens prendre ton petit déjeuner (...)* ». (I.M. p.39). Incrédule, et dans un autre monde, la fille tient au lecteur ce discours sur sa mère : « *Elle voudrait que je descende. D'où ? Je suis cet arbre. Je vois mieux la vie avec mes feuilles* » (I.M. p.39).

Puis, à la page 51, Lyyli Belle, s'imaginant jouer avec « les haioks », ces êtres inexistantes et surnaturels que personne en dehors d'elle ne voit ni n'entend, nous dit s'amuser comme une folle avec eux dans le jardin : « *nos rires, il y a des jours, montent si haut* » (I.M.p.51) que sa mère Mamouchka, au bruit de sa fille, inquiète, sort de la maison et accourt dans le jardin s'enquérir de sa fille : « - *Lyyli Belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule ? On dirait une folle.* » (I.M.p.51). La fille répond : « - *Je ne suis pas folle maman. Tu ne sais pas. Tu ne sais rien.* » (I.M.p.51). L'ignorance de maman porte ici sur l'univers merveilleux, secret et caché de Lyyli Belle dans lequel sa maman est incapable de pénétrer. Un autre jour, Lyyli Belle interpelle « KIKKI », un être, une bestiole, un ami imaginaire, surnaturel : « - *KIKKI ! Je sais que tu es là. Pourquoi tu ne te montres pas ?* » (I.M p. 88). Puis, s'imaginer avec lui, son ami étrange « KIKKI », dans le bureau de son père qui comme à son habitude est absent : « *Patatras, une étagère de livres s'écroule ! (...) C'est lui. KIKKI !* » (I.M. p. 88). Et sa maman, ayant entendu le bruit depuis la cuisine au rez-de-chaussée : « - *Qu'est-ce, Lyyli Belle ? C'est toi qui fais tout ce bruit ?* » (I.M p. 88). Sa fille lui répond : « - *Ce n'est rien maman ! Quelques livres seulement sont tombés de leur étagère (...)* » (I.M p. 88). Plutôt que de parler à sa maman, Lyyli Belle préfère se confier au lecteur : « *Lui dire ce qu'il en est : elle ne comprendrait pas (...) Il ne faut lui en parler à aucun prix, elle jugerait que je suis folle* » (I.M. p. 88).

Le point de vue du père, quant à lui, reste objectif, distant, neutre. Le père par son absence n'appartient ni à l'un ni à l'autre¹.

2.2. L'histoire dans l'histoire dans le texte

La structure générale de ce roman témoigne clairement d'un mélange des genres mariant, conte, poésie, roman, etc. Ce qui n'est pas en fait une nouveauté chez Dib. En effet, les textes de l'auteur ne s'inscrivent pas forcément dans le genre annoncé en couverture, mais souvent composés d'une multiplicité générique, comme c'est le cas de l'œuvre dibienne à partir de 1962, année de la parution de *Qui se souvient de la mer*², qui constitue la première amorce de rupture chez Dib dans lequel il montre clairement le changement de braquet puis de façon franche et plus affirmée avec *Cours sur la rive sauvage*³, qui constitue le grand tournant dans l'écriture dibienne où on note l'absence du référent historique et la recherche d'autres moyens et formes d'expression, processus que l'auteur explore justement jusque dans la 2^e trilogie nordique⁴ où le recours aux nouvelles techniques d'écriture est comme on l'a montré pour le moins un choix scripturaire manifeste et bien muri.

Par ailleurs, nous assistons dans le roman à la présence de plusieurs voix narratives. En plus de la narratrice qui raconte son quotidien de névrosée et de rêveuse solitaire, d'autres voix s'invitent dans le roman, parfois d'une manière impromptue. Ces incursions s'étalent souvent sur plusieurs pages, voire sur tout un chapitre. Elles se réalisent dès le début, à travers la voix de l'auteur lui-même, celle, plus présente de Lyyli Belle qui domine largement dans le récit, puis celle, plus rare, de Mamouchka.

Ce mélange des genres participe de la violence exercée sur le texte littéraire, pour reprendre les mots de Marc Gontard, à laquelle ont recouru les écrivains réunis autour de la revue *Souffle* : « dans la plupart des œuvres issues de *Souffle*, il n'y a plus de frontières nettes entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme »⁵. Il participe, également, de la stratégie de renouvellement des canons classiques du roman maghrébin, visant à l'inscrire dans la modernité littéraire.

Si l'on prend par exemple le chapitre 4 de la première partie, « L'héritière dans les arbres », s'étendant sur sept pages, de la page 40 à la page 47, et qu'on le considère un instant comme un texte autonome, on va voir que cette partie-là du roman fonctionne exactement comme un conte ou une histoire à part entière, miniaturisée et autonome.

¹Plutôt c'est cette même absence qui plonge nos deux pauvres personnages féminins Mamouchka et sa fille Lilly Belle dans ce triste état : l'une s'imaginant des choses, l'autre vivant la mort dans l'âme.

²Salué par la critique à l'époque.

³Publié en 1964, deux ans après *Qui se souvient de la mer*.

⁴Trilogie à laquelle certains critiques associent *L'infante Maure*. Ce qui en fait plutôt une tétralogie.

⁵Gontard (G), *La littérature marocaine de littérature française*, Europe, n. 602-603, juin-juillet, 1979, p. 109.

Cependant, un mot d'abord sur les caractéristiques majeures de ce genre qu'est le conte.

De façon générale, le conte comporte trois parties : le prologue, la fable et l'épilogue. La première se résume à des formules introductives par lesquelles débute le récit à proprement dit ; on y situe le temps des événements, presque toujours dans le passé : « il était une fois... », « On raconte... », « Il y a très longtemps... ». La deuxième partie, à savoir la fable, est le récit lui-même. La troisième partie, l'épilogue, sert de conclusion au conte, une fin heureuse ou malheureuse, accompagnée généralement d'une forme de morale implicite ou explicite.

Le prologue et l'épilogue, dans ce chapitre de *L'infante Maure* servent, à l'instar du titre, à sceller le pacte de lecture et à guider le lecteur dans l'interprétation du texte : on y trouve le prologue, porté par la voix de la narratrice principale Lyyli Belle, ensuite le récit développé par la voix narratrice secondaire, sa maman Mamouchka, et, enfin, l'épilogue porté, à l'instar du prologue, par la voix de la narratrice principale, Lyyli Belle qui reprend ainsi les commandes du récit-cadre.

S'agissant donc de ce chapitre 4 du roman, il est question de l'histoire de Mamouchka, la maman à la tête d'un groupe d'homme d'affaires qu'elle devait exfiltrer de la Pologne, alors sous les feux de l'aviation allemande, et conduire dans un lieu plus sûr. Or, son vol ayant été annulé, elle a été contrainte de quitter l'aéroport d'où elle devait normalement s'envoler, pour aller dans la gare de train. Cependant, quelques kilomètres à peine après avoir quitté l'aéroport pour se rendre à la gare, Mamouchka se rend compte, à la dernière minute, c'est-à-dire quelques minutes seulement avant que le train ne parte, qu'elle n'avait plus son sac et tout ce qu'il contient et qu'elle l'avait sans doute oublié à la salle d'attente de l'aéroport. Elle fonce vers l'aéroport, et fort heureusement elle retrouve son sac et parvient même à revenir juste à temps pour monter in extremis dans son train. Voilà l'histoire folle de la maman de Lyyli Belle, petite histoire qu'elle ne se lasse pas de raconter et répéter en toute occasion et toujours avec la même ferveur comme si ça s'est passé la veille !

Dans cette partie du roman, le « prologue », très succinct, ne dépassera pas deux lignes. Une phrase, et c'est la narratrice principale qui se charge de l'instance narratrice : « *Maman est adorable, elle en est une fois encore à raconter* » (I.M.p.43), phrase qui fait figure de formule introductive au petit récit à venir portant sur un événement somme toute assez banal, mais qui sera rapporté par la narratrice secondaire, la maman de Lyyli, Mamouchka.

Dans ce pseudoprologue, la narratrice Lyyli Belle s'adresse indirectement au lecteur en l'introduisant, à travers un descriptif sommaire de sa maman, celle-là même qui prendra la charge de l'appareil narratif dans la suite de ce court chapitre ; ce faisant, elle noue avec lui (le lecteur) un pacte de lecture quelque peu orientée en l'invitant à considérer l'histoire que va raconter sa maman, non pas comme un fait exceptionnel, historique, etc., mais comme un fait

plutôt humoristique, ironique. Ainsi, le syntagme « *Elle en est encore à raconter* »(I.M.p.43), scelle, du reste, le caractère anecdotique de l'histoire à venir. De ce fait, le lecteur est invité à ne pas donner trop de crédit à cette aventure, plutôt mésaventure et ne la prendre qu'avec des pincettes, c'est-à-dire ne pas trop s'investir pour retrouver le message codé ou la morale se cachant derrière l'histoire, etc. (il y en a probablement pas)

La seconde partie de ce court récit, à savoir la fable, se présente sous forme de récit s'étendant sur 4 pages, toutefois clairement détaché des 02 autres parties que sont le prologue et l'épilogue : tandis que ces 2 derniers sont orthographiés en écriture normale, celle-là est en revanche très distinctement mise en italique. Aussi, tout le récit de cette narratrice secondaire qui ne dit pas son nom est truffé d'interjection, d'exclamation, d'interrogation, comme pour exagérer l'aspect humoristique et soutirer davantage de rire à l'auditeur ou au lecteur. Cette dernière y raconte, à la première personne, sa mésaventure de chef de délégation d'une entreprise à l'aéroport puis à la gare de train, après avoir perdu son sac.

Elle commence ainsi : « *Et je me retrouve dans cette salle d'attente... à l'aéroport de poznan* »¹ (I.M.p.43). Dès le début de l'histoire, le rythme saccadé, autant exclamatif qu'interrogatif, s'impose comme le procédé et le style littéraire fébrile par lequel se divulguent au lecteur les péripéties bien plaisantes de la « conteuse » Mamouchka, ainsi que l'attestent les premières lignes : « *Et je me retrouve dans cette salle d'attente. A quel aéroport ? De Berlin-Est ? Non de Poznan. Il fait si froid ! L'hiver polonais. Lugubre comme un tonneau troué* » (I.M p. 43.). Puis : « *Notre taxi, une chance ! (...), et le train ? Et s'il partait entre temps ? (...) qu'est-ce qu'ils ont dit : départ à dix heures trente ? Mon Dieu, quelle heure peut-il être ?* ». (I.M.p.46)

Ce rythme accéléré de la narration porté par des phrases brèves, saccadées, exagérément ponctuées de points d'exclamation, de suspension, etc., témoigne de l'impatience de la narratrice à relater, une fois de plus, sa mésaventure, cependant cent fois contée et racontée auparavant.

À la fin de ce court récit confié à la narratrice Mamouchka, sa fille Lyyli Belle, en tant que narratrice principale reprend le fil de la narration dans ces termes : « *C'était, il y a longtemps, avant que je ne sois née. Maman raconte cette aventure* ». Dès cet instant, l'écriture cesse également d'être mise en italique (I.M.p.47), marquant ainsi la fin de l'histoire de la narratrice secondaire.

2.3. De la polyphonie

Trois voix narratives tiennent les commandes de l'appareil narratif dans *L'infante maure* : Lyyli Belle, comme narratrice principale ; sa mère, Mamouchka et son père, comme

¹en Pologne

narrateurs secondaires et occasionnels. Cette multiplication des voix narratives témoigne entre autres comme ça été dit plus haut de la prise de conscience de l'existence d'un ailleurs du père qui souvent se superpose à l'ici de l'enfant Lyyli Belle et de sa mère, lequel ailleurs qui les prive de ce père et qui se trouve loin, dans ce pays chaud et de sable. Ainsi dès que le père s'absente de la maison familiale : « *Le visage de maman cesse d'éclairer. Il n'est qu'un point d'interrogation qui nous interroge* ». (I.M. P.126). Toutefois, dès qu'il regagne la demeure familiale, l'enfant et surtout sa mère retrouvent goût à la vie : « *Papa m'observe en pleins yeux, en plein moi. Je l'observe pareil. A ce qu'il semble, il n'est pas mal de sa personne. Mais comment, de grâce ne le me demandez pas, je ne saurai pas le dire. Maman reporte sur moi sa faculté d'attention retrouvée, puis sur papa, puis sur moi, puis de nouveau sur papa.* »

Ainsi, on peut dire que le roman est construit en fonction des allers-retours du père, ensuite, de la « découverte »¹ de l'espace du désert, par la narratrice, lequel espace qui contraste avec celui de sa ville nordique où sévit la neige et le froid. Cela nous permet de dégager cette dialectique identitaire se situant dans le sillon du couple Occident/Orient.

2.3.1 Le désert et l'Occident ou la dialectique de l'identité maghrébine

La représentation du discours altérité aux accents identitaire dans ce texte de Dib se fait également à travers le prisme du couple, du binarisme : l'Orient : désert, soleil, chaleur/Occident : neige, temps pluvieux et morose, froid. Ce qui est en fait davantage lié à une sensibilité et à une façon d'être au monde qu'à des espaces géographiques. En effet, contrairement à l'espace des pays nordiques, l'espace désertique sous-tend l'errance de l'être maghrébin doté de la persévérance et de la patience nécessaires pour faire face aux aléas de la vie. C'est ainsi que la narratrice parvient à surmonter les difficultés liées à sa double origine occidental-orientale et à chercher un espace médian susceptible de réunir les deux pôles. Aussi, l'errance dans le désert est à l'origine de la grande sagesse que l'on reconnaît au peuple du Sahara, et qui se traduit à travers les paroles du grand-père. En effet, le désert est source d'humilité et d'ouverture, dans la mesure où il fait prendre conscience à la personne qui en fait l'expérience du caractère fragile et infiniment petit de l'homme dont l'existence est inévitablement mouvementée. De ce fait, le désert investit l'esprit des gens en même temps qu'il est investi par ces derniers ; il est lui-même une identité, il habite l'être maghrébin, telle est la conviction de Dib : « *L'Algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert* ». ²Dans *L'infante Maure*, cela se traduit par l'itinérance au sens géographique du terme, à travers la figure du père, et au sens psychologique, à travers les rêveries de la narratrice.

Comme souligné plus haut, le désert est étroitement lié à l'Occident en ce que l'un prolonge l'autre, voire le complète. Ainsi, le désert se présente comme un espace qui fait

¹Virtuelle, irréaliste et fictive...

²Dib, *L'arbre à dire*, Albin Michel, Paris, 1998. p. 33

germer chez l'être l'envie d'être ailleurs, d'être en perpétuel mouvement, comme le sont les dunes transportées par le vent. Cet *ailleurs* se réalise dans la figure de l'Occident, incarné le plus souvent, dans l'imaginaire social maghrébin, par la France, et il désigne moins l'espace géographique que les valeurs qui fondent le devenir de cette identité investie par l'esprit du désert. De ce fait, l'exil, collé à la peau du Maghrébin, est désiré avant même d'être vécu, c'est ce qui explique probablement le fait qu'il se présente comme une expérience à la limite de l'inévitable.

La langue française, en tant que partie prenante de l'identité linguistique et culturelle du Maghrébin, n'est certainement pas étrangère à la mise en place d'une représentation identitaire ayant pour paradigme de réflexion la dialectique Désert/Occident, dans la mesure où elle constitue à elle seule une patrie. Autrement dit, l'importance que revêt cette langue depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours - butin de guerre d'abord, ensuite instrument de lutte démocratique contre les régimes postcoloniaux - fait d'elle un élément important dans la constitution identitaire maghrébine. Les écrivains maghrébins francophones, qui en sont imprégnés, expriment fortement dans leur texte le désir d'explorer le pays dont est originaire la langue d'écriture. Autrement dit, l'exil linguistique, pour reprendre les mots de Malek Haddad, se traduit souvent par un exil réel, et nombreux sont les exemples qui témoignent de cette réalité. En effet, la majeure partie de ces écrivains ont connu l'expérience de l'exil en France, depuis la période coloniale et encore plus aujourd'hui.

C'est donc cette relation très forte entre le Maghreb et l'Occident qui est à l'œuvre dans le roman. En effet, dans *L'infante Maure*, c'est le père qui incarne le mieux cette relation, à travers des va-et-vient que l'on ne peut pas réduire à la seule distance qui le sépare de sa fille restée en Europe du Nord. Ce père que la narratrice compare à un « *loup qui ne peut pas se passer du désert* » (I.M.p.21), a aussi besoin des grands espaces nordiques auxquels appartient sa fille. À l'instar de son père, la narratrice ressent le même besoin de partir ailleurs et elle le fait à travers ses rêveries, dans lesquelles le désert occupe une place de choix.

Par ailleurs, les voyages répétés et éternels du père vers l'Orient, sa terre natale, se présentent comme une fatalité à laquelle on ne peut s'échapper : ni le père ni encore moins la fille et sa maman qui en subissent les conséquences de plein fouet. Pour le père le retour au pays natal répond à la logique de revenir pour s'en sortir. Ce qui va pousser la fille dotée d'une force mystérieuse et d'une imagination débordante à rechercher des échappatoires vers l'ailleurs. Depuis son jardin et des arbres sur les cimes desquels elle ne descend pratiquement pas de toute la journée. Dès le début du roman, la description qui est faite d'elle, assise sur un arbre guettant l'horizon, annonce le destin d'exilée intérieur auquel elle ne pouvait se soustraire. L'esprit bédouin ayant été à l'origine du départ du père loin du village nourrit la rêverie de la fille qui n'aspire qu'à le rejoindre, non seulement par amour pour lui, mais aussi à cause de sa fascination pour tout ce qui relève de l'ailleurs. Aussi c'est le grand attachement

indéfectible à son père et à tout ce qui touche à ce dernier qui est à l'origine de la fascination qu'éprouve la narratrice, alors en pleine crise œdipienne, pour cet ailleurs qui se présente, non seulement très différent de ce qu'elle a connu jusqu'ici, mais aussi très lointain.

2.3.2. Hétérogénéité des voix

Ainsi, quoique la configuration du roman soit très proche d'un poème en vers, il n'en demeure pas moins que le texte, comme le montre ce court passage sous forme de conte où Mamouchka se charge de la locomotive narrative, témoigne d'une hétérogénéité des voix, à l'œuvre dans le texte dibien. En effet, l'une des caractéristiques du conte est la diversité des voix dont les manifestations sont organisées par le conteur. C'est cette dimension que l'on retrouve certes bien enfouie, mais présente dans *L'infante maure*. L'auteur se charge de leur répartition dans le roman, en laissant, parfois, le soin à la narratrice de donner la parole à quelques-uns des personnages, en l'occurrence la mère de Mamouchka et de façon très large et dominante à Lyyli Belle. Michael Bakhtine, dans son analyse du roman de Dostoïevski, attribue le mot polyphonie à cette co-présence de voix en dialogue dans le texte littéraire. Il y voit un signe de modernité littéraire, qui consiste à rompre avec la monologie narrative : « *Immense pas en avant, non seulement dans le développement de la prose romanesque (...), mais d'une façon générale dans le développement de la pensée littéraire et l'humanité* »¹. Ce théoricien a relevé deux acceptions à ce terme :

-Première acception : la polyphonie désigne la pluralité des voix au sein d'un énoncé non forcément littéraire :

Toute causerie est chargée de transmission et d'interprétation des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'a dit telle personne, à ce qu'« on dit », à ce que « chacun dit », aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui.²

-Seconde acception : la polyphonie désigne la multiplicité des voix et « *des consciences indépendantes et non confondues* ». Autrement dit, une coexistence, autonome et non hiérarchisée, de voix dans l'espace romanesque.

Comme souligné plus haut, le texte dibien est habité par une multitude de voix qui se relaient sans jamais témoigner de la moindre brisure dans le rythme d'ensemble du roman.

Chez Dib la polyphonie s'inscrit dans une stratégie d'écriture orientée vers le renouvellement des canons classiques, tout en s'appuyant sur des procédés d'écriture novateurs basés sur l'hystérie et la schizophrénie de la narratrice principale. Il s'est servi de

¹Bakhtine M., *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1970, p. 314.

²*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 158.

l'espace du roman comme un lieu où des voix se croisent pour raconter, chacune, une partie d'un récit qui ne s'achève jamais. Dans un contexte marqué par l'hégémonie de l'écriture, le recours à la parole automatique, au rêve et au fantastique, chez l'écrivain, vise à donner toute son importance à une écriture profondément remodelée et qui a forgé l'identité de toute la littérature maghrébine aux portes d'un nouveau millénaire. Par ailleurs ce parallèle jeté entre l'Orient et l'Occident revêt ici une fonction symbolique de l'attachement de l'écrivain à ses racines, mais aussi une manière de faire revivre la littérature maghrébine à l'intérieur d'un espace occidental, médiane, d'entre-deux... C'est une expression de l'identité littéraire maghrébine à l'œuvre au sein de la modernité littéraire, sous toutes ses formes.

Ainsi donc, l'on dira que les voix narratives dans *L'infante maure* sont identifiées presque exclusivement par la fonction qu'occupent les trois narrateurs dans le récit. Dans ce registre, nous avons cité, en premier lieu, la narratrice principale Lyyli Belle, puis les deux narrateurs secondaire et occasionnel que sont son père et sa maman Mamouchka. Mais aussi les ancêtres, incarnés par la voix du grand-père paternel, accroupi devant sa tente dans le grand Sahara maghrébin. L'ensemble de ces voix se rencontrent dans le roman - comme dans un espace public - et dialoguent d'une manière indépendante, avec des complémentarités certaines dans les stratégies discursives. Ce qui mérite d'être souligné, enfin, c'est que le choix des personnages, opéré par l'auteur, dans l'accomplissement de l'acte narratif répond à l'exigence du discours altérité qui consiste en la transmission de la bouche même d'une narratrice encore enfant qui plus est atteinte de schizophrénie. La transmission, disions-nous, d'une interrogation identitaire d'entre deux systèmes de valeur, occidental et oriental à travers une écriture reposant essentiellement sur l'hystérie verbale de la narratrice, et l'automatisme discursif qui s'en suit, mais aussi l'injection des éléments surnaturel, fantastique et merveilleux.

2.4. *L'infante maure*, un poème en prose

En effet, *L'infante maure* apparaît d'emblée comme un texte rebelle ; il déploie, et ce dès l'incipit, une pluralité de registres dont la corrélation semble à priori injustifiée. La convocation d'éléments merveilleux et fantastiques brouille d'emblée toute esthétique de représentation. L'entrée en symbolisme est préparée par le titre¹ très suggestif dont la structure sémantique est l'indice même d'un sens autre, second, figuré et imagé. Si le titre réaliste vise à la manifestation la plus complète possible de l'objet qu'il dénote, celui-ci par contre, tend à son occultation. Le roman se présente aussi plus comme un poème en prose qu'un récit ordinaire. En effet, il donne la part belle à la création poétique, apparaissant comme hanté par le rêve, le merveilleux, le fantastique, les mythes, les symboles et les images en s'inscrivant en dehors de toute considération formelle contraignante. Ce roman, peut être appelé récit poétique parce qu'il se présente comme un phénomène de cumul des techniques

¹L'analyse détaillée du titre suivra dans la conclusion de cette partie

romanesques proposant une relation d'événements des personnages, un espace et temps, et des procédés de narration empruntant les codes du récit poétique, voire épique. Sur cette influence de la poésie sur les œuvres en prose, Philippe Soupault écrit à juste titre, dans l'introduction de l'*Anthologie de la nouvelle prose française* : « cette soumission de la prose [à la poésie] est un des plus importants phénomènes que l'on puisse constater lorsque l'on étudie les prosateurs d'aujourd'hui » avant d'ajouter « je ne suis pas un romancier, mais un poète »¹, et ce, au moment même où il publie son premier roman *Le Bon Apôtre*.

La surdétermination ou du moins la corrélation réciproque des récits poétique et prosodique est manifeste dans le texte de *L'infante maure* qui pourrait ainsi apparaître comme, pour emprunter la citation de Tadié, le lieu « d'un confit comptant entre la fonction référentielle avec ses taches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique qui attire l'attention sur la forme du message »².

Ainsi, la particularité de ce roman réside dans le fait qu'il s'agisse d'un récit poétique, dénué d'histoire ou d'action au sens classique du terme. Écrit dans un registre lyrique, loin du réalisme de la première trilogie Algérie, *L'infante maure* se présente comme un long poème inondé de métaphores, d'images et de réflexions philosophiques. L'absence d'histoire fait disparaître toute forme de linéarité et de chronologie dans la narration pour ne laisser place qu'à des fragments de discours, portés par la voix d'une narratrice en souffrance mentale trainant un mal-être permanent, symptomatique de la schizophrénie. De ce fait, *L'infante maure* fait figure d'espace poétique qui traduit les rêveries d'une fillette en proie à la solitude, à travers la mise en relation de *L'Immensité intime*³ et de l'immensité de l'espace.

Nous empruntons cette expression à Gaston Bachelard qui la définit comme étant « une catégorie philosophique de la rêverie », en précisant que « *L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude* »⁴. C'est exactement de cela qu'il s'agit dans *L'infante maure*, dans la mesure où le personnage principal, Lyly Belle, s'adonne à des rêveries qui puisent leurs substances dans la profondeur de son âme nostalgique. Dans une sorte de monologue intérieur, elle fait part de ses réflexions et sentiments sur des sujets inhérents aux choses de la vie, aux parents qui s'aiment malgré tout ce qui les sépare et au rapport qu'elle entretient avec chacun d'eux. Elle en fait part en prenant à témoin l'univers qui l'entoure et qui s'agrandit à mesure que la fillette parle. Le jardin n'est plus un simple jardin, la forêt n'en est plus une et il

¹Ph. Soupault, « Introduction », dans *Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Éditions du Sagittaire chez Simon Kra, 1926, p. 3.

²J. Y. Tadié, *le récit poétique*, PUF, Paris, 1978, p.23

³Expression utilisée par Gaston Bachelard pour intituler son huitième chapitre dans son ouvrage *La poétique de l'espace*, publié en 1957, aux éditions PUF.

⁴Ibid., p.157.

en va ainsi des oiseaux, des feuilles des arbres et même des objets de porcelaines sur la cheminée de la maison. Tous les éléments sont investis de cette force qui trouve sa source dans l'immensité intime de Lyyli Belle qui devient par là un être immensifiant¹.

Par ailleurs la solitude de Lyyli Belle s'explique dans le roman par l'absence d'un « père nomade » (I.M. p.104) qui retourne régulièrement dans son pays. Cette absence crée un vide incommensurable dans l'univers de la fillette qui, de ce fait, s'attelle à le remplir avec des mots et des histoires qui redonnent vie et forme au père : « *Même une fois parti, il n'est pas absent. Je le ressuscite en lui parlant* » (I.M.p.81). La solitude, investie par l'imagination et la sensibilité de la fillette, devient source de bonheur, à tel point que celle-ci la préfère à la compagnie de ses camarades « *quand je suis seule, je ne suis jamais seule. Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anniki, Aeva, je n'en ai que faire* » (I.M.p.49). Il s'agit donc d'une solitude volontaire qui s'apparente à un repli sur soi, censé permettre à la narratrice de se concentrer sur son propre récit. Seule la compagnie des animaux et des arbres est tolérée, voire désirée.

3. Esquisse titrologique : une titrologie programmatique

Le titre est défini et théorisé entre autres dans le cadre de ce qu'on appelle dans la théorie narratologique l'étude du paratexte ou paratextuelle. Or, au risque de nous répéter nous n'allons pas nous refaire ici ce qui a été dit et fait ni nous servir de la définition ou même de la notion du paratexte esquissée dans la partie 01 consacrée à l'étude de *L'enfant noir* et la partie 02 dédiée à l'étude du texte de Djébar *Vaste est la prison*. Nous exploiterons donc d'autres outils conceptuels que ceux proposés par l'approche narratologique génétique des titres dans le cadre de ce qu'il a appelé les seuils du texte, telle la titrologie proposée par Léo Hoek, Mitterrand, Duchet...

Rappelons d'abord que la titrologie s'est constituée en tant que discipline universitaire dans les années 1970, suite, notamment, aux travaux du sémiologue Léo Hoek, de la sociocritique Claude Duchet, etc. qui se sont penchés sur le statut et les fonctions du titre. Le premier a consacré un ouvrage entier, *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*², à une réflexion autour du titre, après avoir abordé le sujet quelques années auparavant dans un document intitulé *Pour une sémiotique du titre*³. Le second pour sa part, a traité la question dans une optique sociocritique, dans son *Éléments de titrologie romanesque*⁴. D'autres critiques et théoriciens de la littérature ont apporté leurs contributions à ce sujet, faisant de la titrologie une discipline quasi incontournable. Nous citons, entre autres grandes figures du domaine, les noms de Gérard Genette, de Charles Grivel, d'Henri Mitterrand et de Roland Barthes.

¹Ibid. p. 209.

²Leo Hoek, Op. Cit.

³Pour une sémiotique du titre, centre international de sémiotique et de linguistique, université d'Urbino, 1973.

⁴« La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque » in Littérature, n° 12, Paris, 1973.

Le mot titre vient du latin *titulus* qui signifie « *parole écrite, nom, remarque, titre d'honneur, la célébrité et la preuve (...) ajoutés autour d'un sujet pour lui donner un nom ou une qualité* »¹. Au début, son emploi était polyvalent, eu égard à la diversité des supports d'écriture en pierres ou en bois auquel il faisait référence. Son usage actuel est notamment réservé aux mots et phrases qui se trouvent au tout début d'un ouvrage ou d'un article - pour ce qui est de la production écrite - et au bas d'un tableau de peinture, d'une photo ou d'une statue, tel que défini dans le dictionnaire : « *Mot, expression, phrase, etc., servant à désigner un écrit, une de ses parties, une œuvre littéraire ou artistique, une émission, etc.* »². La présence quasi systématique du titre dans l'espace livresque, notamment après la généralisation de l'imprimerie, est accompagnée d'une évolution au niveau de la structure et de la syntaxe du titre, tel que le fait remarquer Rainier Grutman :

Depuis le XIXe siècle, le titre a littéralement envahi l'espace du livre : on le trouve sur la couverture, sur la page de titre et la page de faux titre, en haut de chaque page dans le titre courant. C'est dire qu'il s'est de plus en plus rapproché du texte, évolution qui s'est traduite par des changements formels : jadis long et descriptif, à la syntaxe parfois complexe, le titre prend de nos jours souvent la forme d'une phrase sans verbe, voire d'un syntagme nominal³.

De ce fait, le titre sert de premier élément identificateur de l'objet livresque, quand bien même cette identification pourrait s'avérer problématique, notamment dans la production littéraire. En ce sens, la correspondance entre le titre et le texte étant plus ou moins claire et directe dans les productions philosophiques, scientifiques ou journalistiques, elle l'est beaucoup moins dans les textes littéraires ; l'immédiateté n'est pas, en effet, l'apanage de cette dernière. Elle résulte, selon Claude Duchet, de « *la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui (titre) se croisent nécessairement littéarité et socialité* »⁴.

Les critiques littéraires attribuent au titre trois fonctions principales que sont l'appellative, la métalinguistique et la poétique. La première vise à identifier l'œuvre, la seconde sert à la commenter et la troisième relève de la séduction et porte sur l'aspect esthétique de l'écrit titrant l'œuvre, autrement dit sur sa sonorité, sa longueur et la combinaison des mots qui le constituent. La mise en relation de ces trois fonctions permet, selon Genette, de convertir un public donné en lecteur de texte, en suscitant son intérêt et sa curiosité. Les choix de lecture sont, en effet, souvent déterminés par les besoins et les attentes du moment en matière de connaissances, d'information et de distraction intellectuelle, ce qui

¹Hazard Adams. « Les titres et les intertitres » in *Journal de l'Esthétique et de la critique d'Art*. Paris, 1987, p. 46.

²Dictionnaire Larousse.

³Besos Para Golpes, « l'ambiguïté d'un titre hugolien », dans L. Gauvin, *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 37-51.

⁴Douchet C., *Éléments de titrologie romanesque*, in LITTÉRATURE n° 12, décembre 1973.

n'est pas sans effet sur le rapport du public à l'objet que représente le texte. De ce fait, le titre peut s'avérer déterminant dans la décision du public quant à la lecture ou à la non-lecture du texte auquel il renvoie.

La particularité du titre littéraire réside dans le fait qu'il entretient avec le texte qu'il désigne une relation complexe qui dépasse la logique du contenant et contenu ou celle du titre-résumé. C'est l'idée que défend Claude Duchet quand il déclare que le titre *s'érige en microtexte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il intitule*¹. Le titre revêt, de ce point de vue, le caractère d'un écrit autosuffisant qui concentre autour de lui les éléments intertextuels inhérents à l'imaginaire social collectif, et le simple fait de l'évoquer mobilise un réseau de sens, lequel est déterminé par les connaissances et la mémoire de chacun. À titre d'exemple, *Meursault, contre-enquête*², génère un réseau de sens inhérent à tout ce qui a pu se dire ou s'écrire autour de *L'Étranger* d'Albert Camus, depuis la parution de celui-ci en 1942. Cependant, le titre n'a d'existence ni de sens qu'en fonction du texte désigné et le véritable lecteur – à distinguer du public - est celui qui porte un regard sur ces deux éléments en tant qu'ensemble indissociable.

Par conséquent, l'autosuffisance dont parle Duchet ne signifie pas que le titre peut se passer du texte, mais que ce dernier se construit soit contre le titre soit dans le sens du titre, mais jamais indépendamment de lui. Autrement dit, le titre fait référence au texte sans pour autant le signifier et, dans ces conditions, même les titres antiphrastiques - selon la terminologie de Genette -, ou plus généralement ceux qui assurent la fonction de *rupture* n'échappent pas à la logique de l'interaction. Le titre s'érige, ainsi, en un espace de sens que se partagent l'écrivain et le lecteur et qui s'offre, autant que le texte avec lequel il construit un réseau intratextuel, à de multiples interprétations. Et à ce titre Rastier, au sujet des titres des œuvres, en donne la définition suivante : « *Les titres ne se limitent pas à des résumés, mais sont des indications interprétatives qui pointent des formes sémantiques saillantes* ».³ Le titre peut également être défini comme « *un élément textuel qui est mis en valeur par rapport au contenu qui le suit et qui le condense. Un titre est donc une indication interprétative qui pointe des formes sémantiques saillantes sous forme d'une condensation ou groupement structuré de sèmes. Un titre est un interprétant et permet d'actualiser, de virtualiser ou de changer les degrés de saillance des œuvres* ».⁴

¹Op.cit., p. 51.

²Daoud K., *Meursault contre-enquête*, Barzakh, octobre 2013.

³Rastier A., *La mesure et le grain, sémantique de corpus*, op. cit. p. 228.

⁴Marius Bavekoubou, *Sémiotique textuelle et titrologie : Interactions sémantiques entre titres et œuvres dans le Grand Malentendu de Yasmina Khadra*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2016

3.1. Le devenir par l'origine

Le titre « *L'infante maure* » s'inscrit d'emblée dans l'altérité interculturelle de par les champs sémantiques auxquels renvoient les deux vocables qui le constituent. Le premier vocable, « infante », désigne une enfant de la famille royale d'Espagne non héritière du trône, mais héritière du titre royal. Le second fait référence aux habitants d'une partie de l'Afrique du Nord¹, connus sous le nom de *Mauri* ou même *Mori*, selon la terminologie romaine. La constitution ethnique des Maures résulte d'un « *métissage généralisé de populations arabes bédouine, berbère et noire* »². Selon les historiens, dont Joseph Pérez, l'élément berbère est prédominant dans la configuration ethnique de ce peuple : « *Parmi les envahisseurs de 711, les Arabes proprement dits étaient une infime minorité (...) la majorité était formée de Berbères. (...) C'est pourquoi les Espagnols, pour évoquer la domination musulmane, préférèrent parler de Maures, c'est-à-dire de Maghrébins* »³.

Cela explique, d'ailleurs, l'emploi, par les Espagnoles, du terme « Maure » pour désigner les conquérants du sud de l'Espagne au VIII^e siècle, sous le commandement de Tarik Ibn Ziyad. Par ailleurs, la présence des Maures en terre d'Espagne, dans la région qu'ils ont appelée Al Andalous (Andalousie) dont la capitale fut Cordoue, a permis, selon les historiens, une cohabitation, très réussie, de Juifs, de Chrétiens et de Musulmans. Une culture riche et épanouie y découla faisant de l'Andalousie l'espace de dialogue de civilisations dont se réclament encore aujourd'hui, avec grande fierté, ses habitants.

L'infante maure est donc un clin d'œil à l'histoire commune aux deux rives de la méditerranée. C'est un titre-passerelle réunissant le passé et le présent, l'Occident et l'Orient et, enfin, le Nord et le Sud, dans un registre andalou. Cela étant dit, ce titre ne renvoie à aucun personnage historique, en ce sens aucune des infantes qu'a connues l'Espagne n'a été d'origine maure. C'est donc un titre imaginé pour servir de miroir au récit du roman. Sa fonction est de désignation – pour reprendre la terminologie de Genette - puisqu'il renvoie à Lyly Belle, le personnage principal du roman.

Cette petite fille, issue d'un couple mixte – un père maghrébin et une mère nordique – est la promesse d'une relation que tout semble séparer, aussi bien la culture et la religion que le paysage et le climat. La promesse en question trouve, de ce point de vue, sa métaphore dans l'expression *L'infante maure*. L'emploi du « l » accentue cette référence au protagoniste, ce qui donne l'impression du « déjà dit ». Or, comme il a été souligné plus haut, *L'infante maure* est un titre imaginé qui ne s'appuie sur aucun fait historique avéré, et, par conséquent,

¹Cette espace, appelé ancienne Mauritanie, avait pour limite la Méditerranée au nord, la région des Oasis au sud, l'Océan atlantique à l'ouest et la Numidie (Tunisie et l'Est algérien dont la capitale est Cirta, l'actuelle Constantine) à l'Est.

²<http://www.universalis.fr/encyclopedie/maures-ethnie/#>

³Pérez Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, A. Fayard, 1996, p. 34.

l'impression du « déjà dit » trouve sa source dans le personnage de Lyyli Belle, autrement dit, dans le texte lui-même.

Il faut souligner, en outre, que le roman est constitué de deux parties et que dans la première, le titre général, *L'infante maure*, est accompagné d'un autre titre, un sous-titre, qu'est *L'héritière dans les arbres*, lequel se situe au niveau de la page portant le chiffre impair. Ce titre a également une fonction de désignation puisqu'il renvoie au contenu de l'histoire qui raconte la fusion de la fillette avec les éléments constituant le jardin et la forêt qui entourent la maison. Le mot « héritière » communique avec celui de « Infante » lequel, pour rappel, désigne l'enfant de la famille royale espagnole. Lyyli Belle, étant une infante, n'est pas une héritière du trône, mais elle est une *héritière dans les arbres* d'un jardin qui évoque fortement l'image du père d'origine maure, ce qui fait d'elle une « Infante maure ». De ce point de vue, Dib situe la problématique d'altérité sur un plan symbolique et poétique et écarte la lecture historique. Par ailleurs, eu égard à l'âge de la fillette, l'appellation « Infante maure » suggère, à la fois, un héritage espagnol et une promesse, celle d'une fille qui incarne le devenir de cet héritage et de l'identité qui lui est inhérente.

3.2. Identité comme symbolique

Enfin, il faut souligner le caractère allusif du titre : il fait allusion à l'identité maghrébine dans sa globalité, sans pour autant renvoyer à un seul et même aspect. En effet, si *certaines titres* renvoient, comme indiqué plus haut, à l'identité dans sa dimension matérialiste, c'est-à-dire, en tant que manière d'exister avec les autres, le titre *L'infante maure* suggère, lui, l'identité dans sa dimension essentialiste, bien que Dib récuse toute conception de l'identité qui se réclame de cette pensée philosophique. Hormis ces registres à travers lesquels se fait la référence à l'identité maghrébine, il y a l'idée d'un processus auquel est soumise cette dernière.

Ainsi, contrairement à beaucoup de texte de sa génération ou le discoursaltéritaire se fait par le prisme de la modernité en ce sens que la tradition est souvent mise dans le bain de la modernité, incarnée généralement par la capitale française Paris, dans le texte dibien, ce processus identitaire est contenu dans le seul mot « *Infante* » qui est un mot programmateur : il évoque le devenir sur un fond d'héritage. L'identité est donc définie comme un devenir à partir d'un héritage, sans qu'il y ait référence à une période précise de l'histoire du Maghreb. Et elle est définie aussi comme un devenir à partir d'une situation d'interculturalité : Occident/Maghreb.

Un aperçu global de la titrologie de Dib laisse apparaître que les titres de ses textes sont pour la plupart métaphoriques, d'où une certaine équivocité¹ les caractérisant. Aussi, les éléments de ces titres, qu'ils renvoient à des personnages ou évoquent des figures, des

¹Grivel, Ch., *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.

événements ou des lieux historiques, se trouvent tous grosso modo liés à la maghrébinité en tant qu'histoire, culture et identité. Même les écrits titrant les textes écrits en exil n'échappent pas à cette règle : ils évoquent tous, de près ou de loin, cette maghrébinité tiraillée face à d'autres cultures. Ce constat peut se généraliser à l'ensemble de la production littéraire maghrébine dont la « titraison » évoque fortement le Maghreb dans toutes ses dimensions. Les rares titres qui font référence à un espace autre que maghrébin, comme c'est le cas de *Les Hirondelles de Kaboul* de Yasmina Khadra, pour ne citer que cet exemple, dressent un parallèle avec une période bien précise des pays du Maghreb, l'Algérie dans ce cas de figure¹. Cela peut paraître naturel, eu égard à l'image que se font les écrivains d'eux-mêmes, celle d'écrivains témoins, et ce, dès les années 1950.

Par ailleurs, ces titres seraient l'expression des réflexions faites par Dib quant à la situation et au statut de la littérature maghrébine d'expression française. En effet, loin de renvoyer à cette vision réductrice qui minimise et sous-estime l'apport de la littérature maghrébine francophone qui, d'après cette conception, a encore du mal à trouver la place qu'elle mérite au sein de « la république mondiale des Lettres »², et qui réduite à occuper le rôle de littérature périphérique et mineure, l'expression « Infante Maure », elle, désignerait au contraire le caractère jeune et prometteur de cette littérature dont la qualité littéraire n'est plus à démontrer.

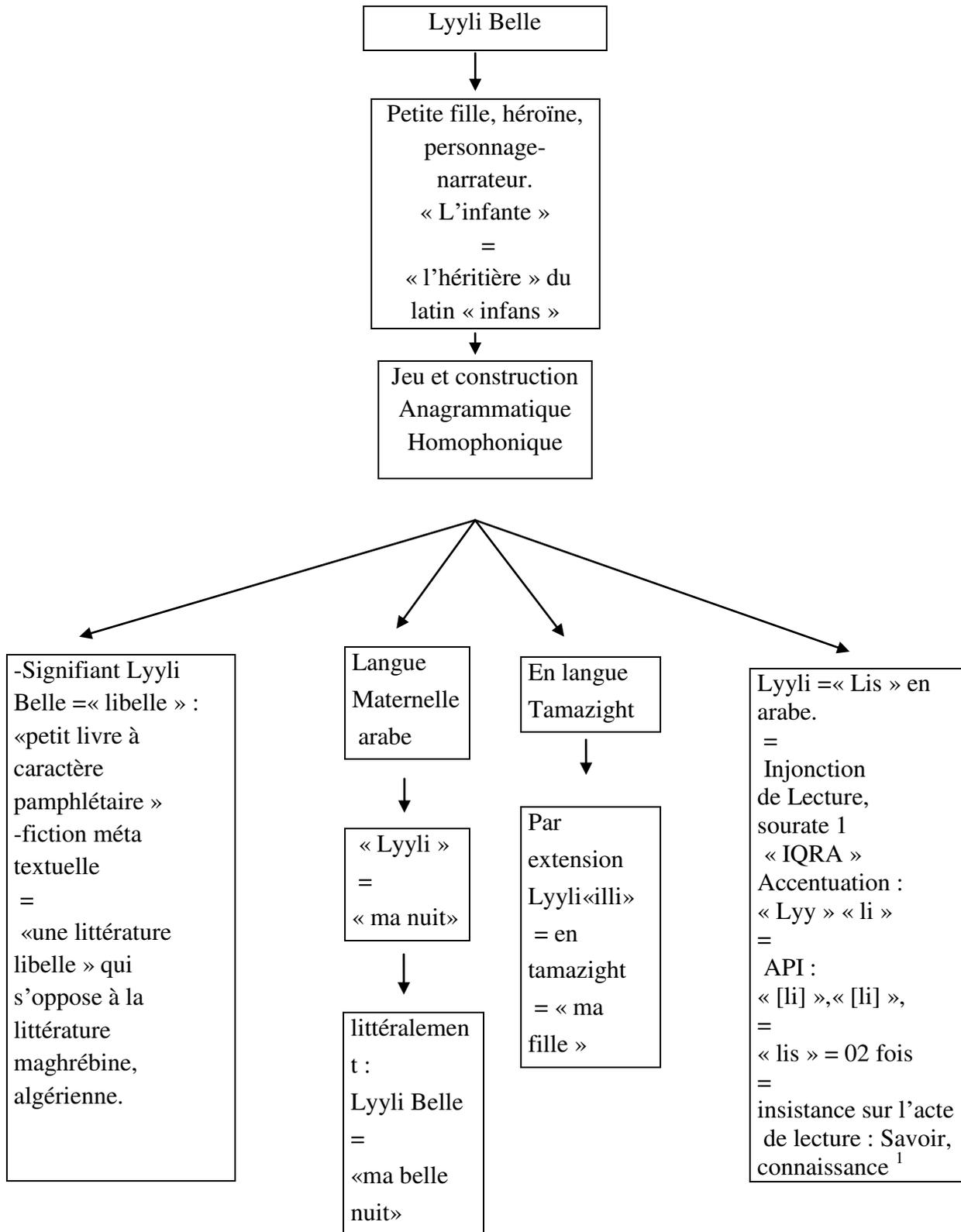
3.3. Nom du personnage LylyBelle vs titre « L'infante maure »

Ce roman de Dib aurait pu s'appeler Lyly Belle. Comme Madame Bovary, Bouvard et Pécuchet de Flaubert ou Julie de Rousseau, etc. Or, Dib a choisi un titre pour le moins « étranges » : « *Infante maure* » ; et comme personnage principal « **LylyBelle** », un nom tout aussi original. Au sujet de ce dernier, des pistes de sens peuvent être proposées. Nous proposons les schémas suivants.

¹La décennie noire, en Algérie, les années 1990.

²Casanova (P), *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 2008.

3.3.1. Le nom du personnage Lyyli Belle



¹Lecture, mais aussi écriture, surtout au regard du parcours de Dib qui, mis à part peut-être les 03 premières œuvres formant la trilogie algérienne, est exclusivement dédié à l'écriture et la réflexion sur l'acte d'écrire.

3.3.2. Pistes interprétatives du nom LyyliBelle

Le nom de l'héroïne porte bien les traces d'une identité plurielle qui est clairement affichée, revendiquée et assumée par l'auteur. En effet dans Lyyli Belle il y a le mot [lyl], en langue arabe classique et dialectale, c'est un substantif qui veut dire la nuit. Par ailleurs, dans Lyyli, il y a un mélange entre l'arabe [lil] « nuit » et les langues scandinaves à travers l'insertion et l'accentuation du « y », double entre deux « L » et en fin de mot. Il n'y a aucun mot français, dans lequel on double le « y ». Ça ne peut être qu'étranger, et il se trouve justement qu'il est emprunté aux langues scandinaves.

Ensuite dans Lyyli, il y a comme on l'a dit, [lil], signifiant la nuit en arabe. En effet, quasiment toutes les chansons d'amour orientales commencent par ce sacro-saint refrain [yalil, yalil] : littéralement « Oh ! Nuit ! Oh ! Nuit ». Une sorte de lyrisme à travers lequel on célèbre et loue la tombée de la nuit, sans doute le noir ou la matière noire qui enveloppe la nuit y est pour beaucoup ; le noir et les ténèbres de la nuit qui renferment des mystères insondables, improbables ; elle inspire la peur de ne pas voir, celle d'être vus sans voir ; le cri des animaux sauvages déchirant le silence de la nuit aux alentours y ajoute une couche au secret et à l'énigme de la nuit ; des animaux qui peut-être sortent de leur cachette pour rôder profitant du noir de la nuit. La possibilité aussi que des êtres surnaturels profitent de ce noir ténébreux pour s'inviter dans notre monde, se faufiler parmi les humains, les habitations.

Cependant, la nuit, le silence et le repos qu'elle impose et instaure, le noir en général est propice pour la naissance des désirs, la réalisation des fantasmes. En effet, c'est à la nuit tombante que la vie érotique, sexuelle débute dans les couples ; après une journée de peine et de fatigue, les corps se laissent aller à l'enlacement, à la caresse amoureuse pour se régénérer, se revivifier... « yalil » constitue donc un refrain canonique dans toutes les chansons d'amour populaires dans les pays d'Afrique du Nord et du Gol, mais aussi, par influence et transfert ou par le phénomène de reprise, le célèbre refrain s'est exporté jusque dans les chansons occidentales (Enrico, Chakira, etc.) évoquant le début des soirées fêtardes, des séductions mielleuses dans les fêtes et les lieux festifs et de rencontres... « yalil », une mélodie plus vocale qu'écrite, un hymne d'amour, de séduction, d'érotisme..

Cependant, à l'origine, on ne disait pas « yalil », mais « ya il » qui était une formule d'invocation que les croyants récitaient par groupes à la tombée de la nuit, et par laquelle on implorait la miséricorde de Dieu et sa bénédiction. Le son [il] étant l'une des variantes des noms donnés à Dieu : « Ilah »¹. Sans doute que pour obtenir un meilleur rendu dans la fluidité de la récitation coranique, la formule a connu une ponction syllabique : le [ah] de [ilah] se contracte et on n'a retenu que le son [il]. Désormais, l'on va donc tout simplement dire : [ya il]. Chez les croyants musulmans, l'expression « ya il » a été donc modifiée, voire

¹On dit aussi : « Ilah », « Allah », « El Rab », etc.

détournée et dévoyée de sa signification d'origine religieuse qui implorait et glorifiait Dieu, la nuit, pour devenir avec le temps [yalil] qui célébrerait désormais l'amour, les sentiments, etc.

Nous pouvons saisir, pour résumer cette analyse titrologique de *L'infante maure*, la portée symbolique de texte à travers la teneur paradigmatique du titre : « infante maure » :

On peut dire d'emblée que ce titre fait jouer les niveaux connotatif et dénotatif qui vont déployer à leur tour plusieurs unités sémiques. De plus, il est à forte charge énigmatique. Sa structure morpho syntaxique permet de faire apparaître :

-La présence d'un article défini « le », comme anaphorique en ce sens qu'il « détermine par insertion dans une espèce de système préconstruit, recomposé, de dénomination, de classification nette de jugement. Il est l'indice de la citation, il actualise, ici et maintenant, ce que Foucault appelle le déjà « *nommé dans un langage commencé depuis toujours* » ou encore « *l'épaisseur des familiarités.*»¹

-Le titre se caractérise aussi par la charge poétique et surtout référentielle dont la symbolique est évidente : histoire ibérique, héritage et conquérants mauresques, dédoublement, cohabitation de deux cultures en Andalousie, l'entre-deux, etc.

En somme, l'on remarque une sorte de corrélation étroite qui existe entre le titre et le contenu du roman, titre qui est, comme ce dernier, largement surdéterminé par le questionnement identitaire ayant débouché sur le dédoublement de personnalité de l'héroïne Lyylî Belle, laquelle personnalité qui s'élève de surcroît sur un caractère psychotique. Mais aussi les questions s'articulant généralement autour du rapport à l'Autre, thématique qui a de tout temps travaillé Dîb, notamment à partir des 1960, année de basculement de l'écriture dibienne qui sera désormais exclusivement orientée vers l'innovation et les recherches formelles et de nouvelles méthodes ou procédés d'exploration du matériau langagier et du monde ; quête majorée surtout par l'indépendance de l'Algérie- en abandonnant l'écriture basée sur le référent sociohistorique comme c'est le cas de la première trilogie algérienne. Ce titre « *L'infante maure* » suggère donc le retour à des questions qui l'ont toujours taraudée, des questions identitaires, d'exil, un retour finalement peut-on-dire, dans le giron et le champ vital pour lui, l'écrivain exilé, dans le champ, disions-nous, de l'Altérité. L'enracinement de l'écriture dibienne dans l'interrogation identitaire ne se conçoit pas en dehors de cette pensée qui se formule par rapport à l'Autre, à plus forte raison quand cet Autre et un étranger qui n'est pas « un frère ». Toute volonté fondée sur l'incertitude, l'indécidable, que fait peser le risque de marginalisation, de chute, lui qui a toujours été à cheval, voire à la lisière et aux frontières très tenues de l'entre-deux.

¹H. Mitterrand, « *Les titres de Guy des cars* » in *socio critique*, C. Duchet, Nathan, 1976. p. 123

4. « Regard croisé titrologique »

Contrairement à ce qu'on pourrait constater dans la première œuvre analysée, *L'enfant noir*, où le processus de production de texte s'appuie amplement sur l'inscription référentielle et socio-historique (les confrontations interculturelles), dans *L'infante maure*, comme dans *Vaste est la prison* de Djébar, la machine narrative est alimentée, on l'a vu, par le récit fantastique, l'exploration fantasmagorique, onirique, etc., dans la première, et notamment par le symbolisme du récit historique, de la dimension féminine dans la seconde œuvre de notre corpus. Ces divers procédés titrologiques tiennent lieu d'effet de styles dans la procédure d'écriture et de recherche formelle et scripturaire au plan figuratif.

Allons plus loin dans le comparatif des techniques de production des titres dans nos trois textes.

« Le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique. »¹

4.1. Étude titrologique comparative entre les 03 titres de notre corpus

Concernant cette étude récapitulative et sémiotique du titre, rappelons que nous avons déjà traité, dans chacune des trois parties de notre travail, la problématique des définitions et des questions relatives à la titrologie. Nous nous contenterons d'ajouter seulement dans ce point où nous ferons une étude comparative succincte du point de vue des 03 titres de notre corpus que Léo Hoek est le premier à s'y être intéressé avec son livre-programme : *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Plus tard, beaucoup d'auteurs et non des moindres s'y sont intéressés, tels Genette, Rastier, Hamon, Duchet, Mitterrand, etc. qui ont défini le titre à partir de l'instance paratextuelle, etc. Ces derniers se sont donc nettement éloignés et distingués de Léo Hoek dont l'approche sémiotique avait comme objet d'étude, le titre et ses fonctions en dehors du texte auquel il est attaché. Or, les sémioticiens, qui sont venus plus tard, ont pris à la fois le caractère intra et extratextuel du titre. Nous empruntons dans cette brève étude comparative titrologique, les outils proposés à la fois par les uns et les autres, sans distinction ou préférence. Nous nous appuyerons donc dans notre approche titrologique comparative aussi bien sur les travaux de Léo Hoek que sur ceux du Duchet, de Mitterrand, etc. Léo Hoek, en sa qualité de précurseur de l'approche des titres (avec le livre, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, 1981) comme le remarque Henri Mitterrand, propose un modèle sémantique qui consiste en un découpage « des monèmes constitutifs du titre, appelés ici opérateurs, selon une catégorisation qui distingue l'animé humain (considéré pour sa condition, exemple *La Demoiselle d'Opéra*, ses qualifications, sa situation narrative), l'inanimé (opérateurs objectifs, par exemple *les Gommages*), la temporalité (indications de durée et d'époque, par exemple *Chronique du règne de Charles IX* ou *La Semaine Chronique du règne de Charles IX* ou *La Semaine Sainte*), la spatialité (par exemple *le labyrinthe* ou *Notre-Dame de Paris*), l'événement (ce qu'on pourrait appeler des opérateurs « narratifs », ou encore factuels, par exemple *La Débâcle*, *La Curée*) »².

Nous procéderons dans ce qui suit à l'analyse des 03 titres des textes de notre corpus suivant les différents apports sur ce sujet et nous tâcherons de faire apparaître l'ensemble des pistes interprétatives possibles.

¹Mitterrand, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », op.cit, p.92.

²Ibid. p.92.

4.2. Paradigme des 03 titres de romans :« *L'enfant noir* », « *Vaste est la prison* »et« *L'infante maure* »

Titre	Structure	Fonctions des monèmes constitutifs	
« <i>L'enfant noir</i> »	-Article défini « L » + - 2 segments : 1-Nom « Enfant » + 2-Adjectif « noir »	-Animé dénoté -inanimé connoté	Les 2 segments « enfant » et « noir » peuvent être segmentés en éléments sémiques qui fonctionnent principalement au niveau connotatif
« <i>Vaste est la prison</i> »	- 4 segments : 1- Adjectif « Vaste» + 2-auxiliaire « est » 3- Article défini « La » + 4- Nom « prison»	-Spécial connoté - Inanimé dénoté + connoté	Les 2 segments « vaste » et « prison » peuvent être segmentés en éléments sémiques qui fonctionnent sur 02 plans : dénotatif et connotatif
« <i>L'infante maure</i> »	-Article défini « La » + - 2 segments : 1-Nom :« Infante » + 2-Adjectif :« maure »	-Spatial connoté -Temporel connoté -Humain dénoté.	Les 2 segments « Infante » et « maure » peuvent être segmentés en éléments sémiques qui fonctionnent principalement au niveau connotatif

Sur le plan de la construction phrastique, l'on remarque que *L'enfant noir* est beaucoup plus proche de *L'infante maure* de Dib que de *Vaste est la prison* de Djébar. En effet les titres *L'enfant noir* et *L'infante maure* présentent la même structure grammaticale : d'abord un déterminant « article défini « le/a » élidé ; puis, un nom « enfant/infante » ; et enfin un adjectif « noir/maure ». Remarquons aussi qu'au plan signifiant, le hasard¹ a voulu que ces deux noms (enfant/infante) et leurs deux adjectifs épithètes correspondants (*noir/maure*) soient très proches au plan phonétique. Les premiers présentent une quasi-symétrie homophonique : « enfant/infante » ; tandis que les épithètes (noir/maure) non seulement ils présentent la même construction syllabique : 02 mots monosyllabiques (01 syllabe chacun), mais la même terminaison (rime) en « r ». Le jeu sur les sonorités (homonymie) nous oriente vers un sens symétrique : leur homophonie presque totale donne, en les rapprochant, une certaine symétrie à ces deux titres.

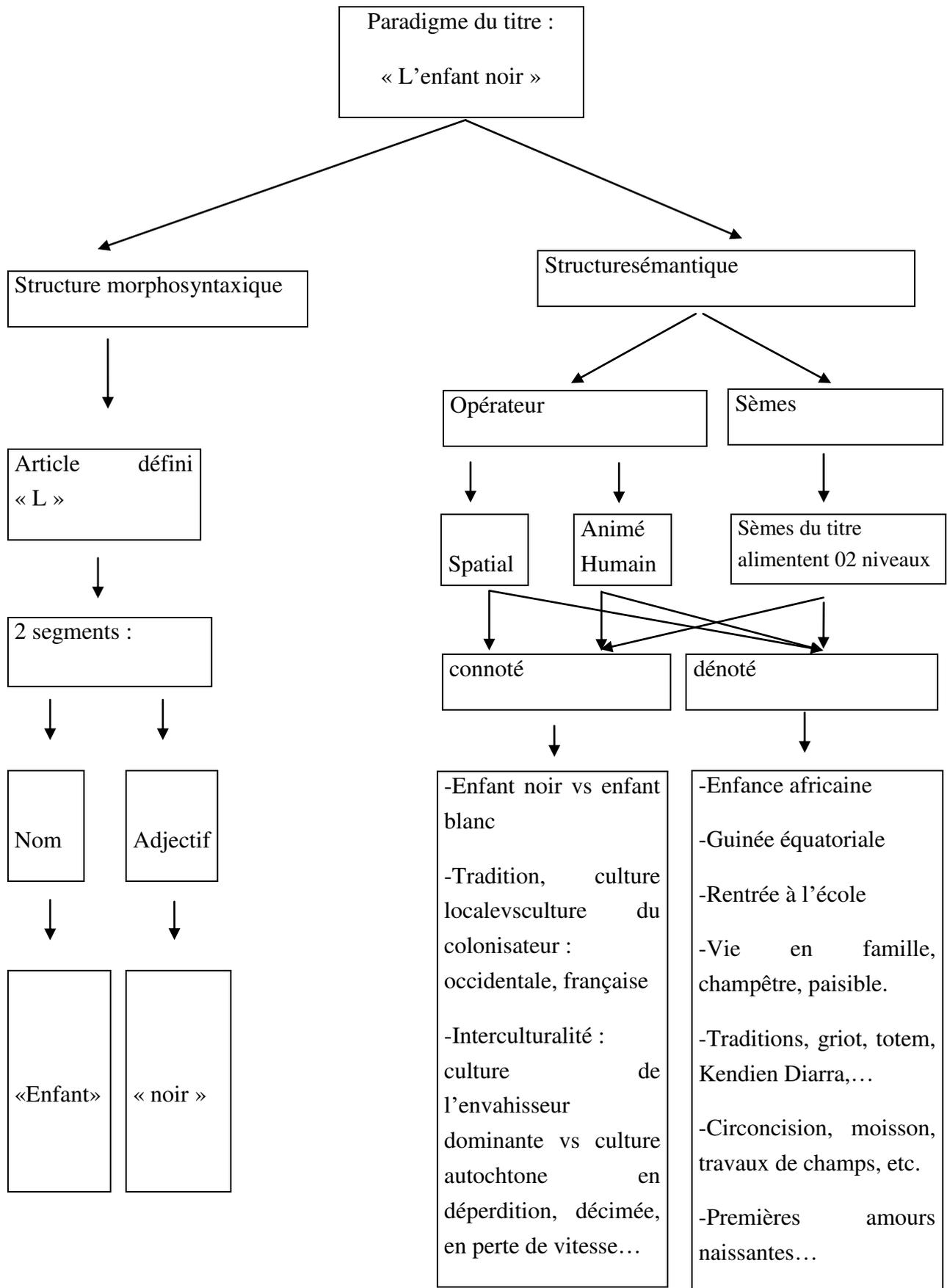
Au plan signifié, et comme le démontre le modèle sémantique de Léon Hoek, on a vu dans le tableau ci-dessus que concernant le titre du texte de Dib, la présence de 2 segments

¹« Objectif », dirait Breton

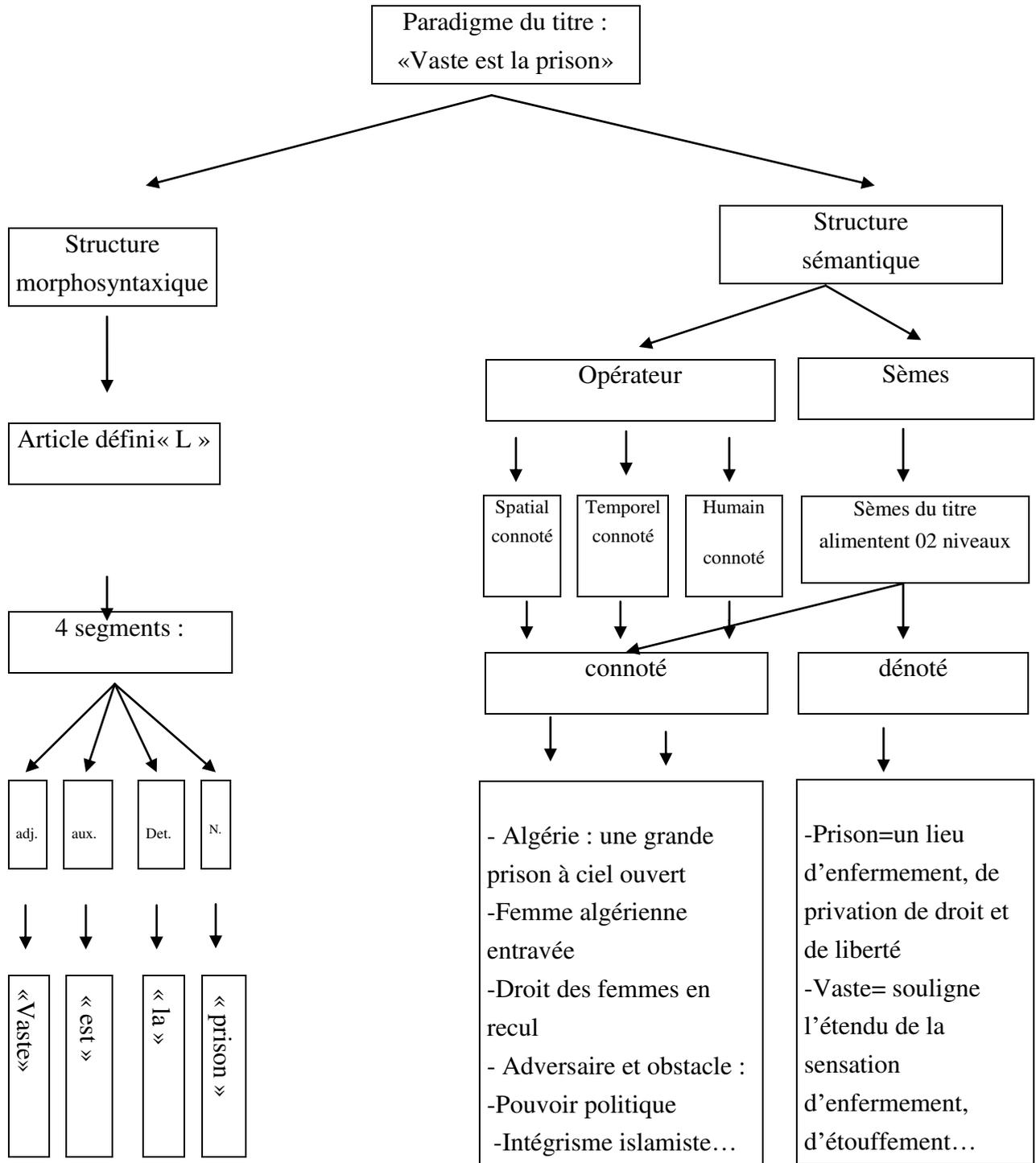
« Infante » et « maure » pouvant être segmentés en éléments sémiques qui fonctionnent principalement au niveau connotatif.

Le titre « Vaste est la prison » quant à lui est constitué de 4 segments : 1- Un adjectif : « Vaste » ; 2- Un auxiliaire : « est » ; 3- Un article défini : « La » ; et 4- Un substantif : « prison ». Au plan sémantique : le syntagme, tiré d'une chanson berbère de la culture populaire du tiroir chantée exclusivement par les femmes est du reste très suggestif : la femme (algérienne) emprisonnée, vit et évolue dans une prison qui plus est, vaste, immense, délimitant son champ d'action, limitant sa liberté et son mouvement. « Vaste est la prison *qui m'écrase, d'où me viendras-tu délivrance* », continuait la chanson. Le plan connotatif fonctionne comme un catalyseur de sens qui vient compléter le sens énoncé sur la plan dénotatif, lequel sens qui est porté à la fois par le nom « prison » et son épithète « vaste », accentué par le « est » qui est ici verbe et non auxiliaire, soulignant le caractère affirmatif voire performatif du titre.

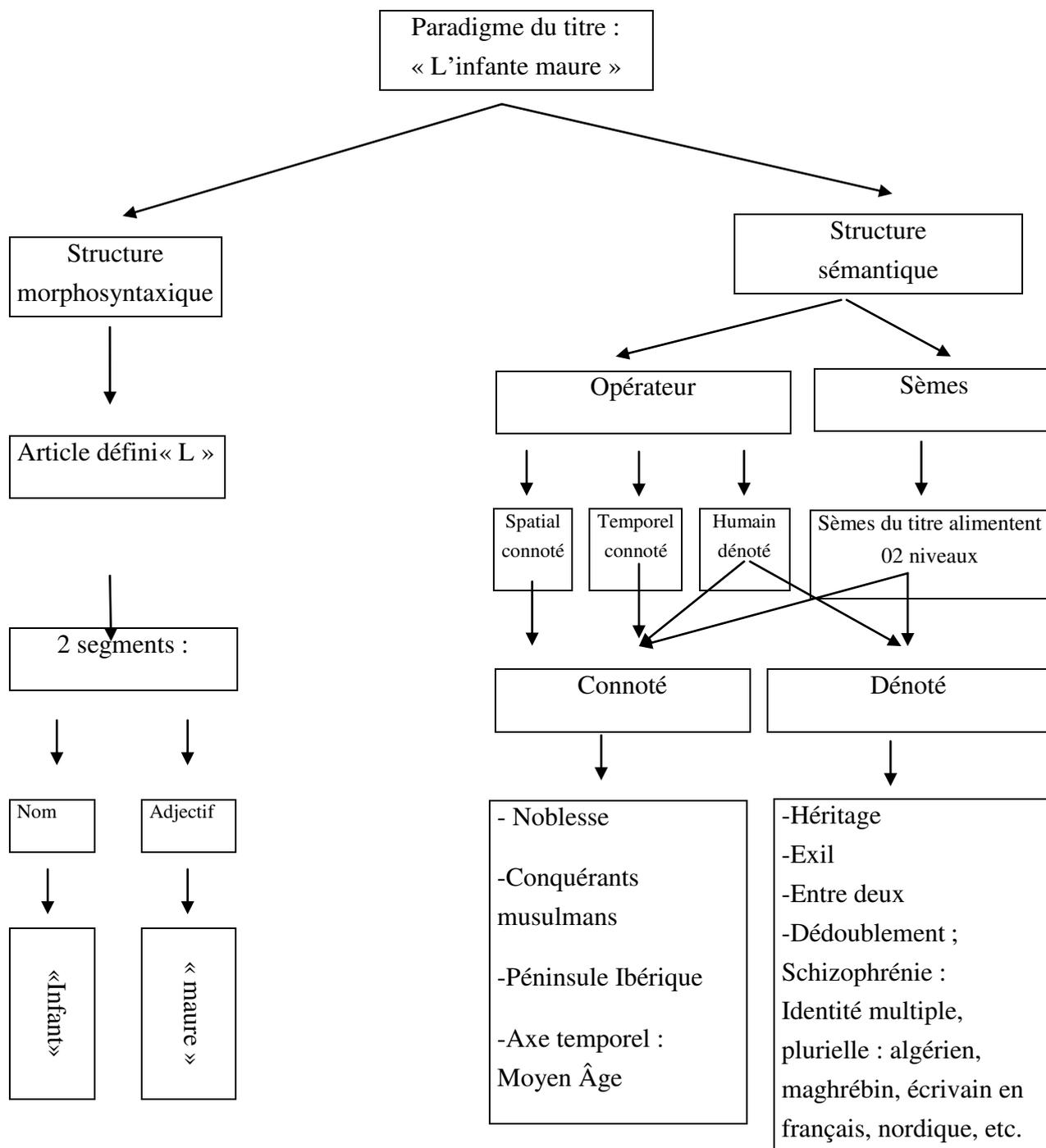
4.3.Paradigme du titre : « L'enfant noir »



4.4. Paradigme du titre : «Vaste est la prison»



4.5. Paradigme du titre : « L'infante maure »



4.6. Axes de réflexion suggérés aux plans connotatif et dénotatif

Ceci dit, le titre « L'enfant noir » peut être scindé en 02 composants ou segments :

1-« L'Enfant » développe tout un panel de faisceaux sémiques qu'on pourrait résumer comme suit :

-S1 : jeunesse, vivacité, dynamisme : bonne forme physique et morale.

-S2- Sur l'axe connotatif : l'espoir ; vie à venir ; devenir ; parcours initiatique ; indépendance prochaine, émancipation future...

2-« noir » : fait référence :

-S1 : à blanc, son contraire : qui dit noir=pense et dit blanc

-S2 : sur l'axe spatial : Afrique noire, subsaharienne, couleur locale, autochtone

Concernant le titre de notre deuxième texte « Vaste est la prison », la dimension connotative prend le pas sur le dénotatif :

1-« Vaste » : étendu, immensité, grandeur,...

2-« Est » : présent de l'indicatif : valeur affirmative et performative : vérité générale, affirmation d'un réel brut qui ne peut être mise en doute, du genre, «la terre est ronde »...

3-« Prison » : espace clos ; espace de privation de liberté par internement, enfermement, étouffement ; être limité dans ses mouvements, ses désirs...

4-« La », le déterminant ou l'article désigne un lieu précis, connu : cette prison-là : cette Algérie, vaste et immense certes, mais qui emprisonne, enferme, étouffe, etc.

Tandis que « L'infante maure » se compose de 03 éléments :

1-« L' » : l'article, élidé, indique le champ spatiotemporel à venir, véhiculé par le substantif qu'il définit « infante » ainsi que l'adjectif « maure ».

2-« Infante » : pourrait donner lieu à une structuration de sémème s'articulant autour des unités suivantes :

-S1 : héritière

-S2 : noblesse

-S3 : péninsule Ibérique (et par extension : Occident)

-S4 : axe temporel : Moyen Âge

3- « Maure » : ce second élément du titre possède une structure sémique se composant de reprises et réactualisation de certains sèmes déjà associés à « infante », tout en développant d'autres nouvelles unités :

-S1 : noblesse

-S2 : conquérants musulmans

-S3 : péninsule Ibérique

- S4 : axe temporel Moyen Âge

Dans « L'infante maure » le sème/animé/humain/appartenant à « infante » et le sème/non-humain/connoté au sens historique actualisé dans « infante » forment

l'archiséme du titre. « Héritière mauresque » : brassage/mariage/métissage ; espoir/possibilité ; de cohabitation, de vivre-ensemble, etc.

Dans le tableau récapitulatif ci-dessous, nous tenterons de résumer en faisant apparaître les axes de réflexions suggérés par les 03 titres des 03 romans « *L'enfant noir* », « *Vaste est la prison* » et « *L'infante maure* ».

Titres	Axe de réflexion dénotatif	Axe allusif, suggestif, connotatif
« L'enfant noir »	-Jeunesse, vivacité, dynamisme : bonne forme physique et morale -Enfance : parcours initiatique	- L'espoir ; vie à venir ; devenir - Parcours initiatique ; -Indépendance prochaine, émancipation future - Tradition locale, guinéenne -Opposition suggestive; enfant noir vs enfant blanc -Interculturalité : culture des locaux, autochtone, oriental vs culture des Blancs, des Occidentaux
« Vaste est la prison »	-Immensité, grandeur, étendu, ampleur - Internement, cloisonnement, enfermement	-Femme vivant sous le joug ; comme dans un immense internement, un vaste emprisonnement, ... -Privation de liberté, désirs, mouvements limités, etc. - Plainte, complainte, lamentation, cri, gémissement - Désir de vivre, pleinement, librement sans barrière idéologique, morale, politique...
Infante Maure	- Nom donné aux enfants cadets des rois de Portugal et l'Espagne. Larousse : - Musulmans Andalous dans l'Espagne du moyen-âge	-02 termes contradictoires = 02 races très différentes par leurs cultures, leurs religions - Partage du même sol pendant des siècles... -Dédoublé : réunion de deux cultures distinctes, mélange civilisationnel. -Différences, aspects physiques : -Les Infants = teint, cheveux blancs -Les Maures = teint brun, traits noirs = Problématique du dédoublement, schizophrénie, binarisme, déchirement, questionnement identitaire...

4.7. Tableau comparatif faisant apparaître d'autres pistes interprétatives possibles des 03 titres

Titre	Réfèrent : *historique, *sociologique, *Idéologique, etc.	Poétique, et aspect formels, etc.,	Lectures, Interprétations Connotation, suggérées
« <i>L'enfant noir</i> »	<p>-Romanporteur d'un projet clair : en situation interculturelle</p> <p>-Prise de partie pour sa culture locale, autochtone, face à l'invasion et la domination de la culture concurrente, occidentale, du colonisateur</p> <p>- Mise en avant des traditions (rites, totems, griots, etc.), les croyances ainsi que les religions (islam, animisme) locales</p>	<p>-Quoique la langue de Camara Laye soit ponctuée d'expressions idiomatiques malinkés, elle reste des plus classiques.</p> <p>D'ailleurs, beaucoup de critiques voient en Camara Laye le disciple de Flaubert, tellement leur style, fin et épuré, se ressemblent</p>	<p>-Roman à forte teneur socioculturelle revendiquant clairement son projet socio-idéologique en situation d'interculturalité :</p> <p>* mise en avant de la culture locale : tradition, enfance, entrée à l'école, moisson, circoncision, griot, etc.</p> <p>* lutter contre sa décimation par la culture envahissante, occidentale.</p>
« <i>Vaste est la prison</i> »	<p>- Réfèrent historique assez marqué à visée documentaire.</p> <p>- Volonté manifeste de revisiter l'Histoire nationale en mettant au premier plan les récits de personnages historiques féminins longtemps oubliés ou fait oublier tels Tin Hinan, Kahina, etc.</p> <p>- Le roman est un concentré de référence</p>	<p>-mélange de genre et éclatement des codes : le texte comporte à la fois le récit proprement dit, dans sens de la prose racontant une histoire romancée, mais aussi du l'histoire documentaire, de la poésie, de cinéma, etc.</p> <p>-Dans ce sens, il y a dynamitage des canaux de l'écriture traditionnelle</p> <p>-Profonde réflexion sur : * La place jouée par les</p>	<p>- Recherche de la langue maternelle chez les peuples touareg qui étaient matrilineaires.</p> <p>-Mélange de l'histoire aux arts et à la littérature.</p> <p>-Récits historiques</p> <p>- Mise en avant des histoires de femmes,</p> <p>- La réhabilitation de la figure de Tin Hinan ou le rappel du</p>

	<p>à l'histoire personnelle, à l'histoire nationale algérienne, au projet et l'expérience cinématographique de l'auteur...</p> <p>-Évocation des événements se déroulant dans l'Algérie contemporaine : décennie noire, terrorisme islamiste, etc.</p>	<p>femmes dans la configuration historique de l'Algérie</p> <p>*Les langues en Algérie et leurs rôles dans le récit national : le berbère comme langue des origines, l'arabe dialectal, l'arabe classique et sa belle musicalité dans les récitations coraniques et bien sûr le français, langue refuge, de la rêverie...</p> <p>- Discours altérritaire porté par la dimension humaine féministe.</p>	<p>pouvoir transgressif féminin</p> <p>-L'écriture commémorative vers la sortie de prison.</p> <p>-l'oppression des femmes dans une société patriarcale=</p> <p>- Négation des droits sociaux et politiques de la gent féminine,</p> <p>- L'écriture féministe transgressive</p> <p>- Contre le poids patriarcal</p> <p>- Regard masculin de l'homme arabe vs, le regard féminin des femmes.</p> <p>- Regard masculin dominant vs oppose un regard féminin indépendant.</p>
<p>« <i>L'infante Maure</i> »</p>	<p>- Absence de projet idéologique explicite au profit d'un projet esthétique</p> <p>- Absence de figuration d'un référent ou contenu socio historique, idéologique considéré ou thématique au sens classique</p> <p>-Représentation</p>	<p>-Contact entre les deux civilisations occidentalo-chrétienne et orientalo-musulmane : en Andalousie en terre d'Espagne entre le 12e et le 13e siècle.</p> <p>-Période hispano-Mauresque : mariages mixtes = brassage ethnique et religieux=équilibre, harmonie, vivre ensemble,</p>	<p>-Écriture qui met mains basses sur les normes de la composition littéraire traditionnelle, foulant au pied les contraintes du roman traditionnel réaliste : vraisemblance, lisibilité, univocité, cohérence, intrigue, action, temps et espace, etc., du genre roman</p>

	<p>toutefois du dédoublement de la personnalité à travers :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Une vision onirique ; - Un personnage schizophrénique et psychotique -Création poétique -Rejet du référent extralinguistique -Recherche de soi -Récit fantastique -Récit merveilleux, -Parole automatique -Interrogation de l'inconscient, etc. 	<p>cohabitation possible</p>	<p>ethnographique comme on l'a vu déjà dans le cas de <i>L'enfant noir</i>, ou encore du <i>Fils du pauvre</i> ou les textes de l'auteur lui-même (Dib) à ses débuts : la 1^{ère} trilogie Algérie</p> <ul style="list-style-type: none"> - Les codes volent en éclat. -Fragmentation des codes normatifs du genre romanesque - Prise de conscience sur les limites de l'écriture réaliste... - Adoption de procédés de figuration du fantastique, du surréalisme, du merveilleux, du fantasmatique, du psychédélique, de l'onirique, etc.
--	---	------------------------------	--

Ainsi donc, les 03 titres fonctionnent sur deux plans ; dénotatif, mais aussi et surtout connotatif. Ils sont très suggestifs : *L'enfant noir* est sans doute, parmi les trois textes, celui qui fonctionne moins sur le niveau connotatif que dénotatif, en partie en raison de son contexte de production et de publication : les années 50, milieu du siècle dernier, qui a connu un mouvement de libération des ex-colonies et le déclin par conséquent de grandes puissances coloniales. Ce qui donnera plus d'enthousiasme aux peuples colonisés d'Afrique, d'Asie, etc.

Vaste est la prison de Djébar et *L'infante maure* de Dib quant à eux demeurent un concentré de symbolisme fonctionnant à la fois sur l'axe dénotatif et figuratif. C'est aussi un mélange de genre où l'on peut compter la poésie, le récit fantastique et ésotérique, le document historique, le témoignage, le genre filmique, le récit archéologique, scientifique, etc. Ce foisonnement de moyens et de procédés, à la fois sur les plans symbolique et

thématique matérialise la volonté des deux auteurs de multiplier les points d'attaque afin de garantir la transmission de leurs messages et la réalisation de leurs projets qui sont aussi ceux des textes : pour Djébar entre autres, renverser et inverser l'ordre patriarcal établi et en établir et instaurer un autre, du moins en écriture, où la gente féminine aura toute sa place ; quant à Dib, comme il le dit et le résume lui-même : *«Une « infante maure » suggère aussi tous ces liens du passé avec la culture d'une autre époque ».*

Conclusion

« *Mais pour revenir, dis-je, il faut bien partir, n'est-ce pas ?* » (I.M. p. 22). Cette tirade du personnage principal tirée du début de *L'infante maure* concentre l'ensemble du projet de l'auteur et est porteuse de l'esprit profond du roman tout entier. Plutôt que toute la tirade, c'est plutôt un seul mot, un verbe qui sous-tend tout le projet du livre : « partir ».

« Partir » vient du latin et signifie « partiri » ayant entre autres l'acception de distribuer, partager. Le verbe renferme aussi l'idée de déplacement dans le temps ou dans l'espace ou dans les deux à la fois. En tout cas, partir à comme équivalent le fait d'aller vers Autrui, et donc une entreprise non individualiste et égoïste, mais un projet éminemment ouvert à l'autre. Voyager peut avoir aussi le sens de partir. Cependant les départs ou voyages de Lyyli Belle ne sont jamais effectifs et réels, mais métaphoriques, oniriques, fantastiques, hystériques. Le voyage de l'héroïne s'apparente plus à des fugues : fuguer. Ce besoin de fuir, d'aller loin, ailleurs, chercher le nouveau, l'inexpérimenté, loin des lieux communs et habituels ; quitter son quotidien, casser la routine ; larguer ses anciennes amarres et partir loin. Et on a la symptomatologie de la personne schizophrène : le désir de voyager, de partir vers des lieux nouveaux, voyager, à travers le rêve solitaire, le récit fantastique, merveilleux... Faisant la part belle à l'inconscient, on a pu démontrer que *L'infante maure* est le produit d'un processus mental qu'on peut qualifier à la suite de Breton de fruit « d'un automatisme psychique ». Lyyli Belle, comme *Alice au pays des merveilles*, vit dans un univers onirique, s'accoudant au rêve et au surnaturel comme si s'était la réalité, la vérité et la vie vraie vivante, vivifiante. On a donc classé cette expérience dans le registre psychanalytique : c'est le propre de toute personne schizophrène, ayant la problématique de l'identité : un aller venir incessant entre le soi et l'autre, entre le rêve et la fugue, le départ à travers les récits automatiques et merveilleux, et le retour à soi, comme s'il faut passer par l'autre pour se connaître soi-même. Le monde du rêve et de rêverie de l'héroïne paraît ainsi comme l'endroit, tandis que le triste miroir de sa vie solitaire et routinière pleine de souffrance et d'affliction semble au contraire être le revers de la médaille.

Conclusion générale

Au terme de notre investigation critique et théorique, on a abouti au résultat selon lequel l'écriture de l'altérité peut être thématifiée, théorisée et inscrite dans un texte littéraire de différentes manières en fonction des spécificités de chaque texte, selon le contexte historique et socio-imaginaire inhérent à l'époque de naissance de chaque texte, et surtout en fonction du projet et des conceptions de chaque auteur. Dans les trois textes retenus dans le cadre de ce modeste travail, le discours altéritaire y est inscrit suivant trois modalités : il prend la forme d'affirmation et de confrontation interculturelles dans le premier texte analysé, *L'enfant noir* de Camara laye ; il se présente sous forme d'Altérité sexuelle et de genre dans *Vaste est la prison* de Djébar ; et il est mis en texte sous forme d'une altérité inclusive fondée sur l'exploration de soi dans *L'infante maure* de Dib.

Cependant, retraçons brièvement notre parcours méthodologique.

Nous avons tenté dans ce modeste travail de répondre à cette question principale :

Quelles sont les modalités de la mise en texte du discours de l'altérité dans toute sa diversité dans le travail fictionnel proprement dit de l'écrivain francophone ?

Pour y répondre, nous avons d'abord, sur le plan théorique, fait en sorte de réconcilier les deux positions *extrémistes* qui dominent le champ de la recherche et de la critique littéraire universitaire, et qui pensent la littérature dans le langage ou en dehors de lui ; du côté du signifiant ou du signifié. C'est ainsi que notre démarche d'approche des trois textes tient compte des deux dimensions de l'œuvre littéraire, à la fois comme production langagière, formelle, mais aussi comme produit portant inexorablement l'empreinte socioculturelle, historique, politique et idéologique de l'époque ainsi que du milieu dont elle est issue. Sur le plan pratique, notre choix s'est porté sur un corpus composé de 03 textes d'auteurs africains, *L'enfant noir* de Camara Laye, *Vaste est la prison* d'Assia Djébar et *L'infante maure* de Mohammed Dib. Un corpus francophone que nous croyons diversifié et disparate que nous avons sélectionné à dessein afin de le confronter et le soumettre à une batterie de catégories d'analyse dans le but de dégager les diverses modalités de mise en texte du discours altéritaire. En effet, notre corpus réunit des textes appartenant à des situations géographiques différentes, deux auteurs maghrébins, algériens, et un écrivain guinéen. À ce choix de corpus que nous croyons être novateur, nous estimons modestement aussi avoir été original dans notre démarche et dans notre approche. En effet, comme nous avons voulu procéder autrement au plan méthodologie de travail, en évitant la méthodologie largement suivie consistant à faire une étude comparative ou des allers retours comparatifs d'un texte à l'autre dans chacune des trois parties, il aurait fallu trouver le moyen de sous-tendre chacune des trois parties par un moyen conceptuel, outil théorique ou une catégorie d'analyse qui tout en supportant l'une des 03 parties, la liera néanmoins aux deux autres parties, de sorte que notre travail de recherche dans son ensemble supporte la problématique commune portant sur l'altérité et ses différentes modalités d'insertions textuelles. C'est ainsi que nous sommes

amené à émettre les hypothèses selon lesquelles les trois textes sont profondément surdéterminés par le discours altéritaire, et que les modalités textuelles d'incorporation de celui-ci diffèrent suivant le travail fictionnel propre aux trois auteurs ainsi que les techniques d'écriture spécifiques adoptées dans chacun des trois textes. Autrement dit, nos hypothèses stipulent que chacun des trois textes demeure travaillé par un discours altéritaire non seulement spécifique et qui lui est propre, mais aussi qui le distingue des deux autres textes, notamment quant au choix des procédés d'écriture adoptés dans la stratégie globale de figuration et de représentation du discours altéritaire de tel ou tel auteur ou texte. Et c'est ainsi que, du point de vue de notre démarche, nous avons attribué et consacré à chacun des 03 textes un repère notionnel : Interculturalité dans le cas de *L'enfant noir* ; « Altérité sexuelle », « altérité de genre » ou féministe dans celui de *Vaste est la prison* de Djébar ; et enfin interrogation et problématique identitaire, dans le cas de *L'infante maure* de Dib. Ce qui nous a imposé et canalisé tout de suite notre méthodologie de travail. Trois parties distinctes organisent par conséquent notre travail :

Une première partie consacrée à l'étude de *L'enfant noir* via la notion de « l'interculturalité », laquelle est manifeste dans l'ensemble des procédés textuels. En effet, l'écriture de l'altérité dans *L'enfant noir* s'apparente à une forme d'affirmation culturelle s'inscrivant dans le cadre du courant littéraire qu'il convient d'appeler « courant ethnographique », une sorte de confrontation par élimination entre 02 cultures : affirmation de la culture locale guinéenne d'un côté, et évacuation de la culture concurrente, étrangère, française. Ce qui est aussi une sorte de militantisme discret et prudent qui a caractérisé le milieu du siècle dernier et qui s'est largement répandu dans les pays vivant sous le joug du colonialisme français tels le Maghreb, l'Afrique subsaharienne, etc. Cependant, nous pensons que dans *L'enfant noir* le problème soulevé traite une thématique relative au déchirement et éclatement de la société traditionnelle malinké dont la matrice culturelle se perd et fond peu à peu face à l'avancée croissante de « la modernité occidentale » importée, et par la présence de la culture du colonialisme français. Laye dit à ce propos : « *Je traçais de ma Guinée natale un portrait qui, certainement, ne serait pas celui de la Guinée de demain, qui déjà n'est pas celui de la Guinée d'aujourd'hui* ». ¹Trois longs chapitres supportent cette première partie. En effet, affirmant dès la jaquette la couleur locale, à travers l'image représentant un petit enfant noir, annonçant par là même les oppositions et confrontations culturelles et civilisationnelles à venir, nous avons par conséquent convoqué des notions telles que le paratexte (dont une étude iconographique sera consacrée à l'image de la première de couverture qui est mise en parallèle avec la toile représentant Mona Lisa de la Joconde), etc. C'est dans le premier chapitre intitulé « la dissimulation » étant très-allusive et évocatrice du retrait de la culture locale face à l'invasion et l'avancée de la culture adverse, occidentale. Au chapitre 2, l'accent

¹ « Religion, croyance et pratique traditionnelle africaines : une relecture de *L'enfant noir* de Camara Laye », *American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences*, p. 253

est mis sur un procédé d'écriture constaté en débuts et ouvertures des chapitres qui sont le lieu de manifestation d'un phénomène textuel que nous avons appelé « relance narrative ». Phénomène questionné via les concepts relatifs aux études du récit autobiographique et « de la génétique » qui révèle que c'est finalement le dépaysement de l'auteur vivant seul en France et en Occident qui l'ont fait à plonger dans son enfance et partant poussé à écrire le livre. D'où dans l'étude suivante (au chapitre 3) de cette partie, notre réflexion sur les influences du monde occidental ou des ex-puissances impérialistes et colonisatrices sur les peuples dominés d'Afrique, d'Asie, etc. Sont ainsi abordés : les premiers contacts ; Acculturation programmée ou dissémination de la culture indigène, coloniale ou moyenne d'acculturation politico-idéologique, découvertes géographiques : l'Orientalisme ou le levier d'espionnage et de l'impérialisme).

À la fin de ce chapitre 03 de cette partie 1, comme à la fin des deux autres parties, une étude comparative est réalisée entre les 03 textes de notre corpus : le critère retenu dans cette première étude comparative et la catégorie d'analyse, altérité ainsi que la notion de déterritorialisation. Analyse qui met au jour les points de convergence et de divergence entre ces 03 textes de notre corpus.

La deuxième partie, consacrée au texte de Djébar *Vaste est la prison*, pose d'emblée la question d'un discours altéritaire porté par la dimension féministe que nous avons interrogée tout au long de cette deuxième partie de notre travail. En effet, l'altérité sexuelle ou de genre est inscrite au plus profond de ce roman de Djébar, laquelle est considérée comme l'une des premières femmes écrivaines algériennes, maghrébines, voire de tout le monde arabo-berbéro-musulman dans la lutte de genre. Assia Djébar semble assigner deux types de projet à *Vaste est la prison* : faire avancer les droits et les intérêts des femmes dans la société civile d'une part, et d'autre part, exprimer et inscrire le mouvement des femmes dans le récit national. Nous avons mis au jour les procédés esthétiques adoptés par l'auteure. D'abord la multiplication des visions et points de vue : de la vision intimiste du rapport homme/femme au sein d'un couple, mari et femme, dans la première partie du texte, qui est une sorte de cri d'amour de la femme, et contre l'interdiction d'aimer pour la femme musulmane supposée fermée et isolée, et où la narratrice inverse le rapport de force en hissant la femme au rôle du conjoint alpha. Ensuite, la vision historique ou la réhabilitation par le récit historique du mouvement des femmes, dans le reste du roman, soulignant à chacune des étapes historiques le rôle prégnant et de premier plan joué par la femme algérienne et maghrébine dans la société, notamment en opposant une résistance farouche aux différents conquérants et colonisateurs. Une double teneur donc que la critique Beida Cheikhirésume on ne peut plus élégamment comme suit deux « *paradigmes entrecroisés* : un premier qui formule le désir d'histoire comme constitutif du sujet féminin ; un second, celui de la langue et de l'écriture

qui libère le jeu de la vie »¹. Composée, comme la précédente partie, de trois longs chapitres, cette partie 02 de notre travail stipule dès le début une brisure dans l'écriture djabarienne désormais plus orientée vers le combat féministe. D'où l'hypothèse qu'il y a une écriture d'avant, et une écriture d'après dont la l'argumentaire sera porté par les concepts tels que l'Énonciation, la temporalité, la contemporanéité... Or, le réveil et le changement de braquet de Djébar est houleux, violent. En effet, Assia Djébar est considérée comme l'un des précurseurs parmi les femmes écrivaines maghrébines, algériennes voire de tout le monde arabo-berbéro-musulman qui cherche dans ses œuvres à faire avancer les droits et les intérêts des femmes dans la société civile d'une part, et d'autre part, à exprimer et inscrire dans ses écrits le mouvement des femmes dans le récit national. Et justement dans le texte choisi *Vaste est la prison*, l'écrivaine semble n'avoir qu'un seul projet, comme l'écrit Chichi : « *désormais, Assia Djébar s'engage dans la récupération des bribes d'histoires d'Algériens et d'Algériennes, perdues dans le temps, ensevelies dans l'espace, en retrait dans les mémoires et la tradition orale, en attente de lecteurs dans des livres étrangers, dans des musées étrangers, dans des archives étrangères, etc.* »². Tel un tsunami, le réveil de la narratrice risque donc d'emporter tout sur son passage : elle entend faire éclater totalement la bulle qui retient prisonnière la femme. D'où le cadrage idéologique et la mise en œuvre de la stratégie fictionnelle qui cherche à dynamiter le code culturel instaurant l'hégémonie du masculin. Chose qui va aller à contre-courant en quelque sorte ce projet initial de l'auteur. À travers les notions telles que l'intentionnalité du texte, le vouloir dire, le dit du texte, l'on va arriver à deux résultats : la rupture et l'éclatement de la composition narrative, et l'affleurement du spectre de la femmepatibulaire, image qui est loin de jouer en faveur du combat féminin.

Ensuite on a focalisera dans le chapitre 2 sur la première de couverture, plus précisément sur la toile orientaliste de Jean-Baptiste Ange Tissier ainsi que du titre *Vaste est la prison*, mais aussi sur l'orature dans le texte vaste est la prison qui reste, telle les comme paratextuels, des embrayeurs des dimensions altéritaire et féministe. Ainsi, la dichotomie oralité/écriture fera apparaître le fondement de la littérature maghrébine qui s'élève sur l'oralité ou l'orature : aspect éminemment féminin, la femme étant habituellement la dépositaire du patrimoine immatériel à transmettre aux générations à venir. Par conséquent, le récit archéologique peut être considéré comme un moyen de décoder la culture méditerranéenne, tout comme l'on interroge la dimension de l'oralité dans la littérature maghrébine ; avant de poser la question sa savoir si le roman *Vaste est la prison* enchâsse orature au cœur de l'écriture. Enfin, comme *Vaste est la prison* est un ouvrage autobiographique, on terminera cette partie 03, par un chapitre qui réfléchit sur l'écriture de soi dans le contexte maghrébin ou algérien. Une sorte

¹ Beida Cheikhi, *histoires et fantaisies*. Disponible sur le site : https://books.google.dz/books?id=11qWUS-XqE8OCsBKTozqfwK5A&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwj7xpCpr878AhW_hf0HHYTCDNoQ6AF6BAgVEAM. Consulté le 12/10/2022

² Livre version électronique, en libre accès sur le site <https://books.google.dz/books?id=11qWUS-RiB0C&pg>. Consulté le 28/11/2022

d'étude sociohistorique qui prendra en compte tout à la fois « le taux d'alphabétisation », « les barrières culturelles, idéologiques... », « le Poids de l'histoire », « le motif matériel inhérent au modèle économique, ». Par ailleurs, comme la femme algérienne est durement frappée par la violence islamiste pendant la décennie noire le discours altéritaire du texte ne peut ne pas évoquer ce sujet dans ce livre publié en 1965, en plein cœur de l'effervescence islamiste. D'où les études intitulées « Rugissement, surgissement de l'Histoire », « La décennie noire. », « Yasmina la femme courage ou comment nommer l'innommable ». C'est là aussi que nous avons étudié les deux épigraphes figurant en début de cette dernière partie du roman « Épigraphe 1 : la douleur comme expiation de l'absurde ! », « Épigraphe 02 : la métaphore de la bougie ou comment se sacrifier pour qu'Autrui vive ». Vu enfin le brassage et la polyphonie du texte, la question de genre paraît cruciale. D'où notre interrogation : Vaste est la prison : timide autobiographie, essai ou récit ? De même que la dimension spatiale a fait également l'objet d'une interrogation, car non seulement le discours altéritaire sexuel est une question avant tout de territoire, de dispute de territoire, mais c'est aussi dans un lieu, un espace exclusivement symbolique que le combat féministe djebarien est né, dans le hammam comme le lieu de l'intime et comme espace de l'expression du désir féminin, seul espace public dans la société maghrébine et algérienne où l'hégémonie masculine est nulle et battue ; comme Zoraidi quittant son père et son espace pour recouvrer sa liberté, laquelle qui peut être recouvrée aussi par la danse, l'espace de la danse...

Comme à la fin de chacune des 03 parties, nous avons terminé cette partie 02 également par une lecture croisée des trois textes de notre corpus : cette fois via la notion du « féminisme » entre autre pour voir dans quelle mesure ce discours altéritaire féministe investit-il les deux autres textes de notre corpus.

Dans la troisième partie enfin, dédiée à l'œuvre de Dib *L'infantemaure*, le questionnement identitaire l'emporte haut la main sur les autres thèmes qui imprègnent le texte tels l'exil, l'entre-deux, etc. En effet, Dib fait sien la thèse de Maalouf : il y rejette la tendance erronée chez beaucoup d'individus à croire en une identité fixe et immuable. Cependant, rappelons ceci : que *L'infantemaure*, est le quatrième opus d'une tétralogie nordique inscrivant de facto le sujet dans un contexte assez particulier inhérent à l'immigration, l'arrachement, et l'exil dans ce pays de froid et de neige. Or, la caractéristique majeure de ce texte demeure sans nul doute la schizophrénie de la narratrice réduite à s'interroger tout le temps sur son être, s'adonnant à une remise en cause constante de son identité, etc. Le questionnement identitaire y tient donc une place primordiale. Et c'est précisément cette pathologie dont souffre l'héroïne ainsi que ses comportements et raisonnements psychotiques qui ont déterminé notre problématique tout aussi bien que notre postulat théorique et notre principe méthodologique dans cette troisième partie. Car être schizophrène c'est être touché d'abord et avant tout dans sa personnalité, son identité. En effet, comme dit précédemment et par définition, la schizophrénie est un trouble grave du

cerveau qui déforme la façon dont une personne pense, se comporte, exprime ses sentiments, regarde la réalité, voit les faits et les interrelations entre elle et son entourage. Ainsi donc, le discours altéritaire dans *L'infantemaure* de Dib est surtout clairement figuré dans un cadre bien spécifique, celui d'un questionnement identitaire mis en scène au travers d'un narrateur personnage schizophrénique à travers lequel Dib essaie de penser le déchirement voire l'arrachement identitaire propre aux écrivains qui, comme lui, comme Djébar ou Camara laye, ont connu et expérimenté douloureusement la déterritorialisation. Interrogation identitaire qui est d'autant plus centrale qu'elle est portée par un personnage-narrateur enfant, une fillette d'à peine 10 ans, qui, en principe, n'a pas à se poser de telles questions identitaires. Dans le cas de *L'infante maure* c'est plutôt le principe de « l'œil neutre », qu'il conviendrait d'employer. Or, c'est à travers Lyyli Belle, héroïne du roman, et son regard neutre et innocent non encore perverti par la société que Dib interroge le monde et jette un regard scrutateur sur l'identité dans une perspective de globalisation des réalités mondiales protéiforme. En fait c'est la stratégie de figuration de Dib, ainsi que son choix de se servir d'un narrateur personnage à la fois schizophrène et enfant qui fait bien évidemment l'objet d'analyse et de questionnement approfondis de notre part dans la 3^e et dernière partie de ce travail. En effet, comme le discours altéritaire dans le texte est de type identitaire, il y a lieu d'interroger l'aspect qui en rend le plus compte, voire qui en est le principal catalyseur, à savoir le caractère ou le comportement schizophrénique du personnage principal du Lyyli Belle, lequel aspect qui est par conséquent un générateur de procédés scripturaux divers : écriture/parole automatique, questionnement identitaire. D'où la convocation de l'outillage conceptuel de la théorie psychanalytique freudienne et surréaliste pour tenter de comprendre et psychanalyser le débit verbal fébrile et incontrôlé de l'héroïne, ses rêveries fantastiques : la parole automatico-poétique de Lyyli. Or, pour bien comprendre et cerner l'héroïne, il faut comprendre le mal, la maladie dont elle souffre. C'est pourquoi on a jugé utile de revenir sur cette maladie de schizophrénie, laquelle est surtout, comme on l'a dit, le principal générateur de l'appareil textuel. Ce qui nous a conduit à nous interroger sur la conception de l'Autre et la quête de soi de l'héroïne ainsi que sur l'impact de l'absence du père. Nous avons donc voulu plonger un peu plus profondément dans la psychanalyse de l'héroïne en essayant de comprendre sa vision du monde, son univers merveilleux/surréaliste (haioks, fées, etc), tout comme nous nous sommes penché sur sa socialisation interculturelle, son environnement géographique, familial, ses « relations avec le monde extérieur, son école, ses pairs ...etc. C'est ce qu'est fait au chapitre 1.

Une personne schizophrène et psychotique, faisant la part belle aux rêves, aux récits ésotériques et fantastiques, évoluant complètement détachée des réalités quotidiennes, a forcément une conception assez particulière du temps et de l'espace. Un personnage élevé et vivant aussi dans un environnement métis ou mixte, intraverti et travaillé par deux mondes, deux univers : occidental par l'origine de sa mère et oriental par celui son père. Nous nous

sommes donc servi de la notion de l'espace et du temps pour établir un parallèle entre la symbolique de ces deux systèmes de valeur : occidental et oriental. C'est ainsi que nous avons interrogé dans la foulée également la symbolique de certaines idées-forces qui réfèrent à ces deux espaces, mais aussi qui sont des marqueurs importants dans le texte comme « l'arbre », « la neige », « le désert », etc. La danse étant également un élément textuel crucial dans ce texte de Dib, jouant le rôle de marqueur symbolique entre les deux systèmes de valeur occidental et oriental. Rappelons toutefois qu'il en a déjà été question précédemment dans la partie 1 consacrée à l'analyse du texte Djébar, *Vaste est la prison*. Or, étant donné le traitement différent, voire diamétralement opposé de cet élément textuel, de cette thématique de la danse, chez les deux auteurs, nous avons estimé opportun de mettre en relation les deux textes *Vaste et la prison* et *L'infante maure*. Et c'est avec cette étude sur la danse que le chapitre 2 est clôturé.

Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette dernière partie de notre travail est consacré aux modes de constructions identitaire et textuelle. En effet, le schéma canonique de l'exil dans le texte est inversé : on s'exile plus en Occident, mais on vient en Orient, au Maghreb, etc. Ce qui fait que l'Autre n'est plus l'Occidental, mais l'Oriental. D'où par exemple des éléments d'analyse s'articulant autour de : « découvrir l'Autre », « le rapport à l'Autre sur le mode de la fuite », « l'absence du père », etc. Nous avons traité ensuite de la question des genres dans « De l'identité scripturale et générique dans *L'infantemaure* », laquelle étude générique qui nous a fait apparaître entre autres « le conte dans le texte », « de la polyphonie », « *L'infante maure*, un poème en prose ».

Nous avons mis, à la fin de cette partie 03, comme à chaque fois, en rapport nos trois textes. Ce énième regard croisé a porté sur l'étude titrologie programmatique des trois titres de notre corpus. D'abord une analyse du titre « *L'infantemaure* » où nous avons fait un rapprochement entre le titre *L'infante maure* et le nom du personnage Lyyli Belle avant de focaliser sur « d'autres pistes interprétatives relatives » à ce dernier. Après quoi, un tableau détaillé est dressé dans lequel sont relevés les points de divergence ou de convergence d'après certains critères d'analyse formels et sémantiques entre les trois titres formant notre corpus : d'où ces dernières études qui ont ponctué notre modeste travail de recherche : « Étude titrologique comparative entre les 03 titres de notre corpus. », au moyen de quelques schémas « Paradigme des 03 titres de romans », ainsi que sous forme de « tableau récapitulatif et comparatif faisant apparaître d'autres pistes interprétatives possibles des 03 titres ».

Pour résumer ce parcours de recherche en quelque phrase, nous pouvons dire que dans sa première partie, intitulée « Figures du discours altéritaire dans *L'enfant noir* et leur dévoilement à travers le prisme des “confrontations interculturelles” », notre travail qui en comprend 3, tente de mettre en lumière les figures altéritaires se manifestant plutôt sous le prisme culturel. À cette première partie, succède une deuxième intitulée « Altérité au féminin

dans Vaste est la prison ou l'Autre problématique » portant sur le discours altéritaïre se manifestant dans une écriture et une esthétique résolument orientée en faveur du recouvrement de la parole et du pouvoir féminins dans la société à travers entre autres une mise en relation voire une mise en opposition d'identités sexuelles, de genre. Enfin dans la troisième partie, intitulée « L'infante maure : une altérité inclusive à l'aune de l'exploration de soi (schizophrénie, fantastique, onirisme...) », on s'est échiné à démontrer l'enjeu identitaire comme faisant partie du projet profond du texte dont la structure et les thématiques abordées s'articulent toutes autour de ce substrat textuel : l'identité en question

Terminons enfin par cette auto critique : notre travail, nous le reconnaissons volontiers, est loin d'être exhaustif ou parfait. En effet, comme toute recherche, notre modeste travail ne peut prétendre épuiser cette large thématique et ce vaste sujet inhérents aux discours altéritaïres dans la littérature francophone qui, comme on l'a dit, s'étend sur un territoire très vaste. En effet, la francophonie, présente dans les 4 coins du globe, notre modeste étude ne peut donc embrasser un corpus si vaste et si varié, allant du Machrek jusqu'en Europe, en passant par le Maghreb et l'Afrique subsaharienne. D'autres études, plus larges, pourront venir prolonger et compléter la présente investigation menée sur 03 textes francophones. En effet, si représentatifs qu'ils soient, il ne peuvent rendre compte intégralement et adéquatement de la problématique posée, dans l'ensemble du champ linguistique considéré qu'est la littérature francophone. Elles pourront également mettre l'accent sur d'autres formes et manifestations du discours altéritaïre que nous n'avons pas ou alors superficiellement abordé dans le cadre de cette thèse. Une telle étude, qui s'intéresserait donc à d'autres auteurs venant d'autres contrées de cet immense espace francophone, et qui pourrait être envisagée dans un cadre de projet commun entre chercheurs venus de nationalité et d'horizons divers, est très souhaitable, voire même nécessaire afin de saisir toute la richesse de ce sujet et rendre compte des multiples articulations de l'impact, des retombées et des influences de l'altérité dans les travaux scripturaires des écrivains francophones. Une étude comparative pourrait même être envisagée et engagée également entre les influences des écrits altéritaïres dans le domaine francophone et celui sans doute plus vaste anglo-saxon (ou arabophone, hispanophone, etc.). Voilà des axes de recherche très prometteurs dont les résultats pourraient contribuer amplement à apporter un éclairage nouveau quant aux modalités de mise en texte du discours altéritaïre dans les travaux fictionnels des écrivains appartenant à telle ou telle entité culturelle et linguistique.

Bibliographie

Corpus d'étude

- DIB, M., *L'Infante maure*, Algérie, HIBR, 2015.
DJEBAR, A., *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
LAYE, C., *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2006.

Ouvrages critiques sur la littérature maghrébine et africaine

- ADOTEVI, S., *Négritude et négrologues*, Paris, Plon, 1972.
ARNAUD, J., *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française*, Paris, 1978.
ARNAUD, J., *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Mohamed Dib*, Paris, 1982.
ARNAUD, J. et AMACHER F., *Répertoire des travaux universitaires sur la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1984.
BACHIR A., *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, 1995
BENARAB, A., *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994
BETI, M., *La quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan, 2000.
BONN, C., *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, Naaman, 1974.
BONN, C., *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.
BONN, C., *Lecture présente de Mohamed DIB*, Alger, l'E.N.L., 1988.
BOUZAR, W., *Lectures maghrébines*, Alger, O.P.U., Publisud, 1984.
Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, 2001
CHIKHI, B., « *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed DIB* »,
Publiée aux éditions de l'O.P.U., Alger 01, 1989.
CHIKHI, B., *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, OPU, 1990.
CHIKHI, B., *Assia Djébar: histoires et fantaisies*. Paris, Presses Universitaire Sorbonne, 2007
COUSSY, D., *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.
DANINOS, G., *Les Nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1979.
DEJEUX, J., *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Naaman, Sherbrook, 1977.
DEJEUX, J., *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1980.
DEJEUX, J., *Assia Djébar : romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke Univ. Press, 1980
DEJEUX, J., *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française (1945-1977)*, Alger, SNED, 1981.
DEJEUX, J., *Femmes d'Algérie : Légendes, tradition, histoire, littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987.
DEJEUX, J., *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994
DJEBAR, A., *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
ELUNGU, P. E., *Éveil philosophique africain*, Paris, L'Harmattan, 1984.
GERARD, A., *Études de littérature africaine francophone*, Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines. 1977.
HOUNTONDJI, P. J., *Sur la philosophie africaine*, Paris : Maspero, 1976.
KASSOUL, A., *Devoir d'histoire et pouvoir d'écriture*, Alger, O.P.U., 1987.

- KESTELOOT, L., *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.
- KESTELOOT, L., *Les Écrivains noirs de langue française : Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1965.
- KHADDA, N., « *L'œuvre romanesque de Mohamed DIB* », Alger, O.P.U., 1983.
- KHATIBI, A., *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968, réédition Rabat, SMER, 1979.
- KOM, A., *La Malédiction francophone*, Yaoundé, Lit/clé, 2000.
- KOUA, S. M., *La Presse négro-africaine en France : 1947-1969*, Villeneuve, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- LACHRAF, M., *Algérie, nation et société*, Maspero, 1965.
- MERCIER, R. et BATTESTINI, M. et S., *Camara Laye : écrivain guinéen*, Paris, Nathan, 1964.
- MEZU, O., *Léopold Sédar Senghor et la défense et illustration de la civilisation noire*, Paris : Librairie Marcel Didier, 1968.
- LEBEL, R., *L'Afrique occidentale dans la littérature française*, Paris, Larose, 1925.
- LEINER, J., « Interview avec Camara Laye », *Présence francophone*, 1975, vol.10, p.153-167.
- MOSTAGHANEMI, A., *Algérie, femmes et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- MEMMI, A., *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Corrèa, 1957.
- MEMMI, A., *Anthologie des écrivains d'expression française, présence africaines*, Paris, 1964.
- MERAD, G., *La Littérature algérienne d'expression française*, Honfleur, Oswald, 1976.
- MIDIOHOUAN, G. O., *Écrire en pays colonisé*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MOURALIS, B., *L'Illusion d'altérité : Études de littérature africaine*, Paris, Champion, 2007.
- NGAKOUTOU, T., *L'éducation africaine demain : continuité ou rupture ?*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- NGANDU NKASHAMA, P., *Négritude et poétique : Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- N'DAW, A., *La pensée africaine : Recherches sur les fondements de la pensée négro africaine*, préf. L. S. Senghor, Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1997.
- OBANDA, S., *Re-création de la philosophie africaine: Rupture avec Tempels et Kagame*, Berne, Peter Lang, 2002.
- PARAF, P., *L'Ascension des peuples noirs : le réveil politique, social et culturel de l'Afrique au xx^e siècle*, Paris, Payot, 1958.
- SAMAKE, A., *L'Afrique et le troisième millénaire : Enjeux et défis d'un continent en réveil face à un monde en quête de nouvelles frontières*. France, EPU, 2015
- SENGHOR, L. S., *Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil, 1977.
- TOWA, M., *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?*, Yaoundé, Clé, 1972.
- TURNY, Y., *Affrontement culturel dans l'Algérie coloniale*, Paris, Maspero 1971.
- YEPRI, L., *Relire « L'Enfant noir » de Camara Laye*, Abidjan-Dakar-Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1987.

Ouvrages théoriques

- ABDALLAH-PRETCEILLE, M., *Éducation et communication interculturelle*, France, PUF 1996.
- ADORNO ? T. W., *La théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- ACHOUR, C., *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, ENAP- Bordas, 1990.
- ACHOUR, C. et REZZOUG, S., *Convergences critiques: introduction à la lecture critique*, Alger, l'O.P.U., 1995.
- ADAM, J.-M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 2004

- AFFERGAN, F., *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- AGERON, C.R., *Histoire contemporaine*, coll.« Que sais-je ? »,P.U.F., N° 400, 1969.
- ALAIN, R.-G., *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- ALBERT, Christiane, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999
- ALLOULA, M., *Le harem colonial, Images d'un sous-érotisme*, Paris, Séguier, 2001.
- AMIROU, R., *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- ANGENOT M., *Mil huit cent quatre-vingt-neuf. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- AUBAUD, C., *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod, 1993.
- AUERBACH E., *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.
- AUGE M., *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994
- BADINTER, E., *L'Un et l'autre*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Nathan, 1993.
- BALANDIER, G., *Sens et puissance, Les dynamiques sociales*, Paris, PUF, 1986.
- BARBERIS, P., *Le prince et le marchand*, Paris, Fayard 1980.
- BARTHES, R., « *Essais critiques* », Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture* », Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES, R., *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- BARTHES, R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BASTIDE, R., *Anthropologie appliquée*, Paris, Payot, 1971.
- BEAUVOIR, (de)Simone, *Le Deuxième Sexe. Tome I : les Faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986.
- BONN C. et KHADDA N., *Littératures maghrébines de langue française*, Paris, EDICEF, 1996.
- BOREL, J., *Propos sur l'autobiographie*, Seyssel (France), coll. « Recueil », Champ Vallon,1994.
- MARTIN, P., Drevet Ch., *La Langue française vue d'ailleurs*, France,Maisonneuve &Laro , 2000
- BOURDIEU, P., *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU, P., *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- BOURDIEU, P., *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, P., *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- BOURGEACQ, J., *L'Enfant noir de Camara Laye :sous le signe de l'éternel retour*,Sherbrooke,,Naaman, 1984.
- BOURNEUF, R. et OUELLET R., *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F, 1972.
- BBTLER, J., *Trouble dans le Genre, pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- CÁCERES, B., LE BOULICAUT Y., *Représentation de l'Autre et réappropriation des mythes*, Paris, L'Harmattan, coll. «Cahiers du CIRHILL», 2003.
- CAMET, S., *Les Métamorphoses du moi : Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe – XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Cf. Chevalier, Anne et Carole Dornier (dir.),*Le récit d'enfance et ses modèles*,Caen,Presses Universitaires, 2003.
- CHABROL,C. et ALEXANDRESCU, S., « *Sémiotique narrative et textuelle* », Paris, Larousse, coll.« L », 1973.
- COMBE, D., *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992.

- COMBES, A. et FOUGERON, I., *Images de l'altérité*, Université de Charles de Gaulle- Lille 3, 2002.
- COMPAGNON, A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990
- CREPON, M., *les géographies de l'esprit*, Paris, Payot, 1995.
- DE CARLO, M., *L'interculturel*, Paris, CLE – International, 1998.
- DEHON, C., *Le Roman camerounais d'expression française*, Birmingham, Summa, 1989.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- DENIS, B., *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000.
- DERRIDA, J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Galilée, 1967
- DERRIDA, J., *Complexité des cultures et de l'interculturel, Contre les pensées Uniques*, Paris, Economica, 2004.
- DIDIER, B., *Le Journal intime*, Paris, P.U.F, 1976.
- DIDIER, B., *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F, 1975.
- DOUBROVSKY, S., «*Autobiographie/vérité/psychanalyse*» in *Autobiographies: de Corneille à Sartre*, P.U.F, 1988.
- DUBOIS, J., *Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978.
- DUCHET, C., *Discours social et texte italique*, Paris, Nathan, 1979.
- DUCHET, C., *Positions et perspectives*, Paris, Nathan, 1979.
- DOYTCHEVA, M., *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2005.
- ELIADE, M., *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, folio, 1991.
- ELISABETH, B., *L'Un et l'autre, des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- ESCARPIT, R., *Théorie générale d'information et de la communication*, Paris, Minuit, 1976.
- FERRO, M., *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances xviii^e-xx^e siècle*, Paris, Seuil, 1994.
- FINKIELKRAUT, A., *La sagesse de l'amour*, Paris, Folio, 1991.
- FOUCAULT, M., *Les Mots et les choses, Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCHE, P., (éd.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la Librairie, 1998.
- GARNIER, X. et WARREN, J. -P., *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, coll. «Lettres du Sud», 2012.
- GENETTE, G., «*Figures III*», Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE, G., *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- Géraud, M. O. Leservoisière, O. et Pottier, R., *Les notions clés de l'ethnologie : Analyses et textes*, Paris, Armand Colin, 1998.
- GREIMAS, A.J., «*Sémantique structurale*», Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966.
- GUSDORF, G., *Auto-Bio-Graphie : Lignes de vie II*, Odile Jacob, 1991.
- GUSDORF, G., *Les Écritures du moi : Lignes de vie I*, Odile Jacob, 1991.
- HAMBURGER K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, P., *Qu'est-ce qu'une description ? Poétique n° 16*, Seuil, 1976.
- HAMON, P., *Un discours contraint, poétique n° 16*, Seuil, 1976.
- HARDY, G., *Une conquête morale – l'enseignement en AOF*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- HEIDEGGER, M., *L'être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- HERSKOVITISM, J., *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1967.

- HOEK, Leo H., *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, 1981
- IBN-KHALDOUN, « *Discours sur l'histoire universelle* » tome 1, édit. Sindbad, Paris.
- JACQUES, F., *Dialogique : recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF, 1979.
- JAHN, J., *L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1958.
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
- JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978
- JUCQUOIS, G., *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Ed. Gilles Ferréol, A., Colin, 2004.
- KRISTEVA, J., « *Problèmes de la structure du texte* », colloque de Cluny I, numéro spécial de « la Nouvelle Critique », avril, 1968.
- KRISTEVA, J., *Semiotika*, Paris, « Tel Quel », 1968.
- LAPLANTINE, F., *Je, nous et les autres. Être humain au-delà des appartenances*, Paris, Lépommier-Fayard, 1999.
- LEJEUNE, P., *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, coll. « U2 », 1971.
- LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEVINAS, E., *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1995.
- LEVINAS, E., *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, 1982.
- LEVINAS, E., *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1991.
- LEVI-STRAUSS, C., *La pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1960.
- LOMBARD, J. et VANDEWALLE, B., *Philosophie de l'altérité*, Paris, SeliArslan, 2012.
- LUKACS G., *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1968.
- MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1974.
- MAINGUENAU, D., *Analyser les textes de communication*, Paris ; Dunes, 1999.
- MAINGUENAU, D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1983.
- MAINGUENAU, D., *l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999.
- MALINOWSKY, B., *Les dynamiques de l'évolution culturelle : Recherches sur les relations raciales en Afrique*, trad. Fr., Paris, Payot, 1970.
- MAALOUF, A., *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998
- MARSAULT-LOI, E. et HOUSSIN, M., *Écrits de femmes*, Paris, Messidor, 1986.
- MASSOUMOU, O., *L'image de l'autre dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MAY, G., *L'Autobiographie*, Paris, P.U.F, 1979.
- MERCIER, M., *Le Roman féminin*, P.U.F, 1976.
- MICHON, J. et Mollier, J.-Y. (éd.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Laval, Canada, Les Presses universitaires Laval ; Paris, L'Harmattan, 2001.
- MOESSINGER, P., *Le jeu de l'identité*, Paris, PUF, 2000.
- MOURA, J.-M., *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- MOUREAU, F., *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris, Genève, Champion - Slatkine, 1986.
- NEYRAUT, M. et al. *L'Autobiographie*, VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, «Les Belles Lettres», 1988.
- OUOLOGUEM, Y., *Le Devoir de violence*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.
- OUOLOGUEM, Y., *Lettre à la France nègre*, Paris, Edmond Nalis, 1968.

- PINTO, E., *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales : En l'honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.
- PORCHER, L., *Les nouveaux visages de l'interculturalité*, Ed. Le Seuil, 2004.
- PREVOST, C., « *littérature, politique, idéologie* » éditions sociales, Paris, 1973.
- PROPP, V., *Morphologie du conte populaire*, Paris, Seuil, 1970.
- REUTER, Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- REY P-L. *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.
- RICARDOU, J., *Problèmes du nouveau roman*, Minuits, Paris, 1970
- RICARDOU, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- RICCEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RICCEUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1978.
- RIFFATERRE, M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- ROUSSEAU, J.-J., *Julie ou La nouvelle Héloïse : lettres de deux amants*, Paris, Garnier frères, 1875.
- ROUSSET, J., *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti, 1973.
- SAID, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005
- SAID, E. W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.
- SANCHEZ-MAZAS, M. et LICATA L., *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, coll. «Vies sociales», 2005.
- SARRAUTE, N., *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1974.
- SARTRE J.-P., *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948
- SARTRE, J.P., *Les mots*, Paris, Albin Michel, 1964.
- SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHIFANO, E., *L'Édition française en France : Portraits*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- SEGALEN, V., *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1978.
- SENGHOR, L. S., *Liberté 5 : Le Dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993.
- STORK, H., *Introduction à la psychologie anthropologique: petite enfance, santé et cultures*, Paris, A. Colin, 1999.
- TABIN, J. – P., *Les paradoxes de l'intégration : Essai sur le rôle de la non-intégration des étrangers pour l'intégration de la société nationale*, Lausanne, Ed. EESP, 1999.
- TADIE, J. –Y., *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- TANON, F. et VERMES, G., *l'individu et ses cultures. Colloque de L'ARIC « qu'est-ce que la recherche interculturelle ? »*, vol.1, Paris, ENS/L'Harmattan, 1993.
- TODOROV, T., *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- TOMÉ, H. R., *Le Moi et l'autre dans la conscience d'un adolescent*, Suisse, Delachaux et Niestlé, 1972.
- VALETTE, B., *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985.
- VINSONNEAU, G., *Culture et comportement*, Paris, A. Colin, 1997.
- VIRGINIA WOOLF, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, coll. « Littérature étrangère », 2001

Articles

- ABDALLAH-PRETCEILLE, M., « Compétence culturelle, compétence interculturelle », *Le*

- Français dans le monde, Numéro Spécial Cultures, Culture*, 1996, pp.29-38.
- ACHOUR, C. et REZZOUG S., «Écrire, disent-elles», *Parcours Maghrébins*, Alger, Octobre 1986, pp. 34-37.
- AMMAR-KHODJA, S., « Le Peuple est le royaume de Dieu... : Expressions de la religion dans Le Métier à tisser», *Itinéraires & contacts de cultures*, vol. 21-22, n° 1 & 2, pp. 45-50.
- AMMON, G., « La compétence interculturelle : un concept et son champ d'application », Baasner, Frank (ed.), *Gérer la diversité culturelle*, Frankfurt, Lang, 2005, pp. 157-166.
- ARNAUD, J., «Littérature maghrébine» in *Itinéraires et contact de cultures*, Volume 11, 1990.
- BAILBLE, E., « La notion de l'altérité dans l'histoire de la France », *Synergies « Pologne »* No., 2010, pp. 27-40.
- BEAUJOUR, M., «Autobiographie et autoportrait», *Poétique*, N° 32, Novembre 1977, pp. 442-458.
- BENOIT, C., « L'étrangeté et la différence dans les contes de JMG Le Clézio». JMG Le Clézio, *Valencia, Univ. de Valencia*, 1992, p. 179-186.
- BETI, M., « Afrique noire, littérature rose », *Présence Africaine* 1-2, pp. 133-145.
- BETI, M., « Au Congrès de l'International P.E.N. de Stockholm », *Peuples noirs, peuples africains* 3, 1978, p. 113-121.
- BETI, M., « Choses vues au festival des arts africains de Berlin-Ouest », *Peuples noirs, peuples africains* 11, 1979, p. 54-91.
- BETI, M., « L'Enfant noir », *Présence Africaine*, 16, 1954, pp. 419-420.
- BETI, M., « Le Pauvre Christ de Bomba expliqué », *Peuples noirs, peuples africains* 19, 1981, p. 104-132.
- BETI, M., « Pourquoi ? », *Peuples noirs, peuples africains* 1, 1978, p. 1-26.
- BETI, M., « Un visage exemplaire de la création littéraire persécutée : L'écrivain francophone d'Afrique noire », *Peuples noirs, peuples africains* 3, 1978, p.114-121.
- BLAIR, D., « État et statut de la critique française de la littérature négro-africaine d'expression française », *Œuvres et critiques* 3.2 - 4,1, 1978-1979, p. 9-52.
- BLAIR, D., « La littérature négro-africaine d'expression française devant la critique française », in AnnyWynchank et Philippe-Joseph Salazar (éd.), *Afriques imaginaires : regards réciproques et discours littéraires* 17^e -20^e, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 143-153.
- BLANZAT, J., « L'Enfant noir de Camara Laye, Paris », *Le Figaro Littéraire*, 6 mars, 1954.
- BOURDIER, R., « Une nouvelle Afrique », *Les Lettres françaises*, 25 avril-1^{er} mai, 1957.
- BOURDIEU, P., « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* 22, 1971, p.49-126.
- BOURDIEU, P., « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales* 3 (février, 18 f), p. 3-43, 1977.
- BRUSS, E.-W., «L'autobiographie considérée comme acte littéraire» in *Poétique*, n° 17, 1974, pp. 14-26.
- CABALLERO, P. L., « La formation nationale de l'altérité », *L'Homme*, 2012, n°203-204, p.239-264.
- CADIOLI, A., « L'édition, la lecture, la communauté littéraire : Une réflexion méthodologique », *Présence francophone* 50, 1997, p. 135-145.
- CERIANI, G. DUHAMEL, P. KNAFOU, R. et STOCK, M., « Le tourisme et la rencontre de l'autre : Voyage au pays des idées reçues », *L'autre*, 2005, Vol. 6, p. 71-82.
- CHEMAIN, R., « Du village à la ville », *Notre librairie* n° 68, Janvier-Avril, 1983, p. 49.
- CLAVARON, Y., « L'Afrique de l'Ouest entre colonisation et indépendance : formation de la nation et genèse du roman », *Neohelicon* 3.2, 2004, p. 223-238.
- DE CARLO. M., « L'interculturel », *Clé internationale*, 1998, p41.

- DE NERVAL, G., « Voyage en Orient, 1851 », *Littératures francophones du Monde Arabe*, Édition Nathan, Paris, 1994. p. 222.
- DEJEUX, J., « Littérature maghrébine d'expression française. Le regard sur soi-même : qui suis-je ? », *Présence Francophone*, n° 4, Printemps 1972, pp. 57-77.
- DEWITTE, P., « Intellectuels et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) », in Antoine Marès et Pierre Milza (éd.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 319-342.
- DIAWARA, M., « La Francophonie et l'édition », *Black Renaissance* 3.2, 2001, p.145-157.
- DIOP, A., « Niam n'Goura ou les raisons d'être de Présence Africaine », *Présence Africaine* 1, 1947, p. 7-14.
- DUCHET, C., « Idéologie de la mise en texte », *La pensée*, Paris, n° 215, 1980, p. 95-108.
- EKOLLO, T., « De l'importance de la culture par l'assimilation du message chrétien en Afrique noire », Le Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956, Paris, *Présence Africaine*, 8-10, 1956, p. 179-189.
- GERARD, A., « Le missionnaire dans le roman africain », in Stephen H. Arnold (éd.), *Critical Perspectives on Mongo Beti*, Boulder, CO, Rienner, 1998, pp. 275-288.
- GIDE, A., « Avant-propos », *Présence Africaine* 1, 1947, p. 3-6.
- GOHARD-RADENKOVIC, A., « « L'altérité » dans les récits de voyage », in *L'homme et la Société*, n° 134, Octobre-Décembre 1999, p. 83-84.
- GOHARD-RADENKOVIC, A., « Altérité et identités dans les littératures de langue française », in *Clé internationale*: vol. 1, 2004.
- GUSDORF, G., « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1975, n° 6, pp. 957-994.
- HELLENS, F., « Chronique littéraire : Des Noirs », *La Dernière heure*, 30 décembre, 1953, p.10.
- HOUEBINE, J.-L., « Première approche de la notion du texte. Texte, structure, histoire », n° 1, *Nouvelle critique*, 1968.
- JAMES, M., « Religion en Afrique », Le Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, Rome, 26 mars – 1^{er} avril 1959, Paris, *Présence Africaine*, 24-25, 1959, p. 185-191.
- JODELET, D., « Formes et figures de l'altérité » in *L'Autre : Regards psychosociaux*, sous la codirection de Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, coll. « Vies sociales », pp. 26-162.
- JOST, F., « Le Je à la recherche de son identité » in *Poétique*, n° 24, 1975, pp. 479-487.
- KANE, M., « L'Écrivain africain et son public », *Présence Africaine* 58, 1966, p. 8-31.
- KINGUE, H. et VIGNONDE, J. N., « L'Afrique littéraire dans la presse de langue française », *L'Afrique littéraire*, vol. 58, 1981, p. 46-51.
- KOMLAN GBANOU, S., « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française », *Présence francophone* 61, 2003, p. 63-84.
- LABAT, C. et VERMES, G., « Cultures ouvertes, sociétés interculturelles : Du contact à l'interaction », Colloque de l'ARIC « qu'est-ce que la recherche interculturelle ? » vol. 2, Paris, ENS/L'Harmattan, 1994.
- LACHRAF, M., « l'avenir de la culture algérienne » in *les temps modernes* n209 octobre 1963, pp. 773-774.

- LOUPIAS, B., « Il souffle sur l'édition française vent d'Afrique... », *Le Nouvel Observateur*, 15-22 juin, 2000, p. 52-53.
- MABANA, K. C., « Négritude : Du regard de l'autre au regard de soi », dans P. Donatien-Yssa (éd.) *Images de soi dans les sociétés postcoloniales*, Paris : éd le Manuscrit, 2006, p. 409-434.
- MARCENAC, J., « Jacques-Stephen Alexis, Mongo Beti, René Depestre, Ferdinand Oyono : Les littératures noires et la France », *Les Lettres françaises*, 1^{er}-7 novembre, 1956, p. 1 ss.
- MEDJIGBODO, N., « Quelques réflexions sur la responsabilité de l'écrivain en Afrique colonisée et néo-colonisée : le cas de Camara Laye », *Présence francophone*, 1979, vol. 19, p. 59-87.
- MEMMI, A., « Portrait du colonisé », cité in *Littératures francophones du monde arabe*, Éditions Nathan, Paris, 1994, p. 116.
- MICHEL, P., « Impressions d'Afrique », *Magazine littéraire*, mai, 1983, p. 36.
- MIDIOHOUAN, G. O., « Exotique ? Coloniale ? Ou quand la littérature africaine était la littérature des Français d'Afrique », *Peuples noirs, peuples africains* 29, 1982, p.119-126.
- MIDIOHOUAN, G. O., « Les premiers romanciers africains face à la critique colonialiste : Les préfaciers et l'humanisme franco-africain », *Peuples noirs, peuples africains* 24, 1981, p. 103-117.
- MITTERAND, H., « Les titres des romans de Guy des cars in sociocritique », Nathan, 1979, pp. 89-97.
- MOLLIER, J.-Y., « La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIII^e au xx^e siècle », in Jacques Michon et Jean-Yves Mollier (éd.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e au xx^e siècle*, Laval, Canada, Presses de l'Université Laval ; Paris, L'Harmattan, 2001, p. 47-70.
- MOURALIS, B., « Pour qui écrivent les romanciers africains ? Essai de titrologie romanesque », *Présence Africaine* 114, 1980, p. 53-64.
- MOURALIS, B., *L'Illusion de l'altérité : Études de littérature africaine*, Paris : Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007, p. 763.
- MOURALIS, B., République et colonies. Entre Histoire et mémoire : La République française et l'Afrique, Paris, *Présence Africaine*, 1999.
- MUKALA, K. -N., « Les écrivains africains et l'édition : Sauvegarde ou altération d'une identité », *Revue d'Ethnopsychologie* 2-3, 1980, p. 13-18.
- NDACHI TAGNE, D., « Les problèmes de l'édition en Afrique noire francophone », *Revue du livre* 103, 1990, pp. 108-111.
- OUOLOGUEM, Y., « Le Salaire du malentendu », *Les Lettres nouvelles*, 21 novembre, 1968,
- PAUL, E. C., « Le premier Congrès des écrivains et artistes noirs : l'ethnologie et les cultures noires », *Les Lettres françaises*, 19-22 septembre, 1956, p. 6.
- PHILIPPE, S., « Édition francophone : L'esprit pionnier », *Diagonales* 6, 1988, pp. 46-48.
- Revue d'Histoire Littéraire de la France, «L'Autobiographie», n° 6, T LXXV, Novembre-décembre 1975.
- SASTRE, R. et SASTRE, A., « Théologie et culture africaine », Le Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, Rome, 26-1^{er} avril 1959, Paris, *Présence Africaine*, 24-25, 1959, pp. 132-141.
- SCHAFFNER, A., « Écrire l'enfance », in: Alain Schaffner (dir.), *L'Ère du récit d'enfance*, Arras : Artois Presses Université, 2005, p. 10-15.
- SCHULZ, C., « Construire le paysage de l'édition dans l'Afrique francophone de l'Ouest durant l'époque post-coloniale », in Jacques Michon et Jean-Yves Mollier (éd.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Laval, Canada, Presses Universitaires Laval, 2001, p. 241-250.
- SEYDOU, L., « Les héros sont fatigués », *Magazine littéraire*, mai, 1983, pp. 23-25.

STAROBINSKI, J., «*Le style de l'autobiographie*» in *Poétique*, n° 3, 1970, pp. 257-265,
 TODOROV, T., « Les catégories du récit littéraire », in *communication*, 1966, vol. 8, No. 1, p. 125-151.
 DUCROT, O. et TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* Édit. Du Seuil, Paris, 1972.
 Encyclopédie Universalis, Paris, 1985.
 JOURDAIN, G. et FAVRE, Y. A., (éd.), 1980, *Dictionnaire des auteurs de langue française*, Paris, Garnier, 1978.
 LEVY, J. et LUSSAULT, M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

Mémoires et Thèses

AOUGBI, R., *La question féminine algérienne dans le roman algérien d'expression française de 1950 à nos jours*, Thèse de troisième cycle, Paris IV, 1981.
 BEN DAMIRE, A., *La figure féminine entre tradition et modernité dans les romans algériens d'expression française*, Thèse de troisième cycle, Paris III, 1977.
 MOSTAGHANEMI, A., *La Femme dans la littérature algérienne contemporaine*, Thèse de troisième cycle, Paris, E.H.E.S.S, 1980.
 MOUFFOUK, Samia *L'enfermement, l'altérité et le moi étrange dans la littérature maghrébine d'expression française*. These de Doctorat, Université de Batna 2. 2017
 SIBLOT, P., *Les difficultés de la désaliénation historique à travers un texte : l'œuvre de M. Dib*, Thèse de 3eme cycle, université de Paris VIII, 1978.
 ALI BENALI, Z., « Une lecture de Dib » Mémoire de diplôme d'études, université d'Alger, faculté des lettres et des langues étrangères et des arts littéraires, juin 1975.
 ALI BENALI, Z., « Une lecture de Dib, qui se souvient de la mer et la danse du roi », DEA, université d'Alger, 1975.

Sitographie

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*. Version PDF, disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> . Consulté le 02/04/2019
 BAILBLE, Eric, *La notion de l'altérité dans l'histoire de France, Synergies Pologne n° 7 - 2010 pp. 27-40* . Disponible sur : <https://gerflint.fr/Base/Pologne7/eric.pdf> . Consulté le 03/07/2020
 BATTISTI, V., *Les relations au désert des religions monothéistes*, dispo sur: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00568023>. Consulté le 14/08/2021
 BERGERON, ÉTIENNE, BORDELEAU-PITRE, ÉMILE et SAVARD, VALERIE.. 2017. «Avant-propos. L'Autre : poétique et représentations littéraires de l'altérité», Postures, Dossier «L'Autre : poétique et représentations littéraires de l'altérité», n°25, En ligne <http://revuepostures.com/fr/articles/avant-propos-25> (Consulté le 01 / 01 / 2018).
 BISANSWA, J. K., « L'aventure du discours critique », *Présence francophone* 61, 2003, p. 11-34. Disponible sur: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol61/iss1/4>. Consulté le 02/04/2019
 BOKOBZA, S., *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Genève, Droz, coll. « Stendhalienne ». 1986, disponible en ligne : <https://books.google.dz/books?hl=fr&lr=&id=PRaKGFQYrcoC&oi=fnd&pg=PT7&dq=Bokobza,+S.+%5B1986%5D%C2%A0:+Contribution+%C3%A0+la+titrologie+romanesque%C2%A0:+variations+sur+le+titre+Le+Rouge+et+ false>. Consulté le 12/09/2022
 CABALLERO, P. L., « La formation nationale de l'altérité », *L'Homme*. pp203-204 | 2012. [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23167>. Consulté le 10/12/2020

- COLLANI, T., *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*. Article en ligne sur l'URL : https://www.academia.edu/1153554/Le_merveilleux_dans_la_prose_surr%C3%A9aliste_europ%C3%A9enne. Consulté 02/03/2022.
- Dictionnaire *Le trésor de la langue française*. En ligne. Consultable sur <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/d%C3%A9finition/acculturation>. Consulté le 22/04/2018 ainsi que le 15/06/2019
- Discours de l'académicienne d'Assia Djebar à sa réception au sein de la prestigieuse institution. En ligne sur le site : <https://www.academie-francaise.fr/discours-dejeanremy#:~:text=Une%20200qui,%20s%C5%93urs%20%3F>. Consulté en février 2021
- Discours par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », *Gradhiva*, 10, 2009. [En ligne], URL: <http://journals.openedition.org/gradhiva/1604;DOI:10.4000/gradhiva.164>. Consulté le 01 mars 2018.
- Dubois J., « Code, texte, métatexte », *socius : ressources sur le littéraire et le social*. En ligne sur: <http://ressources-socius.info/index.php/reéditions/28-reéditions-de-livres/sociologie-institution-fiction-textes/204-code-texte-metatexte>. Consulté le 18/05/2021
- FAERBER, J., « Jean Ricardou (1932-2016): L'aventurier du Nouveau Roman », *DIACRITIK*, 2016. Disponible sur : <https://diacritik.com/2016/07/25/jean-ricardou-1932-2016-laventurier-du-nouveau-roman>. Consulté le 11/09/2022
- FRANÇOIS, C., « Le débat francophone », *Recherches & Travaux*, 2010, En ligne : URL : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.413>. Consulté le 05/13/2022
- GONCOURT, E. et J., *Manette Salomon*. En ligne sur le site : <https://www.gutenberg.org/files/63179/63179-h/63179-h.htm>. Consulté le 02/07/2019.
- Gubinska Maria, « Ecrire dans la langue de l'Autre, quelques réflexions sur la littérature maghrébine de langue française ». Disponible sur <https://gerflint.fr/Base/Pologne1/ecrire.pdf>. Consulté le 04/06/2018.
- Histoire d'Espagne depuis les premiers temps historiques jusqu'à la mort de Ferdinand VII. URL: https://books.google.fr/books?id=xLE2AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consulté le 10/02/2018.
- IUNDT, S., *Retour sur la notion de littérature francophone*. En ligne. URL : <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=128>. Consulté le 13/05/2020.
- LEJEUNE, Ph., *Génétiq ue et autobiographie*. Disponible sur le site https://www.fabula.org/atelier.php?G%26acute%3Bn%26acute%3Btique_et_autobiographie. Consulté le 14/03/2020
- MAISONNEUVE, R., *Le symbolisme sacré des couleurs chez deux mystiques médiévales : Hildegarde de Bingen et Julienne de Norwich*. Article en ligne, disponible sur <https://books.openedition.org/pup/3658?lang=fr>. Consulté le 22/11/2021.
- MALELA, B., *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008. Disponible sur le site : <https://books.google.dz/books?id=OBepDwAAQBAJ&pg=PA396&dq=c%E2%80%99est+lui+reproch>. Consulté le 03/12/2019.
- MANSUETO, C., « La problématique de l'exil dans la littérature maghrébine féminine : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari », No 4. Mai 2013, Pp. 34.45. En ligne : URL : http://www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm. Consulté le 11/03/2019.
- MARANDON, G., « Interculturalité », *CIDOB*, 2003, En ligne sur le site internet : <https://www.toupie.org/Dictionnaire/Interculturalite.htm>. Consulté le 24/07/2021.
- MOURALIS, B., *Littératures et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, SILEX/ACCT, 1984. Consulté le 18/06/2019.

- PATRICK, C., « écrire en pays dominé », in *Identités autochtones et missions chrétiennes: brisures et émergences* publié par Philippe Chanson. Disponible sur : <https://books.google.dz/books>. Consulté le 10/08/2020.
- PAULHAC, J.-P., *Dialogue Nord-Sud : voyage dans l'interculturalité*, Chennevières-sur-Marne, Dianoià, coll. «Défis», 2004. Consulté le 12/01/2021.
- PIANKHY, R., « Montesquieu ou l'ironie au second degré », article en ligne, consultable sur le site : <http://www.piankhy.com/2017/04/17/montesquieu-lironie-second-degre/> posté le 17 avril 2017. Consulté le 25/11/2022.
- SAINT-EXUPÉRY, A., *Le Petit prince*. Roman en libre accès sur https://www.ebooksgratuits.com/html/st_exupery_le_petit_prince.html. Consulté le 09/06/2021

Table des matières

Table des matières

Sommaire _____	4
Introduction générale _____	5
Partie 1 : Figures du discours altéritaie dans <i>L'enfant noir</i> : dévoilement à travers le prisme des « confrontations interculturelles » _____	34
Introduction _____	35
Interculturel _____	39
Acculturation _____	41
Culture _____	43
Chapitre 1: Paratexte et la symbolique de dissimulation _____	46
1. La première de couverture : symbolique de discrétion et de dissimulation _____	50
2. La photographie _____	55
2.1. La Joconde et <i>L'enfant noir</i> _____	55
2.1.1. Le regard mystérieux de la jeune Mona Lisa _____	55
2.1.2. Effet Mona Lisa _____	56
2.2. Le sourire en fuite _____	56
2.3. Le regard dérobé _____	57
2.4. L'habit terrien _____	57
2.5. Le petit Camara ou la métaphore filée des animaux de la savane _____	58
3. <i>L'enfant noir</i> et la symbolique des couleurs(colorimétrie) _____	59
3.1. Le rouge, une couleur amie et rassurante _____	60
3.1.1. Trois apparitions, trois valeurs _____	62
3.1.1.1. La canicule _____	62
3.1.1.2. L'amusement _____	64
3.1.1.3. La confiance : _____	64
3.2. Le noir comme porte-bonheur _____	64
3.2.1. Le serpent noir : _____	65
3.2.2. Le génie noir _____	66
3.2.3. « Torses noires » _____	67
3.3. La couleur blanche comme valeur positive _____	68
3.3.1. Le blanc ou la « couleur-valeur » à double facettes _____	69
3.3.1.1. Première apparition _____	69
3.3.1.2. Deuxième apparition _____	70
3.3.1.3. Troisième apparition _____	71
3.3.1.4. Quatrième apparition _____	73
3.3.1.5. Cinquième apparition _____	74

Chapitre 2: Effets de relance des « débuts chapitres » et le « référent autobiographique »	75
1. L'autobiographique ou « l'affirmation identitaire » ?	76
1.2. Le « je » et les « Autres »	76
1.3. Le jeu du chat et de la souris	77
1.4. Quand les mystères des traditions sont tenus secrets	78
1.4.1. Mystères de Kondén Diara	78
1.4.2. La clairvoyance de la mère	79
2. Début des chapitres, « Intertitres » ou « incipit des chapitres »	79
2.1. Essai de lecture génétique ou révélations du secret d'effets de relances narratives	80
2.2. Survol historique	80
2.3. L'effet de relance narrative dans les « ouvertures des chapitres »	82
3. Question de genre : <i>L'enfant noir</i> , un récit autobiographique ?	84
3.1. Au sujet du pacte autobiographique	85
3.2. <i>L'enfant noir</i> , une autobiographie sans pacte !	87
3.3. « Ouvertures des chapitres » ou le « vide théorique »	87
4. « La biographie » comme aspect préalable de la génétique	89
4.1. Bio express de l'auteur	89
4.1.1. L'Afrique et la Guinée dans le cœur	91
4.1.2. Le déclic parisien : solitude, spleen, nostalgie et ...écriture	92
4.1.3. « L'enfant noir », « l'Enfant de Kouroussa » ou le chemin du cœur	95
4.1.4. Évacuation du fait colonial ou « militantisme prudent »	97
4.1.5. La langue de Camara Laye	97
5. Inscription et emprunte « génétique » finale du « référent autobiographique »	98
Chapitre 3: Croisement interculturel et structures binaires	107
1. Le tragique de la rencontre avec l'Autre culture	109
1.1. Les premiers contacts avec l'Autre	109
1.1.1. Découvertes géographiques	109
1.1.1.1. Le Nouveau Monde	109
1.1.1.2. L'Afrique	111
1.1.2. l'Orientalisme ou le levier d'espionnage et de l'impérialisme	112
1.2. Autre revers historique : l'Autre, le Noir et le Nègre, face au Même occidental	114
2. La France impérialiste et l'Afrique	116
2.1. Races coloniales	116
2.2. L'hypothèse protectrice, « mission civilisatrice »	117
3. Aspect problématique de l'École coloniale française	119
3.1. Acculturation programmée ou dissémination de la culture indigène	120
4. Le schéma narratif de base des premiers romans africains	122
4.1. L'école coloniale ou moyen d'acculturation politico-idéologique	123

4.2. Décimation de la culture indigène _____	123
5. L'autre culture, l'autre espace : élément d'altérité _____	125
5.1. « Déplacement » spatial et l'épreuve de l'altérité _____	126
5.2. L'espace de la campagne et de la ville _____	127
5.3. Tindican : altérité réussie ? _____	127
5.4. Le temps de dire et d'affirmer sa différence _____	127
6. Regard croisé sur les trois textes de notre corpus via la dialectique de « l'altérité en situation » et de la poétique de « déterritorialisation » _____	131
Conclusion _____	141
Partie 2 : Altérité au féminin dans <i>Vaste est la prison</i> ou l'Autre problématique ? _____	145
Introduction _____	146
« féminisme » _____	149
La littérature maghrébine : tentative de définition _____	151
Le roman comme espace de mise en texte des altérités _____	154
De l'écrivain maghrébin _____	156
De la littérature francophone _____	157
Chapitre 1 : Quand l'acte d'écriture est une nécessité ... _____	161
1. Écriture d'avant, écriture d'après _____	163
1.1. Énonciation, temporalité et contemporanéité _____	163
1.1.1. Coup d'œil furtif sur le parcours de Djébar _____	164
2. Composition narrative, procédés de textualisation, de thématisation... _____	168
2.1. Cadrage idéologique ou mise en œuvre de la stratégie fictionnelle _____	168
2.2. Le dynamitage du code culturel instaurant l'hégémonie du masculin _____	169
3. L'intentionnalité du texte ou le « cadrage textuel » _____	172
3.1. Le vouloir dire et le dire : une régulation _____	172
3.2. Rupture et éclatement de la composition narrative _____	173
3.3. Affleurement du spectre de la femme-patibulaire _____	174
Chapitre 2 : Paratexte et orature comme embrayeurs de la dimension altéraitre au féminin _____	179
1. Rappels sur la notion du paratexte _____	182
1.2. Analyse de la première de couverture _____	184
1.2.1. La toile orientaliste de Jean-Baptiste Ange Tissier _____	186
1.2.2. « Vaste est la prison » : titre-programme ou métaphore filée _____	187
1.2.2.1. Complainte racontée ou chantée ? _____	190
1.2.2.2. Prison : constellation spatiale d'emprisonnement _____	191
2. La dichotomie oralité / écriture ou l'orature comme aspect de la question féminine _____	193
2.1. L'archéologie, un moyen de décoder la culture méditerranéenne ? _____	194
2.2. L'oralité en littérature maghrébine _____	195
2.3. Assia Djébar et l'écriture de l'oralité _____	196

2.4. L'orature au cœur de l'écriture _____	198
Chapitre 3 : Écrire pour soi ; écrire pour Autrui _____	205
1 Autobiographie et Histoire _____	206
1.1. Littérature francophone maghrébine et écrit de soi _____	208
1.1.1. Taux d'alphabétisation _____	209
1.1.2. Barrières culturelles, idéologiques... _____	209
1.1.3. Poids de l'histoire _____	210
1.1.4. Motif matériel inhérent au modèle économique _____	210
1.1.5. Parenthèse : la Touiza _____	211
1.2. Le « je » racontant, les « jeux » des niveaux de diégèse et les « enjeux » scripturaires _____	212
1.2.1. Les années cinquante _____	212
1.2.2. Rugissement, surgissement de l'Histoire _____	213
1.2.2.1. La décennie noire _____	214
1.2.2.2. Yasmina la femme courage ou comment nommer et écrire l'innommable ____	214
1.2.2.2.1. Épigraphe 1 : la douleur comme expiation de l'absurde ! _____	215
1.2.2.2.2. Épigraphe 02 : la métaphore de la bougie ou comment se sacrifier pour qu'Autrui vive _____	216
1.2.2.3. Question de genre ? _____	218
2. L'espace et l'expression du désir féminin _____	220
2.1. Espace de l'intime : celui du Hammam _____	220
2.2. Le hammam ou le lieu des altérités sexuelles souterraines _____	221
2.3. Le Hammam comme code et lieu de commérage, de confidences et de socialité féminine par excellence ! _____	222
3. « L'homme-ennemi » un mot indice, un mot-signe _____	223
3.1. Zoraidé : le recouvrement de la liberté par l'espace _____	225
3.2. Espace de danse ou l'espace de désir et de liberté _____	226
4. Lecture comparative des trois textes de notre corpus sous le prisme du discours altéritaire de genre, de la langue de l'Autre... _____	230
Conclusion _____	239
Partie 3: <i>L'infante maure</i> : une altérité inclusive à l'aune de l'exploration de soi (schizophrénie, fantastique, onirisme...) _____	242
Introduction _____	243
Identité _____	245
Identité individuelle _____	247
Identité de groupe ou collective _____	247
Identité personnelle/Identité communautaire ou sociale _____	248
De l'identité générique _____	249
L'identité : entre le personnel et le culturel _____	251

L'identité ou la construction par l'altérité; l'exil...	252
Identité et frontière géographique	254
Identité et frontières linguistiques	255
L'identité narrative	257
De l'identité narrative à l'identité littéraire	258
Identité narrative dans la littérature postcoloniale	259
L'identité de la littérature maghrébine	260
Chapitre 1: Comportement schizophrénique de Lyyli Belle, un générateur de procédés scripturaires divers : écriture/parole automatiques, questionnement identitaire, entre-deux...	262
1. l'Ombre freudienne et écriture automatique	264
1.1. Rappel notionnel furtif	264
1.2. L'écriture automatique	265
1.3. L'inconscient/ psychisme freudien et surréalisme	266
2. La parole automatico-poétique de Lyyli Belle sur la mer méditerranéenne : ligne séparatrice d'entre-deux, ou point de jonction...	267
2.1. « Douce mer » :	268
2.2. « Douce-amère » :	269
2.3. « Mer mère » :	269
2.4. « Amère mer » :	270
3. Schizophrénie, conception de l'autre et quête de soi	270
3.1. Comportement psychotique de l'héroïne : principal générateur de l'appareil textuel	273
3.2. Le monde fantastique/délirant de Lyyli Belle	277
3.3. Vision du monde de l'héroïne Lyyli Belle et errance	279
4. Constellation à 03 polarités : « père », « désert » et « absence »	282
5. Du comportement et de la vision du monde de l'héroïne Lyyli Belle	284
5.1. La socialisation interculturelle de Lyyli Belle	285
5.2. L'environnement géographique	286
5.3. L'environnement familial	289
5.4. Relations avec le monde extérieur, école, ses pairs...	290
5.5. Déchirement identitaire, isolement et solitude de Lyyli Belle	291
6. Formation du caractère de Lyyli Belle et structure textuelle	292
6.1. Quête existentielle, identitaire	292
6.2. L'univers merveilleux, fantastique, surréaliste...	293
Chapitre 2 : L'identité à l'épreuve du temps et de l'espace	297
1. De la circularité de l'Orient à la linéarité de l'Occident	298
1.1. L'identité au rythme de la répétition	300
1.2. L'éternel retour mythico-religieux	301

1.3. L'identité au rythme du changement _____	301
1.3.1. Le temps historique _____	302
1.3.2. Vers le devenir _____	302
2. L'identité à l'épreuve de l'espace _____	302
2.1. L'espace d'ici et de l'ailleurs : du désert à l'Occident et de l'Occident au désert _	303
2.1.1. Binarisme spatial _____	304
2.1.1.1. Le désert comme espace des origines et de la tradition _____	304
2.1.1.2. Le pays du père comme espace statique _____	305
2.1.2. Harmonie spatiale _____	308
2.1.3. Le symbolisme de l'arbre _____	308
2.1.4. La symbolique du désert _____	314
2.1.5. Le désert et les rêves _____	316
3. Système de valeur et barrière idéologique : la danse, la musique, etc. _____	318
3.1. Puritanisme de Dib _____	318
3.2. Éclatement des « codes » chez Djébar : danser encore, danser toujours... exister, se libérer... _____	320
Chapitre 3 : Quête identitaire à l'épreuve de l'exil et des siens _____	325
1. La nécessité de partir et le modèle de l'exil inversé _____	326
1.1. Découvrir l'Autre _____	328
1.2. Le rapport à l'Autre sur le mode de la fuite _____	330
1.3. La nostalgie à fleur de peau _____	331
1.3.1. L'absence du père _____	331
1.3.2. La rencontre avec les parents _____	332
1.3.3. La rencontre avec le grand-père _____	333
2. De l'identité scripturale et générique dans <i>L'infante maure</i> _____	334
2.1. Merveilleux et fantastique _____	334
2.2. L'histoire dans l'histoire dans le texte _____	337
2.3. De la polyphonie _____	339
2.3.1 Le désert et l'Occident ou la dialectique de l'identité maghrébine _____	340
2.3.2. Hétérogénéité des voix _____	342
2.4. <i>L'infante maure</i> , un poème en prose _____	343
3. Esquisse titrologique : une titrologie programmatique _____	345
3.1. Le devenir par l'origine _____	348
3.2. Identité comme symbolique _____	349
3.3. Nom du personnage Lyyli Belle vs titre « L'infante maure » _____	350
3.3.1. Le nom du personnage Lyyli Belle _____	351
3.3.2. Pistes interprétatives du nom Lyyli Belle _____	352
4. « Regard croisé titrologique » _____	354
4.1. Étude titrologique comparative entre les 03 titres de notre corpus _____	355

4.2. Paradigme des 03 titres de romans :« <i>L'enfant noir</i> », « <i>Vaste est la prison</i> » et « <i>L'infante maure</i> » _____	356
4.3. Paradigme du titre : « <i>L'enfant noir</i> » _____	358
4.4. Paradigme du titre : « <i>Vaste est la prison</i> » _____	359
4.5. Paradigme du titre : « <i>L'infante maure</i> » _____	360
4.6. Axes de réflexion suggérés aux plans connotatif et dénotatif _____	361
4.7. Tableau comparatif faisant apparaitre d'autres pistes interprétatives possibles des 03 titres _____	363
Conclusion _____	367
Conclusion générale _____	369
Bibliographie _____	378
Table des matières _____	394
Résumés _____	402

Résumés

Résumé

Notre travail de recherche s'articule autour la mise en relief des procédés d'écriture rendant compte des formes d'insertion du discours altéritaie dans 03 textes francophones. Partant d'une part de l'hypothèse que la présence de l'écriture altéritaie serait le dénominateur commun entre ces derniers, et stipulant d'autre part une variété de techniques esthétiques et fictionnelles matérialisant ce discours de l'altérité, notre démarche de recherche englobe l'ensemble des propositions et outillage théoriques permettant d'approcher les textes littéraires à la fois formellement et du point de vue des axes sémantique, thématique sémiotique, études culturelles, comparées, etc. Ainsi, dans sa première partie, intitulée «Figures du discours altéritaie dans *L'enfant noir* et leur dévoilement à travers le prisme des « confrontations interculturelles » », notre travail tente de relever les figures altéritaies se manifestant plutôt sous le prisme de « confrontations interculturelles » chez l'écrivain guinéen Camara Laye. À cette première partie, succède une deuxième intitulée «Altérité au féminin dans *Vaste est la prison* ou l'Autre problématique ?» portant sur le discours altéritaie se manifestant dans une écriture et une esthétique chez Djébar résolument orientée en faveur du recouvrement de la parole et du pouvoir féminins dans la société à travers entre autres une mise en relation voire une mise en opposition d'identités sexuelles, de genre. Enfin dans la troisième partie, intitulée «*L'infante maure* : une altérité inclusive à l'aune de l'exploration de soi (schizophrénie, fantastique, onirisme...) », on s'est échiné à démontrer que l'enjeu identitaire constitue le projet profond et principal de ce texte de Dib, et dont la structure et les thématiques abordées s'articulent toutes autour de ce « substrat textuel » : l'identité en question.

Mots clefs : discours altéritaie, interculturalité, métissage culturel, « féminisme », discours identitaire, schizophrénie, récit fantastique, etc.

Abstract

Our research work revolves around the highlighting of writing processes reflecting the forms of insertion of alteritarian discourse in 03 texts by French-speaking authors. Starting, on the one hand, from the hypothesis that the presence of alteritarian writing would be the common denominator between them, and, on the other hand, stipulating the nevertheless variety of aesthetic and fictional techniques materializing this discourse of alterity, our approach research encompasses all the proposals and theoretical tools making it possible to approach literary texts both formally and from the point of view of the semantics, thematic semiotics, cultural studies, comparative studies, etc. Thus, in its first part, entitled "Figures of alteritarian discourse in *The Black Child* and their unveiling through the prism of intercultural confrontations", our work attempts to identify the alteritarian figures manifesting themselves

rather under the cultural prism in the Guinean writer CamaraLaye. This first part is followed by a second entitled "Dialectic of confrontation and decompartmentalization, feminism and recovery of the female voice in *Vasteest la prison*" dealing with the alteritarian discourse manifested in a writing and an aesthetic in Djébar resolutely oriented in favor of the recovery of women's voice and power in society through, among other things, a connection or even an opposition of sexual and gender identities. Finally, in the third part, entitled "The Moorish Infant or how to rethink identity through schizophrenia and thematize it under the prisms of the fantastic and the dreamlike", we struggled to demonstrate that the identity issue constitutes the deep and main project of this text by Dib, and whose structure and the themes addressed are all articulated around this textual substrate: the identity in question.

Keywords:alteritarian discourse, interculturality, cultural mixing, feminism, identity discourse, schizophrenia, fantastic narrative, etc.

الملخص

يدور عملنا البحثي حول تسليط الضوء على عمليات الكتابة التي تعكس أشكال إدخال الخطاب الغيري في 03 نصوص للمؤلفين الناطقين بالفرنسية. بدءًا من فرضية أن وجود الكتابة الغيرية سيكون القاسم المشترك بينهما، ومن ناحية أخرى تنص على مجموعة متنوعة من التقنيات الجمالية والخيالية التي تجسد خطاب الغير هذا، فإن نهجنا البحثي يشمل جميع المقترحات والأدوات النظرية التي تجعل من الممكن الاقتراب من النصوص الأدبية بشكل رسمي ومن وجهة نظر الدلالات، والسيميائيةالمواضيعية، والدراسات الثقافية، والدراسات المقارنة، إلخ. وهكذا، في الجزء الأول منه، المعنون "شخصيات الخطاب الغيري في الطفل الأسود وكشفها من منظور المواجهات بين الثقافات"، يحاول عملنا التعرف على الشخصيات الغيرية التي تظهر نفسها في منظور ثقافي للكاتب الغيني كامارا لاي. يتبع هذا الجزء الأول الجزء الثاني بعنوان "جدلية المواجهة والتحليل، والنسوية واستعادة الصوت الأنثوي في كم هو شاسع السجن" يتناول الخطاب الغيري الذي يتجلى في الكتابة والجمالية عند جبار موجهة لصالح انتعاش صوت المرأة وقوتها في المجتمع من خلال عدة أمور، من بينها، معارضة الهوية الجنسية والجنسانية. أخيرًا في الجزء الثالث المعنون بـ "الطفل المغربي: الآخر الشامل فيما يتعلق باستكشاف الذات (الفصام، والخيال، والواحد، وما إلى ذلك)"، جاهدنا لإثبات أن قضية الهوية شكلت المشروع العميق والرئيسي لنص ديب هذا، وبنيته وموضوعاته التي تناولها تتمحور حول هذه الركيزة النصية: الهوية المعنية.

الكلمات المفتاحية:الخطاب الغيري، التفاعل الثقافي، الاختلاط الثقافي، النسوية، خطاب الهوية، الفصام، السرد الخيالي، إلخ.