

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



Faculté des Lettres, des Langues et des Arts
École Doctorale de Français
Pôle Ouest – Antenne d'Oran

Mémoire de magister

Option : Science des Textes Littéraires

BLEU BLANC VERT DE MAISSA BEY
DU ROMAN AU THEATRE

Présenté par : M^{elle} **Aïcha YAHIA**

Sous la direction de : Dr. **Hanane SAYAD
EL BACHIR**

Devant le jury composé de :

Président : Dr. Mohamed TOUATI, Maître de conférences A, Université d'Oran

Rapporteur : Dr. Hanane SAYAD EL BACHIR, Maître de conférences A, Université d'Oran

Examineur : Dr. Fatima MEDJAD, Maître de conférences A, Université d'Oran

Examineur : Dr. Dounia Leila MESLEM MIMOUNI, Maître de conférences A, Université d'Oran

2013 - 2014

DEDICACES

Á la mémoire de

Monsieur DJEBAILI Abderrahmane

Monsieur BENKORCH Boualem

&

Madame OUHIBI GHASSOUL Nadia Bahia

Á mon père

Á ma mère

Á mes deux frères et sœur

REMERCIEMENTS

Au terme de cette étude, je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accordé leur aide et leurs encouragements.

En premier lieu, mes remerciements vont à mon encadreur le Docteur Hanane Sayad El Bachir. Avec ses précieux conseils et ses observations pertinentes, a guidé à bien l'acheminement de mon modeste travail. Je lui demeure reconnaissante pour son chaleureux accueil, sa compréhension et surtout sa disponibilité.

Mes remerciements iront également et respectivement à Madame Nadia Bentaifour de l'Université de Mostaganem, Je ne saurais la remercier assez pour m'avoir transmis l'amour de la littérature. À Monsieur Touati Ammar le directeur de mon établissement pour son aide, son soutien et sa compréhension. Aux Messieurs Christophe Martin et Kheireddine Lardjam pour les documents et les explications qui ont enrichi mon travail de recherche.

En second lieu, je tiens à remercier vivement les membres du jury qui ont porté importance et estime à ce modeste travail. Je remercie également tous mes professeurs pour l'intérêt qu'ils nous ont accordé tout au long de notre formation.

Les plus sincères remerciements à toute personne qui m'a écoutée, conseillée, encouragée et cru en moi, Qu'elle trouve ici l'expression de ma profonde gratitude.

Sommaire

INTRODUCTION	6
RESUME DU CORPUS	11
PREMIER CHAPITRE	
L'ESCORTE DE L'ŒUVRE	12
1. Le discours d'escorte : indices paratextuels.....	13
1.1 Approche titrologique	13
1.1.1 Définition et fonctions du titre.....	14
1.1.2 Approche titrologique de « Bleu Blanc Vert ».....	15
1.2 « Bleu Blanc Vert » : La première de couverture.....	20
2. L'écriture beyenne : un style, une révélation féminine.....	22
2.1. L'incipit	22
2. 1.1 Définition et fonctions.....	22
2. 1.2 La marquise ou l'entrée dans « Bleu Blanc Vert »	23
2.2 Le rapport titre / incipit.....	27
2.3. L'excipit.....	29
2. 3.1 Définition	29
2.3.2 La sortie de « Bleu Blanc Vert ».....	31
2.4. La relation incipit / excipit dans « Bleu Blanc Vert ».....	35
DEUXIEME CHAPITRE	
« BLEU BLANC VERT » DU ROMAN AU THEATRE	38
1. La théâtralité une technique d'écriture romanesque.....	39

1.1 La structuration de « Bleu Blanc Vert ».....	41
1.2 Les personnages : dialogues / monologues	43
2. Le cadre spatio-temporel et l’Histoire dans « Bleu Blanc Vert »	59
3. Au croisement de deux cultures.....	66
 TROISIEME CHAPITRE	
« BLEU BLANC VERT » : LA REPRESENTATION.....	70
1. La problématique de l’adaptation.....	71
2. Les techniques de l’adaptation au théâtre.....	78
2.1 l’espace scénique et les décors.....	78
2.2 didascalies et répliques.....	82
2.3 les personnages.....	88
3. Les traces du théâtre d’Abdelkader Alloula dans « <i>Bleu Blanc Vert</i> »....	92
3.1 La présence de la culture populaire.....	93
3.2 Le plaisir d’écouter	96
 CONCLUSION.....	98
 BIBLIOGRAPHIE.....	104
 ANNEXE.....	114

INTRODUCTION

« **La littérature maghrébine d'expression française** » comprend l'ensemble des textes né dans les pays du Maghreb sous la période coloniale française.

Ainsi, cette nomination recouvre et réunit les deux rives de la Méditerranée. Elle traduit son ancrage historique et culturel, en soulignant les échanges et les rapports aussi riches que diversifiés qu'elles entretiennent entre confrontation et/ou dialogue et métissages.

Pour longtemps, de grands noms tels que Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Yasmina Khadra et d'autres, avaient marqué et dominé cette histoire littéraire en la dotant d'œuvres à renommée universelle.

Toutefois, la littérature maghrébine d'expression française est aussi ce « *cri incessant de liberté.* »¹ C'est pourquoi, elle devint un droit à la parole pour des milliers de femmes. Ces dernières élèvent leurs voix, se révoltent et proclament leur droit à la liberté d'expression. Ainsi, Assia Djébar, Nina Bouraoui, Malika Mokeddem, Maïssa Bey et tant d'autres reconnues pour leur engagement illustrent et honorent le patrimoine culturel maghrébin.

À partir des années 90, la littérature algérienne d'expression française connut une révolution sur le plan thématique et esthétique. La montée de l'intégrisme et des violences, pendant la décennie noire, marque un tournant crucial dans l'histoire littéraire maghrébine en général, et algérienne en particulier. Dès lors, elle est baptisée « l'écriture / littérature de l'urgence ». Depuis, elle devint un moyen pour témoigner et dénoncer la barbarie qui secoue l'Algérie. Elle s'affirme en une arme de combat. Dans ce contexte, des voix algériennes surgissent, parmi celles-ci s'impose la plume de Maïssa Bey « *pour se dire et se dévoiler.* »²

Sur le même plan, Maïssa Bey décide de se battre contre le silence, l'indifférence et l'hypocrisie sociale imposés aux femmes algériennes victimes de toutes les injustices. Sa plume est créatrice d'espoir.

¹ <http://revel.unice.fr/loxias/?id=6607>

² Ibid., consulté le 24 décembre 2012

Or, la littérature était dominée par des noms masculins, les hommes se sont aussi approprié cet espace de l'écriture. Ce qui avait obligé certaines voix féminines à écrire sous un pseudonyme. Elles le portent tel un masque pour dissimuler son identité. Nous citons Assia Djebar (Fatima Zohra Imalayene). Et c'est le cas aussi de Maïssa Bey, qui devint la porte parole de ces femmes silencieuses ou tenues au silence. Car pour elle « *Ecrire au féminin c'est divulguer un état, s'extérioriser.* »³

Maïssa Bey fait partie de ce groupe de femmes écrivaines qui ont su arracher une place importante dans l'orchestre littéraire maghrébin d'expression française. Elles y ont laissé leur empreinte de noblesse. L'œuvre beyenne examine, évalue et porte jugement quant au statut et la place accordés à la femme dans la société algérienne et les conditions de vie qui lui y sont imposées. Maïssa Bey avance qu'elle écrit « *contre la violence du silence, de l'indifférence et de l'oubli.* »⁴.

Notre romancière est en quête permanente de la liberté d'expression et la multiplicité culturelle. En puisant dans sa mémoire et les souvenirs de son jeune âge, où elle avait appris et maîtrisé la langue de l'Autre, elle donne de la profondeur à son écriture.

Dans *Bleu Blanc Vert*, Maïssa Bey porte deux regards différents sur des événements socio-historiques en Algérie au lendemain de l'Indépendance et s'étend sur trois décennies. Ce sont deux réflexions critiques qui s'entremêlent et convergent vers une position de vérité référentielle. En effet, *Bleu Blanc Vert* met en évidence l'Histoire et la mémoire collective dans une tentative de comprendre le silence et les conditions imposées aux femmes.

En lisant le roman, Kheireddine Lardjam, Directeur Artistique de la Compagnie Oranaise «EL Ajouad» envisage de le porter tout de suite sur scène. En 2009, *Bleu Blanc Vert* de Maïssa Bey est (re) créé dans une adaptation de Christophe Martin et une mise en scène de Kheireddine Lardjam. Depuis sa création en 2009 au CDN de Valence, la représentation théâtrale ne cesse de donner écho dans les milieux littéraires et artistiques.

³ <http://revel.unice.fr/loxias/?id=6607>

⁴ Ibid.,

Pourquoi Maïssa Bey ? Pourquoi *Bleu Blanc Vert* ? Et enfin pourquoi le théâtre ?⁵

Nous avons emprunté cette succession de questionnement à un entretien réalisé avec le metteur en scène Kheireddine Lardjam. Elle semble résumer parfaitement le cheminement de notre recherche.

Tout d'abord, notre choix s'est porté sur Maïssa Bey, après avoir assistée à quelques conférences, débats et ventes dédicacées animés par la romancière, en plus des lectures personnelles de quelques titres de son œuvre qui valse entre nouvelles, théâtres et romans. Nous avons constaté que Maïssa Bey dispose d'une vision historique singulière sur l'Algérie. Elle possède, en outre, cette capacité talentueuse de décrire et dire voire révéler de multiples facettes de l'Histoire. Elle est aussi l'une des rares plumes qui n'ont pas quitté le pays pendant la décennie noire.

Ensuite, notre attention fut attirée par le caractère anecdotique et quotidien de son roman *Bleu Blanc Vert*, qui procure au roman force et originalité à la fois. *Bleu Blanc Vert* n'est pas seulement l'histoire d'un couple confronté aux problèmes, mais c'est essentiellement l'histoire de l'édification d'un pays. Il décrit une phase de l'Histoire de l'Algérie secouée par mille et un événements. Il suggère à son lecteur de réfléchir sur de sérieux problèmes qui ont tourmenté tout un peuple, tels que le socialisme, la corruption, la répression...

En plus, nous avons remarqué cette intéressante structuration du récit autour des embrayeurs Elle et Lui. *Bleu Blanc Vert* est écrit à la croisée de deux sortes de journaux intimes où les registres de langue changent en fonction de l'évolution en âge : la romancière emploie un vocabulaire poétique quand elle se raconte et plus pragmatique quand elle se met dans la peau d'Ali.

Enfin, choisir le théâtre repose à la fois sur un amour personnel de l'art des planches et du spectacle et un intérêt particulier porté à l'adaptation en question. La représentation théâtrale réalisée par la compagnie «EL Ajouad » fait écho depuis son premier spectacle. Elle représente, en outre, une certaine forme de responsabilité historique. Le spectateur se trouve

⁵ <http://www.algerie-focus.com/blog/2008/11/theatre-pourquoi-maissa-bey-pourquoi-bleu-blanc-vert/> consulté le 10 mars 2013

fiévreux en réfléchissant sur sa part de responsabilité vis-à-vis son pays, qu'a-t-il apporté pour son édification ?

Ainsi, au nom de son auteur *Maïssa Bey*, s'ajoutent deux autres noms d'une grande renommée : le metteur en scène *Kheireddine Lardjam* et l'adaptateur *Christophe Martin*. *Bleu Blanc Vert* s'écrit alors de lettres en or. L'œuvre romanesque et son adaptation théâtrale mettent en scène un croisement des regards et témoignent du dialogue et du mélange des cultures et des esprits.

Notre préoccupation littéraire vise à élucider les techniques du passage du roman à l'art du spectacle ? La mise en scène est-elle une réécriture, une recreation littéraire à part entière ? Ou un prolongement du texte romanesque ? Mais nous aurons à répondre au cours de notre recherche à différentes interrogations secondaires, à savoir : Comment se manifestent la théâtralité et pourquoi elle s'installe dans le roman de Maïssa Bey ? Le transfert du récit à la scène va-t-il donner un autre sens au discours des personnages ? Comment se réalise l'énonciation sur la scène ? Est-il possible de faire dialoguer les deux personnages à distance en même temps ?⁶

Les deux approches structurale et comparatiste nous permettront de trouver des réponses à ces interrogations. Et nous allons voir les études qui touchent de plus près cette œuvre de Maïssa Bey, et encore les critiques qui traitent du roman et du théâtre.

À partir de toutes ces données, nous ouvrirons notre champ de recherche par un premier chapitre «L'escorte de l'œuvre » où nous aurons à étudier les éléments périphériques c'est -à-dire tout ce qui nous permet d'approcher l'œuvre sans trop y plonger en profondeur.

Nous commencerons l'analyse en étudiant « les indices paratextuels ». Nous passons ensuite au « style de Maïssa Bey dans sa révélation féminine » où nous examinerons le dispositif mis en place puis l'articulation des deux lieux stratégiques qui ouvrent et ferment l'œuvre de Maïssa Bey.

⁶ <http://www.algerie-focus.com/blog/2008/11/theatre-pourquoi-maïssa-bey-pourquoi-bleu-blanc-vert/>

En second lieu, nous verrons « *Bleu Blanc Vert* : le roman au théâtre », où nous aurons à étudier « la théâtralité comme stratégie d'écriture romanesque » : l'analyse de « la structuration » du roman puis « des personnages » à travers leurs dialogues et monologues. Nous nous attarderons ensuite sur l'étude du « cadre spatio-temporel et son rapport à l'Histoire de l'Algérie » qui revêt une importance fondamentale, point que nous aurons à démontrer.

Ensuite, dans « Au croisement de deux cultures », nous traiterons les repères, les marques et les représentations identitaires de cette multiplicité culturelle tant recherchée dans l'œuvre beyenne. Et nous terminerons ce volet par « *Bleu Blanc Vert* entre culturel et interculturel. », qui sera consacré à l'espace interculturel qui se manifeste dans l'œuvre.

Dans le troisième chapitre, nous verrons « *Bleu Blanc Vert* : la représentation » où nous tenterons d'explicitier les rapports qu'entretiennent les deux genres romanesque et théâtral dans « la problématique de l'adaptation » : à quel point l'œuvre de Maïssa Bey répond-t-elle aux critères du genre théâtral ? Puis, nous passerons aux « techniques de l'adaptation au théâtre » à travers l'étude de « l'espace scénique et les décors », « les didascalies » qui assurent les lignes directrices des rôles « des personnages » et ces derniers dont le corps et le geste revêtent une importance primordiale sur scène. Enfin, nous terminerons sur « Les traces du théâtre de Abdelkader Alloula dans *Bleu Blanc Vert* » où nous aurons à analyser un mode de références culturelles à partir de « La présence de la culture populaire » dans la représentation théâtrale de *Bleu Blanc Vert*.

Nous chercherons ainsi à saisir les grandes lignes et caractéristiques de l'aventure littéraire et artistique de *Bleu Blanc Vert* le roman et son adaptation à l'art des planches ayant valu à cette œuvre tant de succès que d'intérêt.

RESUME

Dans « un mélange de douceur et de cruauté »⁷, et sous la métaphore de l'histoire du jeune couple de Lilas et Ali, *Bleu Blanc Vert* raconte trente ans de rêve, d'espoir et de peur. Une ère d'effervescence historique. De 1962 à 1992.

Au lendemain de l'indépendance, les biens vacants des Pieds Noirs sont désertés suite à leur exode en France. Lilas habitait déjà cet immeuble. Quant à Ali, sa famille vient de déménager dans le lieu. Les deux protagonistes se rencontrent et vivent une histoire d'amour passionnante mais en cachette, loin des regards, évitant ainsi la répression sociale et familiale.

Lilas devient psychologue et travaille dans un centre de santé public. Ali, quant à lui, ouvre son propre cabinet et y exerce son métier d'avocat. Les deux jeunes finissent par officialiser leur relation et de cette union naît Alya.

Mais la détérioration de l'environnement social et la routine altèrent les *relations conjuguées*. Le couple vit une période difficile où l'absence totale de communication creuse un fossé profond. Ce qui les pousse à se séparer un bout de temps. Ils réapprennent ensuite à vivre à deux. Ali achète, enfin, une demeure à El Mouradia pour abriter l'harmonie retrouvée de sa famille.

A travers la figure du couple, **Bleu Blanc Vert** relate l'Histoire de ce jeune pays qui a récemment et chèrement acquis son indépendance. Le roman décrit avec précision son édification après avoir été fortement secoué par mille et une turbulences de l'Histoire.

⁷ <http://www.algerie-focus.com/blog/2008/11/theatre-pourquoi-maissa-bey-pourquoi-bleu-blanc-vert/>

PREMIER CHAPITRE

L'ESCORTE DE L'OEUVRE.

1. Le discours d'escorte : les indices paratextuels

Le paratexte, ou « Le discours d'escorte »⁸ comme le nomme Gérard Genette, est l'ensemble de tout ce qui entoure un texte. Il s'agit des éléments périphériques la création textuelle elle-même tels que les préfaces, illustrations, prologues, titres... Ces indices fournissent les informations nécessaires à la compréhension du texte.

« Il existe donc, 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. »⁹ *Bleu Blanc Vert* est très riche de données paratextuelles, notre approche se proposera d'analyser le titre et la première de couverture.

Bien qu'il soit clair que *Bleu Blanc Vert* est un roman de *Maïssa Bey*, sa représentation théâtrale est une œuvre d'art née d'un mélange de cultures et de formations impressionnant. À cette œuvre sont collés deux grands noms de la dramaturgie, à savoir *Christophe Martin* et *Kheireddine Lardjam*.

1.1 L'approche titrologique :

Dans le discours d'escorte d'une œuvre, le titre occupe une place indéniable. Il est le premier indice paratextuel qui attire le public. C'est une sorte d'hameçon qui donne au lecteur un avant-goût visuel. C'est pourquoi, nous lui avons réservé un intérêt majeur. Nous avons donc opté, en premier lieu, pour une étude titrologique de l'œuvre de *Maïssa Bey*. Notons que titrologie s'est imposée comme un outil très important dans l'approche des œuvres littéraires.

⁸ GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. p.7.

⁹ MITTERAND Henri. « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in DUCHET Claude. *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979. P. 86 <<http://data0.id.st/ciel/perso/didactisation/chapitre%201.2.pdf>> consulté le 09 juin 2012.

1.1.1 Définition et fonctions du titre :

Un titre est d'abord « *ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise...* »¹⁰

Dans le rapport texte/lecteur, le titre assure la prise en contact avec le texte. Il revêt une importance majeure. Il est d'abord le premier appât ou aimant qui attire le lecteur, stimule sa curiosité et son intérêt et définit son horizon d'attente. C'est ainsi qu'il noue le contrat de lecture.

Souvent, le titre doit séduire le lecteur. Il doit donc fonctionner comme un texte publicitaire. Il est de plus en plus travaillé tant par l'éditeur que par l'auteur pour répondre aux besoins du marché littéraire. C'est pourquoi Claude Duchet le définit tel « *un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire...* »¹¹

En effet, la fusion de ces deux énoncés procure un savant mélange entre commercialisation et littéarité. C'est un message qui suppose un contrat titre/lecteur. Ainsi, il est une équation équilibrée entre « *les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain* »¹² Tel un texte publicitaire, le titre peut réunir différentes fonctions, à savoir : référentielle (*Informer*), conative (*impliquer*) et poétique (*susciter l'admiration*). Ce qui nous permet d'entrer dans le monde livresque.

En outre, un titre assume deux fonctions principales¹³ :

* *Il est "mnésique" quand il sollicite le savoir antérieur (le déjà familier) du lecteur. Il cherche à atteindre un public précis.*

¹⁰ GRIVEL Charles. *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye : Mouton, 1973. p.173.

¹¹ DUCHET Claude. « Eléments de titrologie romanesque », in *LITTERATURE* n° 12, décembre 1973. P.49-73 <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989> consulté le 25 novembre 2012.

¹² ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences Critiques II*. Alger : éditions du Tell, 2002, p.71

¹³ BOUHADID Nadia. L'Aventure scripturale au cœur de l'autofiction dans *Kiffé Kiffé demain* de Faiza Guène. Dans le site internet : < http://www.memoireonline.com/08/08/1448/m_aventure-scripturale-coeur-autofiction-kiffe-kiffe-demain-faiza-guene.html > mis en ligne le 22 novembre 2008 et consulté le 23 mars 2012

* De "rupture" quand il s'affiche comme nouveau et original. Son but est plutôt de se faire de nouveaux admirateurs.

Nous tenterons à travers une lecture analytique¹⁴ de démontrer le fonctionnement du titre dans l'œuvre de Maïssa Bey.

1.1.2 « **Bleu Blanc Vert** » : le titre

«*Bleu Blanc Vert*» écrit en gros caractères verts. Il est placé en haut après le nom de l'auteur. L'espace est plus réduit entre le nom de l'auteur et le titre qu'entre le titre et l'éditeur. Cela permet de rapprocher l'auteur de sa création.

Sur un autre plan, dans notre cas, nous tenterons d'examiner les fonctions du titre par rapport au texte. A travers le roman «*Bleu Blanc Vert*», nous essayerons d'étudier les moyens mis en place pour le reproduire. C'est ainsi que Maïssa Bey avait expliqué que «*Bleu Blanc Vert*» s'est imposé comme titre lorsqu'elle voulait sauvegarder son écrit sur son ordinateur. Il renvoie, dès lors, des indications sur le texte lui-même et y oriente son lecteur.

Nous avons, toutefois, pu identifier l'auteur à son personnage narrateur féminin «Lilas». Cette dernière assisterait, dans son jeune âge, à la guerre et à la mort de son père. Maïssa Bey substitue, alors le «Vert» à la couleur «Rouge». Comme pour s'épargner des barrières imposées.

Généralement, le «Rouge», couleur du feu et du sang. Sa puissance symbolise, universellement, la vie.

Cependant, dans notre cas, le rouge est symbole du joug colonial «[...] *Bleu Blanc Rouge. Les couleurs de la France. Celles du drapeau français.*»¹⁵ La substitution de cette couleur interprète la volonté d'un peuple, qui a fraîchement acquis son indépendance, de prendre en main son avenir, son destin. Le rouge symbolise ici le renouveau.

¹⁴ Signalons que la présente étude titrologique est extraite d'un mémoire réalisé en 2008. Intitulé «*Les identités culturelles dans Bleu Blanc Vert de Maïssa Bey*» des Frères Khaldoun de l'Université de Saida. Elle sera, toutefois, enrichie et parsemée de commentaires et prises de positions personnels.

¹⁵ BEY Maïssa. *Bleu Blanc Vert*. Alger : Édition Barzakh, 2006. P. 13

Il pourrait également représenter l'image de ces milliers de femmes offensées, déçues et trahies. Ces femmes condamnées au silence. Celles qui ne pouvaient s'exprimer librement : « *Elles me hantent, ces femmes assises, immobiles, sans projet autre que celui d'être ramenées chez elles par leur mari. Je ne pense pas que cette pratique existe encore aujourd'hui. Pas même dans les douars les plus reculés. Mais il y a d'autres attentes. Tout aussi éprouvantes. Tout aussi humiliantes. D'autres façons d'aliéner un individu. Et peut-être même au nom de l'amour.* »¹⁶ Le rouge peint en profondeur la frustration, la peur et l'humiliation. Il symbolise les conditions difficiles et le silence infligés aux femmes.

Le « rouge » représente aussi cette période de tension au sein du couple de Lilas et Ali, une phase agitée et orageuse : « *Depuis la naissance de notre fille Alya, j'ai l'impression que nos relations sont devenues plus difficiles. C'est vraiment compliqué, une femme !* », « [...] *Elle a beaucoup changé. Elle est souvent silencieuse...* », « [...] *Nous avons beaucoup de mal à communiquer...* »¹⁷, « [...] *Je ne te reconnais plus depuis que tu t'es mis à ressembler à ton père [...]* *La secousse a été salutaire. J'ai failli la perdre...* »¹⁸ Le rouge à une très grande influence dans l'atmosphère du couple. Il symbolise une période du crépuscule, une absence de la communication, une relation conjugale fragilisée et terne.

Il symbolise autant difficultés et obstacles qui empêchent le couple de réaliser une vie nouvelle : « [...] *la détresse et la colère d'un peuple qui gronde, [...]* *Les émeutes qui secouent le pays un peu partout ? [...]* *que tout dialogue est impossible, il ne reste plus que la rue. À l'aveuglement et la surdité des uns répondent la violence et la démesure des autres.* »¹⁹, « [...] *La situation est trop détériorée, à la suite des récents affrontements entre l'armée et les islamistes [...]* *l'état de siège vient d'être instauré [...]* *Alger est sous couvre-feu...* »²⁰ Mais au final on peut simplement faire une allusion à la guerre, au sang coulait pendant la Révolution. Et qui coule à nouveau pendant cette décennie noire. Dès lors, le rouge traduit manifestement un lien entre le seuil et la sortie du roman.

Le « rouge » peint, en parallèle, l'image d'Alya, leur enfant unique. Une petite fille désorientée par tout ce qui l'entoure. Un monde hypocrite, entre école et société, infecté par mille et un intégrisme : « *Alya revient chaque jour de l'école avec de nouveaux récits [...]* *Des*

¹⁶ BEY Maïssa. *Op. citp.*, 137

¹⁷ *Ibid.*, p. 174

¹⁸ *Ibid.*, p. 212

¹⁹ *Ibid.*, p. 208

²⁰ *Ibid.*, p. 276

récits prétendument empruntés aux hadiths...Et nous devons répondre chaque soir aux questions angoissées [...] d'interdits, de châtiments terribles et d'enfer [...] Des cauchemars...des rêves très précis qu'elle nous raconte, tremblante et désarmée au matin. »²¹

On y trouve aussi le « vert ». Il renvoie, d'une part, à la volonté du couple de quitter la ville et repartir dans la vie. : « *Premier contact avec la France. Paris. Nous avons l'adresse d'un hôtel près du boulevard Montparnasse rue Campagne-Première. »²², « Paris, c'est beaucoup de monuments, de musées, de lumières et d'émerveillements au détour de chaque rue... »²³.*

Le voyage en France vient apaiser les tensions au sein du couple. Lila se remémore ses souvenirs d'enfance. Rien ne lui est étrange... « *Une maison [...] entourée d'un jardin planté d'arbres [...] C'est le jardin qui a balayé toutes nos hésitations »²⁴. D'autre part, la demeure d'El Mouradia est le nouveau nid qui hébergera l'attente d'une vie renouvelée, sans contraintes et sans compromis socio-culturels mais peut être et sûrement l'espoir.*

« Depuis que nous avons visité la maison, j'ai l'impression que le poids qui me comprimait la poitrine s'est allégé [...] Je suis même prête à aller y habiter tout de suite... »²⁵. Le vert est ainsi couleur du renouveau et de l'espoir. Il représente donc le nouveau souffle naissant dans la vie du couple.

Le « Blanc » est évoqué, sur un autre plan. C'est le « Blanc » de l'Algérie : « *Notre immeuble est peint en blanc [...] C'est très beau. Très propre à Alger, il y a beaucoup de très grands bâtiments tout blancs »²⁶ La couleur blanche, couleur de référence de l'Algérie et de la ville d'Alger. Elle est invoquée pour témoigner de cet apparent "équilibre parfait" au lendemain de l'indépendance.*

Couleur de la paix, le blanc renvoie aussi à la survie d'un pays secoué de mille et une turbulences : « *[...] on chante Kassamen. Notre hymne national [...] saluer notre drapeau, il est vert et blanc, avec une étoile et un croissant au milieu... »²⁷ En outre, le blanc interprète le sentiment enfantin de lutter et résister contre le colon. Il affirme la manière de ce peuple de*

²¹ Bey Maïssa. *Op. cit.*, p. 262

²² *Ibid.*, p. 249

²³ *Ibid.*, p. 251

²⁴ *Ibid.*, p. 266

²⁵ *Ibid.*, p. 267

²⁶ *Ibid.*, p. 20

²⁷ *Ibid.*, p. 14

garder et conserver l'identité nationale... « *Opération coup de poing. Tous unis et résolus à lutter contre l'ennemi implacable qui ronge la ville entière [...] le pays tout entier...* »²⁸ , « [...] pour que la façade soit repeinte. Dans ses mêmes couleurs. Blanc et bleu »²⁹ Couleur de la propreté et de l'unité confirme ici la volonté du peuple de survivre. Cette opération de purification munie par les habitants de l'immeuble est une métaphore de la détérioration du cadre général de la vie. Une métaphore de la corruption, l'insolence, la répression et l'humiliation qui ont gangréné le pays.

Le « blanc » symbolise aussi le mutisme, le silence, et la parole : « [...] un grand nombre de patientes [...] portent la djellaba. [...] avec des foulards blancs ou colorés [...] un cache-misère, elles le disent elles-mêmes [...] désormais, nous ne sommes plus que quelques-unes à faire la résistance... »³⁰, « [...] après tant d'années de silence et d'étouffement de toute contestation »³¹ « [...] on serre les rangs, on crie, on compte ses troupes, on brandit slogans et banderoles [...] L'occasion est trop belle de pouvoir enfin libérer des voix trop longtemps contenues... »³²

Le blanc exprime, du coup, cet anonymat infligé et obligé, cette discrétion imposée par différentes circonstances, différents compromis sociaux. Dans ce cas, il est, nous semble-t-il, symbole de "la mort provisoire" dans l'attente d'une vie meilleure.

Le narrateur cite, en parallèle, la couleur *bleue*. Elle suggère érudite, connaissances et découvertes : « [...] on écrivait avec le stylo bleu... »³³. Le « bleu » inspire, néanmoins, soulagement intérieur, sérénité et renoncement : « J'ai besoin de m'éloigner de tout ça [...] d'aller passer quelques jours au bord de la mer... »³⁴, « Est-ce la proximité de la mer ? [...] Je ne sais ce qui m'a apaisé. J'ai enfin compris que, dans la pesanteur des jours, dans l'écoulement d'une vie, les attentes ne peuvent jamais être comblées. »³⁵.

Le récit évoque la couleur bleue pour exprimer poétiquement des moments de fermeté. Le bleu est un intensif. Il signale des instants particuliers de la vie du couple : Lilas cherche à combler ses attentes. Elle cherche le bonheur égaré de sa vie "conjuguée".

²⁸ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 235

²⁹ *Ibid.*, p. 242

³⁰ *Ibid.*, p. 244

³¹ *Ibid.*, p. 262

³² *Ibid.*, p. 271

³³ *Ibid.*, p. 219

³⁴ *Ibid.*, p. 233

³⁵ *Ibid.*, p. 20

Or, il prend fréquemment une signification négative, celle de la « peur » : « [...] nous avons compris [...] dans l'immeuble, tous se préparaient. À quoi ? Nul ne pouvait le dire. C'était là, l'attente, la peur, l'exaspération, la colère [...] Trois, quatre, cinq, six, sept jours de folie, de confusion totale, de rumeurs contradictoires, toutes plus alarmantes les unes que les autres... »³⁶, « Je suis dans une forêt [...] tout est silence, pas de chants d'oiseaux, pas un souffle d'air [...] l'espace se rétrécit, je ne peux plus avancer, je ne peux même pas crier [...] je n'oublierai jamais le rêve de terrifiant de cette nuit de décembre »³⁷.

Le bleu est ici métaphore des résidus de la colonisation. Il signale peut être les craintes, l'angoisse et la peur d'un avenir flou. Un avenir pas encore garanti. La blancheur de l'immeuble n'est pas intégrale : l'indépendance chèrement acquise n'est pas complète. C'est ce que témoigneront les circonstances et les événements quelques fois décevants que vivront nos protagonistes tout au long du récit.

En parallèle, dans ces passages : « *Ma mère ne se met pas au balcon. [...] Il répète toujours qu'il a peur des mauvaises fréquentations. Pour nous aussi. Il dit que c'est dangereux pour l'équilibre de la famille.* »³⁸ « [...] parce qu'elle a peur des remontrances [...] d'être humiliée devant ses camarades. », « *La peur, l'humiliation. [...] la peur qui met des couleurs d'orage et des traînées de brume dans les yeux d'une petite fille...* »³⁹. Le bleu devient étouffant. Il symbolise une pause qui semble durer éternellement. Un grand vide existentiel infligé aux femmes. Citoyenne du deuxième degré, la femme se limite à l'unique et primitive fonction "d'être fécondée et porter un enfant". La couleur bleue représente ainsi toutes ses peurs, ses angoisses, ses craintes d'un avenir incertain. La peur devrait résumer tout son être à cette simple mission.

En guise de conclusion, nous pouvons avancer qu'on associe les couleurs à des signes, des sentiments et des concepts. Elles sont d'une signification considérable. Elles comblent cette pauvreté et déficience de vocabulaire qu'on dispose pour parler de nos émotions et nos humeurs.

³⁶ Bey Maïssa, *Op. Cit.*, p. 256

³⁷ *Ibid.*, p. 280

³⁸ *Ibid.*, p. 42

³⁹ *Ibid.*, p. 264

Enfin, le choix du titre est primordial dans une œuvre. Il revêt une importance majeure. Pour notre cas, le titre *Bleu Blanc Vert* est un énoncé court, facile à mémoriser. Il ne dévoile pas tout. Il fournit, cependant, des indices indispensables à la compréhension du récit. Nous déduisons, dès lors, que le titre « *enseigne à lire le texte* »⁴⁰

Sur le même plan, un autre élément paratextuel, qui remplit la même fonction. C'est la première de couverture.

1.2 *Bleu Blanc Vert*, la première de couverture

La première de couverture est un autre élément convaincant du paratexte : « *La couverture est un lien fragile entre l'œuvre et le lecteur. Elle joue un rôle multiple : d'abord, elle enveloppe et protège le contenu du livre. Elle présente ensuite ses acteurs et permet de constater sa qualité et du coup la qualité d'un texte. Enfin, elle met en appétit et suggère une atmosphère.* »⁴¹. Elle est composée de la première de couverture, le dos ou ce que nous appelons la tranche et la quatrième de couverture. Elle rassemble des éléments très signifiants qui fournissent des hypothèses de lecture.

Elle revêt deux aspects : *informatif* en premier degré, vu la somme d'informations qu'elle peut fournir. Le second serait *plastique*. Il englobe tout ce qui est relatif à l'utilisation plastique du format, le style typographique, les caractères...en effet, le graphisme de la première de couverture peut emprunter des codes visuels tels que les couleurs. Ces dernières pourraient rattacher l'œuvre à un genre particulier.

En outre, la première de couverture remplit trois fonctions à savoir :

1/ *informative* c'est-à-dire donner des indications sur l'œuvre et son contenu. Et cela suscite des questionnements concernant l'histoire : qui, quoi, où, quand, comment ?

- Le titre pourrait dévoiler le nom des protagonistes, leurs statuts, leurs spécificités...
- Le rapport texte/image apporterait souvent des éléments de réponse sur le cadre spatio-temporel et permettrait au lecteur de situer historiquement l'œuvre.
- Le titre et l'illustration pourraient être des indicateurs de style et de registre.

⁴⁰ MITTERAND Henri. *Op. cit.*, p. 86

⁴¹ Citation extraite d'un programme d'enseignement intitulé « Lire un récit d'adolescence »
<http://www.academie-en-ligne.fr/.../4/.../AL4FR31TEWB0113-Sequence 05.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr>

2/ *synthétique* : l'illustration et le titre portent sur ce qui est le plus important dans l'histoire.

3/ *séductrice* : suscite la curiosité du lecteur et l'incite à la lecture de l'œuvre

Après ce bref aperçu théorique, nous tenterons d'étudier la première de couverture de notre roman. Elle est organisée comme suit : en premier lieu et tout en haut de la page, on lit le nom de l'auteur « **Maïssa Bey** ». Il est écrit en blanc, en petits caractères gras. Juste en dessous, le titre de l'œuvre « **Bleu Blanc Vert** ». Il est écrit en vert et en grands caractères gras. Le genre « **roman** », quant à lui, est bien déterminé juste à la fin du titre en petits caractères blancs. En dernier, la maison d'édition [**barzakh**], écrit en petits caractères blancs au pied de la page.

En plus des éléments graphiques, la première de couverture en question contient l'image d'une fillette qui tient sa poupée à la main. Nous devons ainsi signaler, le rapport particulier titre/illustration. Ces deux pôles sont indissociables et forment un tout.

Cependant, le titre et l'image présentent dans notre cas des informations différentes et sans lien apparent. Ce dernier n'est dévoilé qu'à un certain moment de l'histoire. L'unité titre/image suscite l'ambiguïté et la curiosité dès le départ. La première de couverture ne peut être analysée qu'une fois le roman lu.

À la lumière de ce qui a été avancé, l'image de la fillette au teint africain, habillée de façon modeste et portant sa poupée d'une main et cachant sa bouche de l'autre dans une nuance de rire, pourrait représenter la condition féminine en Algérie indépendante. Ces femmes, qui tout en étant tenues et obligées au silence, à l'effacement et aux contraintes sociales tiennent toujours à leurs rêves de petites filles, à la liberté d'expression, à la joie de vivre... Faut-il remarquer aussi, que l'illustration en question est une photographie⁴² faite spécifiquement pour le livre. Elle occupe toute la première de couverture.

⁴² DJENIDI Sid Ali, algérien passionné de la photographie. Il exerce comme reporter photo journaliste et correspondant de l'agence Gamma presse image en Algérie.

2. L'écriture beyenne : un style, une révélation féminine

Dans le but de révéler quelques caractéristiques de l'écriture beyenne, nous tenterons en premier lieu de saisir les différents procédés mis en place dans l'entrée et la sortie du texte de Maïssa Bey. La présente analyse nous permettra d'actualiser les relations incipit/excipit. Pour arriver ensuite à mettre en lumière le style singulier de l'écrivaine dans son combat pour la femme et sa révélation féminine. Nous signalons que la thèse de Khalid Zekri sur l'étude des incipits et des clausules sera un document de référence incontournable.

2.1. L'incipit

2.1.1 Définition et fonctions

À l'origine, on assignait par « incipit » la première phrase d'un roman. Cette dernière est aussi appelée la phrase-seuil. Pourtant, il est commun de considérer l'incipit comme ayant plutôt une longueur variable⁴³.

L'incipit est donc un moment captivant et séduisant pour toute lecture. Il est « *une annonce ou du moins une orientation générale* »⁴⁴. De la sorte qu'il annonce le genre du texte (roman, nouvelle, pièce de théâtre...) et établit les choix et préférences stylistiques adoptés par l'auteur (choix de la narration, les registres de langue...). C'est un lieu littéraire stratégique, où l'auteur choisit, distingue son lectorat ou public et crée son propre code d'écriture.

C'est ainsi que l'incipit devient le lieu où auteur et lecteur prennent position à l'égard d'une éventuelle lecture intertextuelle avec d'autres seuils de romans.

Dans cette optique, l'auteur combine un ensemble de procédés, dans le but de baliser l'entrée de son récit. Cependant, l'incipit fait toujours l'objet de plusieurs interrogations : *Serait-il la première phrase d'un texte ou ce que nous appelons la phrase-seuil ? Ou juste le*

⁴³ Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Incipit>

⁴⁴ SCHLEIERMACHER Friedrich. *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*. Paris : Le Cerf, 1989. p. 102.

premier paragraphe ? Ou encore toute la première page ?⁴⁵ Khalid Zekri, définit l'incipit comme suit : « *Fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction (...) et se terminant à la première fracture importante du texte* »⁴⁶

Quoique, repérer cette "fracture textuelle" et la cerner, reste une tâche relative et subjective. Il se trouve néanmoins, certains indices qui la marquent et l'inscrivent explicitement. Andrea Del Lungo⁴⁷ propose quelques critères et signes pertinents pour délimiter l'incipit tels que « *l'insertion des espaces blancs ; les effets de clôture dans la narration (donc., après ce préambule, cette introduction...) ; le passage d'un discours à la narration et vice versa ; le passage d'une narration à une description et vice versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de sa spatialité* »⁴⁸

Une fois délimité, nous nous interrogeons certainement sur les fonctions que doit assurer un incipit :

- Il présente le cadre spatio-temporel et les personnages. Donc, il *informe*.
- Il suscite la curiosité du lecteur et construit son horizon d'attente. Donc, il *séduit*.
- Il intéresse et capte le lecteur et stimule son sens d'interprétation. Donc, il *noie le contrat de lecture*. Faut-il signaler aussi que la voix narrative se manifeste pour la première fois dans l'incipit.

2.1.2 Marquise ou l'entrée dans « *Bleu Blanc Vert* »

Nous tenterons, à présent de relever ce que Khalid Zekri appelle : « *les motifs ou les procédés qui ouvrent les textes et permettent le démarrage du récit* »⁴⁹.

⁴⁵ ZEKRI Khalid, Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1998, p. 46

⁴⁶ ZEKRI Khalid, *Op. Cit.*, p. 46

⁴⁷ DEL LUNGO Andrea, "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p. 136.

⁴⁸ ZEKRI Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, *op.cit.*, p.11

⁴⁹ ZEKRI Khalid, *Op. cit.*, p82.

« *Bleu. Blanc. Vert. Dès qu'il a posé son cartable sur le bureau, il a dit : à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les phrases avec un stylo rouge ! Ni sur les cahiers, ni sur les copies. D'abord, j'ai pensé que le rouge était sa couleur. Je veux dire, la couleur du professeur [...]* »⁵⁰

Ce premier passage, nous introduit apparemment et directement dans le quotidien habituel du narrateur. Désigné sous l'embrayeur « lui », le narrateur est un écolier, qui nous raconte un épisode, en classe, au lendemain de l'Indépendance. Nous remarquons une série d'indices. Ces derniers marquent le temps et délimitent l'espace. D'abord « *sur le bureau ; les cahiers et les copies ; professeur ; l'estrade* » ces indications sous-entendent que l'action se déroule en classe. Puis « *à partir d'aujourd'hui ; on est libre maintenant ; après cent trente-deux ans de colonisation ; sept ans de guerre* » indiquent que nous sommes au lendemain de l'indépendance.

L'emploi du passé composé prend la valeur de l'habitude et le rituel, le comportement ordinaire du professeur « il a posé ; il a dit ; il a ajouté ; il a autorisé ; il a expliqué ... » et des élèves en classe « j'ai pensé ; j'ai levé ; j'ai demandé... »

Tandis que l'emploi du présent dans les propos du professeur indique une modification de situations ou d'une condition nouvelle qui oblige un changement « je ne veux plus ; je veux ; je me souviens ; je ne sais... ». Quant à l'instance narrative, elle se manifeste dès l'incipit sous le pronom personnel « je » désignant un personnage narrateur. Ce narrateur semble ainsi être le personnage principal masculin dont le nom (Ali) est révélé plus loin. Cependant, la scène ouvrant le récit tourne autour de « *Lui* ».

Dans les paragraphes qui suivent, troublé par les propos de son professeur, « *Lui* » décrit, en premier lieu, l'état de confusion dans lequel il se trouvait : « *D'abord j'ai pensé que le rouge était sa couleur. Je veux dire la couleur du professeur. Une couleur réservée exclusivement aux professeurs. Pour les corrections et les commentaires [...] J'avais tout faux [...] Et aussi pourquoi les autres professeurs ne nous avaient jamais dit de ne plus utiliser nos stylos rouges. Peut être qu'ils n'avaient pas fait attention à ça* »⁵¹.

⁵⁰ BEY Maïssa. Op. cit., p. 13

⁵¹ *Ibid.*, p. 13-14

Il construit simultanément le portrait moral de son professeur résumant son attitude agressive et violente pour imposer sa nouvelle loi : « [...] Il a dit qu'on était libres maintenant. Libres depuis quatre mois. [...] Et il a écrit tous les chiffres au tableau. Avec de la craie rouge. Il a dit qu'on devait maintenant oublier la France. Le drapeau français et La Marseillaise [...] Le professeur a ajouté sur un ton menaçant et en agitant un doigt encore plus menaçant sur nous : vous devez respecter l'Algérie indépendante et ses martyrs. »⁵²

Se basant sur l'éloge de la liberté exposée par son professeur, « Lui » voulait l'exercer : « [...] Mais puisque je suis indépendant, j'ai posé mon stylo bleu et j'ai sorti de ma trousse mon stylo noir. J'ai commencé à écrire. [...] C'était maintenant noir blanc rouge. Ainsi je respecte mon professeur et mon pays. Et ma liberté »⁵³.

Il se heurte à la violente réaction de son professeur : « Quand il est passé dans les rangs et qu'il a vu ma copie, il me l'a prise. Il l'a déchirée. Puis il a pris mon cahier posé sur la table. Il l'a déchiré aussi. Il avait l'air très en colère. [...] Il a dit : ça t'apprendra à obéir »⁵⁴.

« Lui » ne comprend pas la colère du professeur. Alors, il va chercher les raisons ailleurs : « Quand je suis rentré chez moi [...] Alors on a cherché dans un dictionnaire. Un de ceux qu'on a trouvé là, chez nous [...] Il y a un seul pays avec ces couleurs [...] C'est l'un des deux Yémen [...] les Émirats arabes, la Syrie, la Jordanie. Que des pays frères. Alors je ne comprends pas pourquoi il a déchiré mon cahier »⁵⁵

On apprend plus loin le statut « moudjahid » de son père, « Lui » en est fier : « [...] Maintenant, c'est ce qu'il faut dire en premier [...] profession du père : moudjahid. Je suis le seul fils de combattant dans ma classe. »⁵⁶

Puis il décrit l'immeuble déserté par les Français et dans lequel sa famille a déménagé : « [...] il est revenu avec une camionnette et il a dit : on va à Alger [...] dans un bien vacant. Les biens vacants, c'est des appartements meublés. Il y en a encore plein dans notre

⁵² BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 13

⁵³ *Ibid.*, p. 15

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 17

⁵⁶ *Idem.*

immeuble [...] on aurait dit qu'il était encore habité. Il y avait tout à l'intérieur. Un frigidaire. Une télévision. De la vaisselle. Des lits avec des draps. Une grande armoire. Et même des jouets [...] Mais ce qui m'a le plus émerveillé, c'est la salle de bains avec la baignoire. »⁵⁷ ; « [...] Notre immeuble est peint en blanc, mais le dessous des balcons est bleu. [...] C'est très beau. Très propre.»⁵⁸

Les deux dernières phrases de la page 20 : « *Mais ce serait plus simple de repeindre l'immeuble en vert. Ou juste le dessous des balcons. Etre Algérien, ça se mérite* » font allusion à la fameuse matinée en classe. Elles reprennent sur un ton comique les propos du maître en CM2 qui répétait toujours : « *Etre Français, ça se mérite* ».

Sur le plan typographique, l'incipit s'arrête à cette dernière phrase de la page 20 car il est suivi d'un blanc puis se croise avec un autre journal intime mais cette fois-ci, il est conté par un personnage féminin présenté sous l'embrayeur « Elle ».

L'incipit dans ***Bleu Blanc Vert*** s'étend alors sur les quatre premières pages. D'une part, il est "**dynamique**"⁵⁹ dans la mesure où le lecteur est immédiatement plongé dans une histoire déjà commencée. Et "**progressif**"⁶⁰, d'autre part, puisqu'il lui délivre les informations petit à petit. Cependant, les indices fournis nous permettent de construire une image du personnage central masculin : son âge, son statut familial. Nous avons, aussi, assez d'informations pour délimiter le cadre spatio-temporel.

Notre incipit, comme nous l'avons déjà signalé, remplit *quatre fonctions*⁶¹, à savoir :

1. **La fonction codifiante** permet d'élaborer le code du texte pour que sa réception soit orientée dès son ouverture.
2. **La fonction informative** se manifeste par la mise en place des catégories narratives : les personnages, la temporalité du récit et l'espace.
3. **La fonction séductive** consiste à la production d'intérêts, séduire le lecteur et créer en lui un sentiment d'attente.

⁵⁷ Bey Maïssa, *Op. Cit.*, p. 18

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20

⁵⁹ Sans explication préalable sur la situation, les personnages, le lieu et le moment de l'action

⁶⁰ Mais ne répond pas à toutes les questions que peut se poser le lecteur

⁶¹ Zekri Khalid. *Op. Cit.*, p. 120

4. **La fonction dramatique liée à la mise en marche de l'histoire narrée. Elle peut être immédiate ou retardée.**

Dans notre cas, nous sommes assistés à la réalisation d'un art « total »⁶². C'est-à-dire l'émergence d'une nouvelle forme d'écriture résultant de la fusion de deux genres. En effet, le récit est caractérisé par un éclatement des genres qui combine des éléments relevant du théâtre et du roman. Dès lors, l'indication notée sur la première de couverture inscrivant le texte dans le genre romanesque se trouve trahie. Dès son incipit, le texte communique entre les deux genres en tant que *pratiques artistiques* qui se complètent par l'installation d'éléments propres au genre dramatique dans l'univers romanesque, notons par exemples:

- ✓ Des indications scéniques : «*J'ai levé le doigt* » P.13 «*Ma mère hoche la tête* » P.17
- ✓ Le monologue : discours d'Ali tout seul le long de l'incipit.
- ✓ Une alternance de voix : Lui / Elle, qui l'oblige à reprendre des paroles et des événements déjà relatés.

Affirmant cela, voilà ce qu'avance Khalid Zekri :

« *Cette fonction codifiante permet certes d'orienter la lecture du texte, mais la fonction informative favorise, par la mise en place des personnages, de l'espace et du temps dans l'incipit, le réajustement de l'horizon d'attente du lecteur.* »⁶³ Ces deux fonctions permanentes assurent de manière complémentaire la lisibilité de l'œuvre.

Dès son incipit, ***Bleu Blanc Vert*** manifeste un éclatement générique. Il signale, dès lors, son *refus d'appartenir à un genre précis*⁶⁴. La notice « roman » ne serait qu'une contrainte éditoriale.

2.2 Le rapport titre / incipit dans ***Bleu Blanc Vert***

Comme nous venons de voir précédemment, le titre et l'incipit constituent, tous les deux, des lieux d'ouverture où se manifestent les codes de l'aventure scripturale et se noue le contrat de lecture.

⁶² Zekri Khalid. Op. Cit., p. 127

⁶³ *Ibid.*, p.129

⁶⁴ *Idem.*

En plus, titres et incipits remplissent la même fonction. Ils saisissent le lecteur, le séduisent et suscitent son intérêt.

Partant de ce fait, la relation titre / incipit semble pertinente. Il en résulte que dans **Bleu Blanc Vert**, le titre donne un avant goût au lecteur. En le lisant, ce dernier commence un voyage promis par le titre, se poursuivant dans l'incipit.

Sur le même plan, **Bleu Blanc Vert**, le titre est reproduit explicitement dès l'incipit. Nous pouvons lire alors : « Bleu Blanc Vert. Dès qu'il a posé son cartable sur le bureau, il a dit : à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les phrases avec un stylo rouge ! [...] maintenant vous ne soulignerez plus qu'en vert. [...] Il nous a dit que, si on écrivait avec le stylo bleu sur la feuille blanche [...] Les couleurs de la France...»⁶⁵

«Il a dit qu'on était libres maintenant [...] Puisque je suis indépendant, j'ai posé mon stylo bleu et j'ai sorti de ma trousse mon stylo noir [...] C'était maintenant noir blanc rouge. Ainsi, je respecte mon professeur et mon pays. Et ma liberté...»⁶⁶. «Notre immeuble est peint en blanc, mais le dessous des balcons est bleu. Bleu plus foncé que le ciel [...] C'est pour ça qu'on l'appelle la ville blanche [...] Il y en a même qui ont mis des rideaux rouges aux fenêtres [...] Etre Algérien, ça se mérite.»⁶⁷

Nous remarquons que l'incipit constitue un espace textuel. À travers la reproduction des trois couleurs en leur donnant non seulement du sens mais de l'impact sur le lecteur, l'incipit permet l'expansion et l'explication du titre avec la substitution d'une couleur par une autre dans différents contextes.

L'incipit de **Bleu Blanc Vert** est l'expansion du titre et consolidation de son sens. Ils orientent la lecture du roman. Remarquons aussi que le titre, *en tant qu'élément de la fiction, participe à la rhétorique de l'ouverture*⁶⁸.

⁶⁵ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 13

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20

⁶⁸ Cité par Khalid Zekri. *Op., Cit.*, p. 137

2.3 L'excipit

Un autre moment aussi spécial et complexe que celui de l'incipit : mettre fin à l'aventure scripturale, clôturer un récit. L'excipit est défini comme la réponse aux questionnements qu'on se pose au niveau de l'incipit d'une œuvre.

On le rencontre comme synonyme de « la clausule ». Cette dernière est l'une des procédés les plus importantes dans la composition d'une œuvre. Elle indique, en outre, un lieu stratégique de l'œuvre car elle désigne le dernier souvenir que le lecteur gardera de l'œuvre.

Pour commencer, une brève définition de cette notion nous semble indispensable. Nous tenterons, ensuite, de repérer toute marque ou indice permettant de déceler puis comprendre les stratégies beyennes mises en place pour confectionner la clôture de son récit.

2.3.1 Définition

« *Clausule* » dérive du latin *clausula*. C'est un «*diminutif dérivant de claudere, clore, terminer* »⁶⁹ Il énonce, donc, la fin d'un texte.

Philippe Hamon, et à sa suite Guy Larroux proposent trois concepts heuristiques : la clôture, la clausule et la clé :

*«La clôture, conformément à son sens premier, reçoit une définition essentiellement spatiale, la clausule une définition fonctionnelle, voire instrumentale. En tant que procédé, et observable comme telle, celle-ci est au service de la clôture: elle est donc ce que la partie est au tout.»*⁷⁰

Ainsi, la clôture vise à la fois l'histoire, le récit et le discours. Quant à la clausule, elle touche les procédés formels et les éléments sémantiques. La clausule est, alors, un indice permettant de cerner la clôture. Elle est donc un « *espace textuel situé à la fin du récit et ayant*

⁶⁹ MORIER Henri, *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique* [1961]. Paris : P.U.F, 1989, p. 199. Cité par : Zekri Khalid. *op.ci.t.*, p.53

⁷⁰ LARROUX Guy, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*. Paris : Nathan, 1995, p.28

pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration »⁷¹ La clôture prend ici le sens d'un espace-temps de la narration et de la lecture.

Partant du fait que la clausule soit des bornes et des limites formelles d'un texte, garantissant dès lors, son détachement et facilitant son isolement d'un autre. Nous devons détecter et localiser les marques et signaux de fin que l'auteur fournisse à son lecteur et que K. Zekri désigne par "démarcateurs"⁷². Il les divise en deux catégories⁷³ :

1/ Les démarcateurs qui **programment explicitement la fin du récit par un métalangage clair et direct**. Nous serons ici en présence de deux cas de figures :

a/ Soit le texte déclare sa fin, la narration prend la forme d'un procédé métalinguistique. Nous sommes donc en présence d'une « cadence déclarative ».

b/ Soit la fin du récit se résume en « une seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale »⁷⁴ la clôture est dite, alors, **épigrammatique**⁷⁵.

2/ Les démarcateurs **aspectuels d'ordre terminatif** qui se manifestent sous différentes formes :

« *Le changement de temps, le changement du discours narratif (rupture ou infraction à l'homogénéité, les contrastes stylistiques, etc.), le changement de la voix et de la personne, l'épuisement ou la saturation des possibilités narratives* »⁷⁶

Selon Guy Larroux, nous pourrions expliquer cela comme suit⁷⁷ :

⁷¹ BEN TALEB Othman. « *La clôture du récit aragonien* » in *Le Point Final*, p. 131 : <
<http://books.google.dz/books?id=qa3Ozl4r35wC&pg=PA131&lpg=PA131&dq=La+cl%C3%B4ture+du+r%C3%A9cit+aragonien+%C2%BB+in+Le+Point+Final,+p.+131.&source=bl&ots=UEzOiCe0CH&sig=F17sZiBtxMYz7wiRm1mPgZg1T7A&hl=fr&sa=X&ei=cB30UrnoFs31oASBpIL4CQ&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=La%20cl%C3%B4ture%20du%20r%C3%A9cit%20aragonien%20%C2%BB%20in%20Le%20Point%20Final%2C%20p.%20131.&f=false>> Consulté le 10 janvier 2013

⁷² ZEKRI Khalid, *op. cit.*, p.56

⁷³ *Idem.*,

⁷⁴ KOTIN-MORTIMER Armine. *La clôture narrative*. Paris : José Corti, 1985. P. 21.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ ZEKRI Khalid. *Op. cit.*, p.56.

⁷⁷ *Ibid.*, p.57

- ✓ *La fin du texte est marquée par un passage d'une valeur temporelle à une autre, d'un temps à un autre ou elle s'écrit dans un mode temporel différent de l'ensemble du récit.*
- ✓ *Tout contraste stylistique peut être considéré comme démarcateur.*
- ✓ *Substituer une personne grammaticale à une autre.*
- ✓ *Saturation du programme narratif réalisé, ou l'épuisement selon Greimas.*

2.3.2 La sortie de « *Bleu Blanc Vert* »

La troisième et dernière partie du roman délimite le cadre temporel en une décennie [1982-1992]. De ce fait les prémices d'une fin sont déclarées. On assiste à une série d'événements qui prépare la clôture du récit :

- ✓ la détérioration des lieux *«Pendant ce même temps, dans notre immeuble, [...] Plus personne ne se soucie de l'état des lieux. Et les espaces communs sont dans un état de délabrement inquiétant.»*⁷⁸ L'immeuble n'est qu'une métaphore. Une icône représentant le pays des martyres dans le pire de ses états. Un vent de violentes barbaries ne manquera pas de laisser tas de dégâts matériels que psychiques.
- ✓ La mort du père d'Ali *«Et cette phrase, qui résonne dans ma tête, comme un leitmotiv : aujourd'hui, votre père est mort.»*⁷⁹ La mort de son père lui dévoile un autre monde. Celui de la bourgeoisie hypocrite contenant ceux qu'il croyait combattants pour leur pays, pour leur peuple. Un monde qui lui était jusqu'à lors méconnu.
- ✓ Lilas reprend conscience de son existence. Elle avait renoncé à son être indépendant depuis quelque temps pour ne devenir qu'épouse d'Ali *«Ali dit que, Ali pense que, Ali me demande de, Ali voudrait que, Ali envisage de, Ali a décidé que, Ali refuse de, Ali insiste pour, Ma vie devrait se résumer à ça. Un ensemble de phrases ayant le même sujet. Avec des verbes exprimant des volontés, des opinions. Volontés et opinions auxquelles je me dois d'adhérer ou d'obéir.»*⁸⁰
- ✓ Les réflexions d'Ali sur l'Histoire, la révolution, l'indépendance...aux mensonges *«Et depuis que j'étais tout petit, à coup de slogans populistes, de déclamations et de mensonges,*

⁷⁸ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 193

⁷⁹ *Ibid.*, p. 198

⁸⁰ *Ibid.*, p. 204

l'on m'a fait croire que je pouvais, que j'allais vraiment apporter ma pierre à l'édifice. Foutaises. Conneries [...] Nous célébrons nos martyrs, [...] Mais sommes-nous dignes de leur sacrifice ? [...] Tu grandiras libre et digne. [...] Tu seras un homme libre, mon fils»⁸¹

✓ POURTANT, l'humiliation, l'indignation, l'oppression, les émeutes qui secouent le pays, HOGRA... continue Ali *«Et me voilà aujourd'hui témoin impuissant de toutes les dérives d'un système [...] un système trop aveuglé [...] Comment ne pas se sentir inquiet devant les émeutes qui secouent le pays un peu partout [...] À l'aveuglement et la surdité des uns, répondent la violence et la démesure des autres. [...] Quand l'humiliation se nourrit du spectacle quotidien des privilèges accordés [...] Comment s'étonner de la violence des réactions ?»⁸²*

✓ Lilas reprend en main sa vie, son être, ses rêves et son devenir. Elle décide de sortir de son silence. Elle va quitter Ali *«C'est moi qui ne vais pas bien. J'ai besoin de partir. De m'éloigner de tout ça...De respirer un peu [...] Et ... Plus tard, on verra.»⁸³*

✓ Les habitants de l'immeuble décident *«Tous unis et résolus à lutter contre l'ennemi implacable qui range la ville entière, et plus encore, le pays tout entier [...] Nous, représentants des familles habitant l'immeuble [...] avons solennellement décrété l'état d'urgence.»⁸⁴* C'est une autre métaphore. Le peuple algérien décide de reprendre en main son pays, son devenir.

✓ Ils commencent le nettoyage et la réfection de l'immeuble et de ses abords. La participation de la femme est majeure dans "l'édification du pays" *«En vérité, l'opération avait été imaginée par les femmes [...] Celles-ci ont délégué l'organisation de cette vaste campagne à leurs conjoints, fils et tuteurs légaux [...] c'est ainsi qu'est né le projet.»⁸⁵*

✓ Éclatement de la violence, des massacres...Le pays plonge dans le noir *«On parle de milliers de victimes [...] nous connaissons le montant des dégâts matériels. Des milliards de dinars. Les bâtiments publics saccagés, le matériel envolé en fumée, fumées noires qui ont recouvert la ville d'une brume sombre et épaisse [...] les rues dévastées, les stocks de produits de toute nature pillés, les archives incendiés... »⁸⁶*

✓ Cependant, ils ignorent d'où ça a commencé ? Et où ça va mener ? *«On parle d'abord de révolution prolétaire [...] puis de révolution populaire [...] Et enfin de révolution*

⁸¹ *Ibid.*, p. 208

⁸² BEY Maïssa, *Op. Cit.*, p. 208

⁸³ *Ibid.*, p. 219

⁸⁴ *Ibid.*, p. 235

⁸⁵ *Ibid.*, p. 236

⁸⁶ *Ibid.*, p. 253

islamique [...] Et puis les chars sont entrés dans l'arène. Le sang a coulé. Une fois encore. Et nous avons appris, abasourdis, la violence de la répression.»⁸⁷

✓ La famille déménage et retrouve son harmonie «*Nous venons de trouver une maison. Dans un autre quartier. À El Mouradia précisément. [...] Depuis [...] j'ai l'impression que le poids qui me comprimait la poitrine depuis quelques années s'est allégé.*»⁸⁸

✓ Le pays est en pleine ébullition, encore plus de violence et de nombreuses émeutes «*La victoire du FIS aux élections [...] Le FLN est définitivement laminé. [...] La situation s'est trop détériorée. À la suite des récents affrontements entre l'armée et les islamistes qui ont appelé à la désobéissance civile et à la grève générale, et l'état de siège vient d'être instauré [...] Alger est sous couvre-feu à partir de huit heures du soir. [...] Les résultats du vote pour les élections législatives sont sans appel. Les islamistes ont obtenu 188 sièges sur 228.*»⁸⁹

✓ À la page 281, on nous informe sur l'assassinat du président Boudiaf «*L'homme à la main tendue.*». Le pays est en deuil «*Ils ont assassiné l'espoir.*»⁹⁰ La narratrice nous avertit : le récit désire alors annoncer sa fin.

On arrivant à la page **282**, nous avons remarqué plus de démarcateurs, la fin s'annonce :

✓ «*1962-1992. Trente ans, presque jour pour jour. Tout un chemin parcouru.*»

✓ «*Je me revois enfant, en cet été 1962, dévalant les escaliers de l'immeuble...*»

✓ «*J'ai été la dernière à quitter l'appartement, j'ai parcouru une dernière fois toutes les pièces vides...*»⁹¹

Après ces allusions de fin, nous avons l'impression d'être en présence d'une cadence déclarative. Or, Lilas, la narratrice divulgue son désir de clôturer le récit.

Ainsi, nous nous trouvons à la page **284**, devant une scène qui clôtura la narration et porta toute l'essence de l'œuvre : Après un sentiment de pessimiste, un long tunnel sombre d'isolement psychique, de perte spirituelle et de désespoir, on aperçoit un rayon de lumière, enfin une issue. Une lueur d'espoir symbolisera un recommencement, le début probable d'un récit différent, ou le prolongement de celui-ci. C'est une réouverture narrative :

⁸⁷ *Ibid.*, p. 254

⁸⁸ BEY Maïssa, *Op Cit.*, p. 267

⁸⁹ *Ibid.*, p. 280

⁹⁰ *Ibid.*, p. 281

⁹¹ *Ibid.*, p. 283

«Je me lève à mon tour. Je le rejoins. La nuit est d'un bleu si intense, si lumineux que les étoiles en sont presque éclipsées. Ali sursaute au son de ma voix.

✓ Personne, j'en suis sure, personne ne peut assassiner l'espoir. Cette phrase est un non-sens. Connais-tu Julio Cortázar, le romancier argentin ? Je viens, cet après-midi même, de relever ces mots dans un de ses livres. C'était là, comme un signe. **L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend.**

Nous remarquons également un changement effectué sur le temps : la quasi-totalité du récit est écrite en alternance entre imparfait et passé composé. Or, on assiste à une arrivée au présent qui caractérise le passage du passé au présent dans cette scène de la fin.

Ainsi le récit nous surprend et pointe une "clôture épigrammatique". En effet, le texte révèle sa fin en une seule phrase « *L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend.* »⁹²

En effet, la narratrice se rend compte que la vie est une succession interminable d'événements. Un tableau surréaliste, que la difficulté de comprendre chez beaucoup de gens ne réfute pas la richesse et la variété. Reprenons les paroles de Frédérique Chevillot :

« *En faisant du mouvement de clôture une mise en scène de la mort de l'écriture, le texte aménage l'espace nécessaire à sa réouverture et conjure ainsi l'angoisse liée à sa perte. La seule clôture possible du texte, c'est sa réouverture* »⁹³

L'histoire ne s'arrête pas. Elle dépasse largement la narration. Elle promet, dès lors, une fin ouverte : espoir et nouvel commencement

Faut-il indiquer enfin l'importance de cet instant crucial dans l'aventure scripturale. La clôture du récit est la dernière station dans l'expérience d'un lecteur. Elle est à la fois *soulagement des tensions et déception de quitter l'univers de la lecture.*

⁹² BEY Maïssa, Op. cit., p. 284

⁹³ Chevillot, Frédérique, *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies/Anma libri, 1993, cité par : ZEKRI Khalid. *op.cit*, p 51

L'étude des éléments paratextuels qui assistent et soutiennent notre roman, nous a permis de construire une idée plus au moins complète sur l'œuvre en question. Le paratexte nous offre différents moyens qui orientent la lecture du récit.

2.4 La relation incipit / excipit dans *Bleu Blanc Vert*

« *Tout texte est un système de compatibilité structuré en trois parties comme suit : l'incipit qui amorce l'histoire, l'entre-deux la développe et la clausule la réaffirme* »⁹⁴ Par conséquent, désigner un texte par *système* signifie que ses éléments constitutifs forment un ensemble. Ils entretiennent des rapports de complémentarité. Ils forment un tout organisé.

De ce fait, incipit et excipit entretiennent un rapport strictement étroit. Partant de ce qu'avait avancé Khalid Zekri, tout début a une fin. Ainsi, la fin serait un recommencement, une réouverture du récit, un retour à son début.

Nous tenterons, donc, dans ce qui suit d'examiner comment association, dialogue ou confrontation des moments stratégiques d'entrée et de sortie *Bleu Blanc Vert* le déchiffrent et construisent son sens, orientent sa lecture et préparent sa compréhension et son interprétation.

Comme nous l'avons déjà noté, le " je-narrateur " est mis en scène dès l'incipit. Il raconte l'histoire selon son point de vue. Cependant, il ne faut perdre de vue que la structuration de *Bleu Blanc Vert* à la croisée de deux journaux intimes exige la présence de deux narrateurs (**Lui / Elle**). Ces derniers introduisent des indices nouveaux pour accentuer l'attente et l'intérêt du lecteur, au fur et à mesure que la narration progresse,

L'incipit de *Bleu Blanc Vert* et sa clausule font écho, la même situation est reprise :

Dans l'incipit :

⁹⁴ ZEKRI Khalid. *op.cit*, p 62

✓ **Lui** (Ali) se trouvait en situation de répression (rigidité de la mentalité de son professeur, qui détenait sa liberté de s'exprimer, la liberté de son être et le punit parce qu'il n'a pas obéi) «*Je ne veux voir personne...*»⁹⁵

✓ «*[...] Quand il est passé dans les rangs et qu'il a vu ma copie, il me l'a prise. Il l'a déchirée. Puis il a pris mon cahier posé sur la table. Il l'a déchiré aussi. Il avait l'air très en colère. Je n'ai pas compris pourquoi. Il a dit : ça t'apprendra à obéir. Il m'a demandé de sortir de la classe et d'aller voir le surveillant général.*»⁹⁶

✓ **Il** habitait un village lui et sa famille, puis ils ont déménagé à Alger pour occuper l'immeuble. «*[...] Il est resté quelques jours au village avec nous [...] Depuis ce jour-là, on vit ensemble à Alger. Dans un bien vacant. Les biens vacants, c'est des appartements meublés.*»⁹⁷ ; «*Notre immeuble est peint en blanc...*»⁹⁸

Dans l'excipit :

✓ la situation est celle de tout un peuple face à l'intégrisme et au terrorisme. Une situation alarmante racontée par **Elle** (Lilas) : «*[...] Celle du président Bouafia, l'homme à la main tendue. Des photos encadrées de noir. [...] Ces mots : Ils ont assassiné l'espoir. [...] dans les rues d'Alger une fois de plus endeuillées...*»⁹⁹

✓ La famille quitte l'immeuble, Ali a trouvé une maison, une demeure pour récupérer l'harmonie de sa petite famille. «*[...] j'ai été la dernière à quitter l'appartement. [...] J'ai refermé la porte derrière moi [...] dans cette maison que nous avons tant désirée...*»¹⁰⁰

Faut-il signaler que l'ancrage historique référentiel de **Bleu Blanc Vert** permet un passage progressif du réel au fictif. Ce dernier permet à son tour de revisiter l'Histoire de l'Algérie.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que **Bleu Blanc Vert** puise dans la mémoire collective du peuple Algérien. Pour assurer cohérence et homogénéité de son récit, Maïssa Bey utilise la coopération interprétative. C'est une stratégie qui augmente aussi la lisibilité du texte.

⁹⁵ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 13

⁹⁶ BEY Maïssa, *Op Cit.*, p. 15

⁹⁷ *Ibid.*, p. 18

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20

⁹⁹ *Ibid.*, p. 281

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 284

Les procédés de reprises favorisent une mise en relief de unités signifiantes les plus pertinentes. Ils assurent dès lors un encadrement sémantique de *Bleu Blanc Vert*

Synthèse

Le présent chapitre a porté sur l'étude structurale du roman *Bleu Blanc Vert*. Nous y avons tenté d'apporter quelques éclaircissements et renseignements sur la titrologie, l'incipit, excipit et l'apport de l'un dans l'autre, ainsi que leur éventuel impact sur les attentes et interprétations du lecteur.

Le rapport incipit/ excipit est donc garanti par l'intensité et l'ampleur des unités déterminantes dans les deux bornes de l'œuvre. Ces unités signifiantes orientent et guident les interprétations du lecteur dès le début. Elles confirment ou revalorisent ses attentes dans les clauses.

Nous tenterons à présent de plonger vers le fond. Nous étudierons le noyau *Bleu Blanc Vert*, qui porte les germes d'une contamination de l'art des planches.

DEUXIEME CHAPITRE

BLEU BLANC VERT : DU ROMAN AU THEATRE.

Le présent chapitre comportera trois grands axes. Nous étudierons, d'abord, *la théâtralité comme technique d'écriture romanesque*, puis **le cadre spatio-temporel** et son rapport à **l'Histoire** dans le roman et enfin nous présenterons un bref aperçu sur les repères du *culturel et de l'interculturel* dans *Bleu Blanc Vert*.

1. La théâtralité une technique d'écriture romanesque¹⁰¹

Après la lecture et l'étude structurale de cette œuvre, nous avons constaté les points suivants :

- *Bleu Blanc Vert* produit et crée la scène car il possède un caractère dramatique et engendre un effet de théâtralité.
- Il anticipe et envisage même d'éventuelles modifications du modèle de la représentation.
- Il exprime et proclame une volonté vive de mise en scène. Pour ce, il présente quelques techniques de dramatisation, à savoir *la structuration du récit exigeant deux narrateurs, la déconstruction temporelle en des allers-retours, répétitions et reprises des événements, les monologues...*
- Cette volonté de mise en scène *dynamise la narration* et crée un signe de renouvellement des techniques du roman.

Ce constat nous pousse à parler d'un effet de théâtralité. C'est-à-dire que l'univers romanesque fait appel à la mise en scène.

Afin d'aborder la question de la relation ou la contamination intergénérique entre roman et théâtre, nous allons, à présent, localiser les différents emprunts au genre théâtral dans *Bleu Blanc Vert* de Maïssa Bey. Nous tenterons d'examiner puis d'expliquer comment ils se glissent dans le roman et *infiltrent la narration*.

¹⁰¹ Le sous-titre s'est imposé lors de la lecture d'un mémoire de magister du centre universitaire de Béchar.

Nous commencerons, alors, par définir la théâtralité. « *Qu'est-ce que la théâtralité ?* »¹⁰² Roland Barthes a été le premier à poser cette question. Il y répond que « *C'est le théâtre moins le texte.* »¹⁰³ Selon Barthes, la théâtralité est la somme des éléments proprement scéniques. Tout corps, objet ou facteur assurant le langage dramatique lors d'un spectacle.

Il existe cependant plusieurs façons de penser la théâtralité. La définir serait donc d'essayer de voir comment et en quoi le théâtre se distingue des autres genres et formes d'art. Pour ce, Diane Beaulieu avance qu' « *il faut remonter dans le temps, s'intéresser aux multiples variations historiques, sociologiques et esthétiques du théâtre [...] Cependant, nous nous contenterons de citer les deux changements primordiaux survenus au XX^e siècle à savoir : l'avènement du metteur en scène moderne qui réclame plus d'autonomie et l'appel à l'art indépendant de la scène.* »¹⁰⁴ C'est-à-dire que le texte se transforme en un motif pour rassembler les différents éléments scéniques. Il devient un prétexte pour mieux explorer le langage de la scène.

Ceci dit, et comme l'atteste Robert Abirached : « *La théâtralité n'est rien d'autre que du sens opératoire du terme, l'ensemble des dispositifs qui permettent à un texte de prendre corps sur la scène et d'y installer matériellement un univers.* »¹⁰⁵ La théâtralité serait donc d'effectuer une recherche d'indices et de constituants appartenant au genre dramatique dans un texte romanesque.

Sur le même plan, et dans sa thèse sur l'étude de la théâtralité dans les romans d'André Malraux, Mamadou Abdoulaye Ly affirme qu'elle « *relève de l'extraordinaire souplesse du genre romanesque par rapport au genre théâtral [...] Car pour le roman comme pour le théâtre, la mise en scène fabrique de la fiction, du mouvement et de la présence.* »¹⁰⁶ Anne Ubersfeld renforce les deux définitions précédentes, elle ajoute : « *[...] une spécificité que nous aurons à cerner; et que l'adaptation d'un texte poétique ou romanesque à la scène est*

¹⁰² BARTHES Roland. *Essais critiques* [1964]. Paris : Éditions du Seuil, 1981. p. 41.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁴ BEAULIEU Diane, *La Théâtralité dans "Une Adoration" : du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal*, Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, avril 2010.

¹⁰⁵ ABIRACHED Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994, p. 421

¹⁰⁶ ABDULAYE LY Mamadou. *La Théâtralité dans les romans d'André Malraux :*

<http://books.google.fr/books?id=M_Fg8rDSQ9AC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=th%C3%A9atralit%C3%A9+dans+le+roman&source=bl&ots=CPKNp9NfoI&sig=j44F6X7KJ3SSdaBwkvC1WB8k0E&hl=fr&sa=X&ei=GeLzUerRN8S34ASckoGYDQ&ved=0CF4Q6AEwCA#v=onepage&q=th%C3%A9atralit%C3%A9%20dans%20le%20roman&f=false> Consulté le 15 février 2013

*contrainte de donner à ce texte.»*¹⁰⁷ La théâtralité serait donc de déceler certains traits et particularités du genre théâtral dans un récit narratif.

Ces caractéristiques appartiennent exclusivement au théâtre à savoir : le dialogue et les didascalies. Faut-il noter que le dialogue est un élément capital dans le texte dramatique. Et que le monologue n'est autre qu'un dialogue avec le spectateur. La réaction de ce dernier est considérée comme réponse aux paroles de l'acteur sur scène.

Quant aux didascalies, ce sont des orientations, des instructions et des renseignements portant sur les noms des acteurs, leurs gestes et leurs actions. De ce fait, sur scène, le texte est transmis au public grâce à la voix et la présence de l'acteur. Muriel Plana propose une autre définition pour penser la théâtralité d'un texte. Il dit qu'elle est « *le désir de théâtre qui s'y exprime, la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène.* »¹⁰⁸ Il renforce ainsi la définition précédente : la théâtralité serait donc d'incorporer certains constituants de la représentation dans le texte.

Suite à ce bref aperçu, nous nous sommes interrogées comment se manifeste la théâtralité dans le roman de Maïssa Bey ? Comment ces éléments théâtraux s'infiltrent-ils et contaminent la trame narrative de *Bleu Blanc Vert* ? *Comment Maïssa Bey arrive-t-elle à faire dialoguer ses personnages comme dans le théâtre ?*

1.1 La structuration de *Bleu Blanc Vert*

Nous commençons par la structuration de *Bleu Blanc Vert* en la croisée de deux journaux intimes écrits par deux personnes différentes désignées sous les embrayeurs *Lui* et *Elle*. Nous avons choisi d'étudier d'abord les signes visibles sur le plan graphique ensuite entamer l'analyse des personnages et du cadre spatio-temporel pour arriver enfin au rapport Histoire / histoire dans le roman de Maïssa Bey.

Pendant la lecture de *Bleu Blanc Vert*, nous avons remarqué en premier lieu une disposition typographique particulière et spécifique à un texte de théâtre : le nom

¹⁰⁷ UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre*. Tome 1. Paris : Belin, 1996. p. 58.

¹⁰⁸ PLANA Muriel. *Roman, théâtre, cinéma, adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris : Editions Bréal, 2004, p. 24.

(l'embrayeur) désignant le personnage (*Lui*) écrit à gauche en italique et détaché du corps du texte par un espace blanc. Suivi de son discours qui s'étend sur plusieurs pages, parsemé d'indications (didascalies) sur le lieu, l'intention du personnage ou le rythme particulier d'une phrase... Puis un autre embrayeur apparaît (*Elle*) de la même disposition et suivant un principe d'alternance de la parole, qui permet de varier les points de vue à propos de chaque événement relaté. Cette présentation est respectée tout au long du roman.

Le récit *Bleu Blanc Vert* s'ouvre comme sur une scène de théâtre, *Lui* raconte une journée à l'école au lendemain de l'indépendance. Il raconte une anecdote sur la fameuse couleur rouge interdite, sur l'illusion de la liberté. À la manière d'un acteur sur scène, *Lui* commence son discours : « *Bleu. Blanc. Vert.* » Les points marquent des pauses, ils donnent un certain rythme à cette phrase. *Lui* continue : « Dès qu'il a posé son cartable sur le bureau, il a dit... » Puis le lecteur comme s'il écoute directement le professeur parlait sans l'intermédiaire de celui qui narre l'anecdote, il ressent le ton fort et renforcé par l'indicateur du temps, la négation, l'ordre et le point d'exclamation qui parsèment le discours du professeur : « *à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les phrases avec un stylo rouge ! Ni sur les cahiers, ni sur les copies [...] maintenant vous ne soulignez plus qu'en vert* »¹⁰⁹. Ensuite *Lui* reprend la parole pour raconter son passé, sa famille..., pour se raconter. (Paragraphe 01)

De la même manière, *Elle* prend la parole et raconte à son tour sa vie dans l'immeuble déserté par ses habitants (les pieds-noirs), ses galopades dans les escaliers, sa passion pour les livres et la lecture, puis sa famille et sa petite société (les voisins dans l'immeuble).

Suivant le même plan, le récit *Bleu Blanc Vert* se termine à la manière d'un jeu théâtral, *Elle* (Lilas) parle calmement comme si elle lisait un poème : « *La nuit est d'un bleu si intense, si lumineux que les étoiles en sont presque éclipsées.* ». Et comme sur scène, *Elle* crie de toute sa force : « *Personne, j'en suis sûre, personne ne peut assassiner l'espoir* » Puis comme si *Elle* s'adressait à un public, *Elle* continue sur un ton différent : « *Cette phrase est un non-sens. Connais-tu Julio Cortázar, le romancier argentin ? Je viens, cet après-midi même, de relever ces mots dans un de ses livres. C'était là, comme un signe.* » Enfin, *Elle* clôt

¹⁰⁹ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 13

le texte sur un ton révolutionnaire, comme si *Elle* criait le contenu d'une banderole dans une manifestation : « *L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend.* »¹¹⁰

(Paragraphe 02)

Dans ce qui suit, nous allons étudier les personnages. Cette analyse nous permettra de mettre en lumière le caractère de chacun et comprendre comment prennent-ils part de la théâtralité dans le roman *Bleu Blanc Vert*. Nous signalons que le mémoire de licence des frères Khaldoun¹¹¹ nous a été d'un grand intérêt. Or, cette étude sur les personnages et la cadre spatio-temporel sera enrichie et parsemée de commentaires et prises de positions personnels.

1.2 Les personnages : dialogues / monologues

Le personnage est un être fictif, fait de mots et de gestes. Il prend forme grâce aux événements qu'il subit dans un texte. Les personnages beyens sont tels des mots qui riment entre eux. Et ceux féminins sont tous orphelins.

Notre roman est un laps de déclarations, d'affirmations et de confessions. *Lilas* et *Ali* viennent y dépenser un lot de souvenirs et de témoignages. Ils y exposent chacun son point de vue sur les événements de trois décennies de crises, de tensions et d'effervescences culturelles, sociales et surtout historiques. Les deux protagonistes se racontent à tour de rôle et portent jugements sur une tranche de leur vie, dans une Algérie angoissée par mille et un troubles, au lendemain de son indépendance. Du coup, ils redonnent vie à plusieurs épisodes de leurs passés.

Bleu Blanc Vert tisse une nappe relationnelle assurée par les deux instances discursives *Lilas* et *Ali*. Ainsi le récit représente le rôle étroit et égal des deux embrayeurs *Elle* et *Lui*. Cette mise en opposition exprime par ailleurs distinction et écart du statut social et de l'identité culturelle.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 284

¹¹¹ KHALDOUN Souad, KHALDOUN Amine, « *Les identités culturelles dans Bleu Blanc Vert de Maïssa Bey* » des Frères Khaldoun de l'Université de Saida. Elle sera, toutefois, enrichie et parsemée de commentaires et prises de positions personnels.

Lilas et Ali sont tous deux des enfants de "moudjahidine" : Ali le confirme à maintes reprises : « *Je suis le seul fils de combattant dans ma classe. [...] Je suis fier de mon père. Il est allé dans les djebels parmi les premiers [...] J'avais sept ans quand il est sorti de chez nous, la nuit pour monter au maquis.* »¹¹². Et pour Lilas, elle témoigne aussi : « *Mon père n'est plus là. [...] Mon père est un martyr de la Révolution. Il a eu juste le temps d'avoir quatre enfants avant de mourir dans une embuscade. [...] Ma mère aussi reçoit une pension. Une pension de veuve de guerre.* »¹¹³

Il s'établit une sorte de parallélisme entre ces deux passages. Les deux personnages narrateurs vivent pratiquement les mêmes événements et reprennent les mêmes paroles. On peut repérer le champ lexical de la guerre (combattant, les djebels, maquis, martyr, révolution, embuscade, veuve de guerre.) ce vocabulaire rend compte de l'environnement dans lequel ont été élevé Lilas et Ali et du coup prépare une plate forme pour réinvestir leur connaissance en matière d'histoire afin d'implanter leurs témoignages.

Ils habitent le même immeuble alors qu'ils ne se sont jamais croisés : « [...] *Dire que depuis des années on vit dans le même immeuble, dans le même bâtiment, et que jamais, non jamais je ne l'avais remarquée ! Je n'arrive pas à y croire. Tout ce temps perdu ! Elle habite là depuis plus longtemps que nous [...] C'est bizarre, je ne l'avais jamais remarqué avant. [...] Pourtant il habite le même bâtiment, au huitième étage.* »¹¹⁴

Ces indications nous informent sur le cadre socioculturel dans lequel baignent les deux protagonistes. Du fait, ils partagent pratiquement les mêmes valeurs sociales. Mise à part quelques habitudes culturelles différentes dues peut être à la vie citadine ou villageoise.

Au lendemain de l'indépendance, en 1962, les deux lycéens assistent à de nombreux changements :

✓ la suppression de l'Histoire de France des programmes de l'enseignement, les enseignants Français eux-mêmes sont partis et remplacés par d'autres : « [...] *Parce que la plupart des professeurs de l'année dernière sont partis. Ils étaient Français [...] L'année dernière, on apprenait encore l'histoire et la géographie de la France. [...] Les fleuves. Les Alpes. Le Massif central. La Révolution française. La guillotine. [...] Maintenant, il faut*

¹¹² BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 18

¹¹³ *Ibid.*, p. 55

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 79

*qu'on commence notre histoire à nous. Après cent trente-deux ans de colonisation, c'est difficile. »*¹¹⁵

La réforme du système éducatif et les changements massifs effectués sans préparation préalable aucune. Ni étude stratégique profonde des techniques et des programmes d'enseignement. Que pouvons-nous enseigner à cette génération jusque-là bilingue et imprégnée de la culture française ? Quel enseignement peut-il cultiver et préparer une génération montante et sensée prendre en main le développement et l'évolution du pays ? Quels enseignants sont-ils capables d'assumer cette grande responsabilité (S'ils ne sont même pas enseignants au départ)?

✓ L'introduction de l'hymne nationale et le drapeau algérien : « [...] *Le drapeau français. Et La Marseillaise. [...] En saluant le drapeau. Le drapeau français bien sûr. [...] Maintenant, depuis la rentrée scolaire, on chante **Kassamen**. Notre hymne nationale. On le chante chaque matin. Sans en changer les paroles. En saluant le drapeau. Notre drapeau. Notre drapeau est vert et blanc, avec une étoile et un croissant rouges au milieu. [...] Il n'y a pas très longtemps qu'il flotte sur tous les bâtiments publics. Et même sur les balcons des immeubles... »*¹¹⁶

Substituer les symboles du joug colonial (le drapeau français et La Marseillaise) par l'hymne nationale "*Kassamen*" et le drapeau algérien symboles du pouvoir et de la souveraineté nationale. Le narrateur insiste sur les couleurs et la forme du drapeau qui flotte partout dans le pays. Ce qui sous-entend peut être tantôt l'expression de sa fierté et de son indépendance. Tantôt le sens ou le sentiment de la citoyenneté ou même encore la conscience enfantine des principes de la souveraineté

On peut diviser les personnages en deux catégories : les protagonistes (**Lilas** et **Ali**), dont les caractères, les monologues et les relations qu'ils entretiennent, marquent fortement la théâtralité du roman *Bleu Blanc Vert*. Et les personnages secondaires (la mère de Lilas, ses frères et les voisines ; le père d'Ali, sa mère et son frère.) Ces derniers jouent un rôle important dans l'avancement et l'évolution de la fiction dans le roman.

¹¹⁵ Bey Maïssa, *Op. Cit.*, p. 16

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 14

a/ Les personnages principaux

La structure du roman Bleu Blanc Vert nous impose deux personnages principaux : Lilas et Ali. Leurs paroles et silences continuent à valser tout le long du récit.

Ali prend la parole sous l'embrayeur *Lui*. Il débute l'histoire en racontant une anecdote de son enfance. Alors que son identité n'est révélée qu'à partir de la page 17 où il dit qu'il est fils de moudjahid. Puis adolescent à l'indépendance et lycéen quand il déménage à Alger. Quant à Lilas, elle joue un rôle très important dans la fiction. Lilas prend la parole sous l'embrayeur *Elle*. Contrairement à Ali, elle révèle son identité au départ, dès qu'elle prend la parole. Elle assume aussi la scène de clôture du roman.

Ainsi, les portraits physiques et moraux de chacun des personnages sont dessinés par l'autre :

✓ Lilas décrit Ali : « [...] même si je le trouve assez mignon malgré ses boutons. [...] J'aime bien ses cheveux, très noirs, et j'aime surtout la mèche un peu trop longue qui lui tombe sur le visage. Il ressemble un peu à Samy Frey, mon acteur préféré. J'aime aussi la forme de ses sourcils, et la couleur de ses yeux. Marron noisette. Il est grand de taille mais il se tient toujours penché en avant. »¹¹⁷

L'observation visuelle confirme l'impression générale que les deux personnages manifestent : l'affection qu'ils éprouvent l'un envers l'autre. Nous arriverons à ce même constat quand Ali décrit Lilas. Ainsi l'absence de communication verbale ne signifie pas un manque d'intérêt. C'est ce que témoigne et affirme le passage suivant :

✓ « Elle s'appelle Lilas [...] Normalement, chez nous, on dit Leila. [...] Mais elle, c'est Lilas. Avec un s à la fin. C'est ce qu'elle m'a dit. Et c'est la seule Lilas du monde [...] Elle a dix-sept ans. [...] Tout en elle me fait chavirer. Ses yeux. Son sourire. Sa voix. Sa façon de marcher. [...] Un peu comme Ursula Andress [...] Lilas est plus belle encore qu'Anna Karina [...] À ses yeux peut-être, un peu étirés vers les tempes, à sa finesse, à sa démarche »¹¹⁸

Nous pourrions aussi relever le champ lexical du regard et un vocabulaire de description physique (mignon, cheveux, yeux, sourcils, sourire, voix, démarche, finesse...) Nous sommes

¹¹⁷ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 79

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 74

revenus ici au champ lexical du regard et de l'observation visuelle qui, précède l'histoire d'amour que vont consumer Lilas et Ali. A cette croisée des deux journaux intimes, chacun des deux personnages narrateurs complète ce qui manque du discours de l'autre. Ou reprend parfois carrément la parole en une sorte de prise en main de la mémoire et de l'histoire.

Maïssa Bey donne consistance à un personnage masculin (Ali). Ali se jette corps et âme dans sa relation avec Lilas. Il est très sensible et tremblant de passion pour Lilas. Il est libertin et croit dûment à la liberté : « [...] *Toutes les formes de son corps étaient si nettement dessinées que j'en ai eu le vertige. [...] J'ai beau lui dire qu'on n'a que faire de toutes les traditions et de toutes les conneries des parents, elle refuse de coucher avec moi. Elle dit qu'elle en a envie, elle aussi mais qu'elle est encore trop jeune...* »¹¹⁹

C'est un amour exceptionnel parce qu'unissant ces deux êtres libres, il n'est jamais entravés par le poids des convenances et les traditions. Il est respectueux de la liberté de l'autre. Romantique, Lilas n'est pas indifférente : « [...] *Des regards. Des mots. Des attentions. C'est merveilleux de se savoir admirée. Et mieux encore, de se savoir aimée.* »¹²⁰ Le récit est rythmé par les perceptions différentes de Lilas et Ali.

Regards portés par un homme et une femme sur leur vie commune. Lilas est une passionnée de la lecture, elle a visité tous les appartements inoccupés de l'immeuble à la recherche de livres : « [...] *Ce que j'aime, c'est les livres. Les histoires. [...] Tout l'été, je me suis régalée. J'aime bien les histoires d'amour. Surtout celles qui finissent bien ...* »¹²¹ Nourrie des histoires d'amour, des tableaux d'arts fascinants, Lilas trop romantique finit par tomber amoureuse d'Ali. Elle le dit. Elle le crie à haute voix. Elle consume cette passion en cachette et loin de la répression sociale. C'est ce qu'affirme le passage suivant : « [...] *J'aime Ali. J'aime ses mains posées sur moi. J'aime quand, devant les copains à la fac, il me prend la main et m'enlace pour montrer que je suis à lui. J'aime l'image qu'il me donne de moi. [...] J'aime surtout son émoi et ses impatiences lorsque nous sommes seuls...* »¹²²

Maïssa Bey est encore une fois plus près des êtres, de leur quotidien, leurs espoirs et leurs souffrances souvent cachées. Elle emploie des expressions capables de rendre compte de l'intériorité de son personnage. Elle le construit selon le nom. Ce dernier prévoit la qualité et

¹¹⁹ BEY Maïssa. *Op. cit.* , p. 90

¹²⁰ *Ibid.*, p. 79

¹²¹ *Ibid.*, p. 23

¹²² *Ibid.*, p. 96

les caractères de son être : « [...] Lilas. J'aurais dû m'appeler Leila. C'est ce que voulait mon père. Leila, ça veut dire nuit. Mais à la mairie [...] Ma mère m'a dit que celui qui a reporté mon nom sur les registres, c'était un Français. Il ne connaissait pas la nuit arabe. Moi j'aime bien. Leila nuit. Lilas, fleur. Fleur de nuit. C'est mon nom secret. Je ne l'ai confié à personne.»¹²³ Passionnée de la lecture, elle a visité tous les appartements inoccupés de l'immeuble à la recherche de livres : « [...] Ce que j'aime, c'est les livres. Les histoires. [...] Tout l'été, je me suis régalée. J'aime bien les histoires d'amour. Surtout celles qui finissent bien ...»¹²⁴

✓ Emballée par les films et les magazines, Lilas est rêveuse : « [...] j'ai passé tout cet été à visiter les appartements récemment vidés. [...] Dans chacun d'entre eux, je m'inventais une autre vie... »¹²⁵ Le roman de Maïssa Bey ne cache pas la part du rêve, les fuites hors du réel et les libertés prises par échapper au joug du quotidien.

Ces passages témoignent aussi de l'imprégnation de la culture française. La cohabitation et le voisinage des Pieds-Noirs ont favorisé l'amour de la littérature française et des arts. Lilas découvre un autre monde dans les livres et des magazines qu'elle empruntait des différents voisins français et des appartements désertés au lendemain de l'Indépendance.

✓ Lilas finit volontiers et toujours par céder aux tentations et objections de son partenaire : « [...] Mais il a des explications pour tout. Et il argumente très bien. J'aime bien l'entendre parler de ce que je ressens. Je l'écouterai pendant des heures. [...] J'aime surtout le ton protecteur qu'il prend pour répondre à mes questions. Ce qui m'étonne, c'est que je cède très facilement, trop facilement peut-être, à toutes ses demandes. Oh, ce ne sont pas des exigences. Il le dit lui-même. Tu peux faire ce que tu veux. Je n'ai aucun droit sur toi. [...] Alors je finis toujours par me ranger à ses objections. »¹²⁶

La narratrice présente un portrait moral de la femme. Cette dernière abandonne par amour, volontairement ces points de vue, ces convictions et cède aux tentations de son partenaire. Elle s'efface devant son ton protecteur et par conséquent devant lui.

¹²³ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 25-26

¹²⁴ *Ibid.*, p. 23

¹²⁵ *Ibid.*, p. 22

¹²⁶ *Ibid.*, p. 94

✓ Très jeune, Lilas prend conscience non seulement de la ségrégation et les rapports de dominance garçon / fille et par conséquence homme / femme mais aussi du silence et des conditions imposées aux femmes : « *Il paraît que mon père était fou de joie le jour où je suis née. Après trois garçons ...* »¹²⁷ Mais la réaction de la grand-mère explique clairement les convictions sociales par rapport à la naissance d'un garçon ou d'une fille dans la famille. Selon ces croyances la fille n'est pas capable de ce qu'un garçon pourrait. Elle peut toutefois apporter honte et trahison.

En parallèle, nous constatons chez Maïssa Bey *un besoin de se raconter. De se reconstruire une identité cachée ou oubliée face à l'anonymat auquel sont traditionnellement réduites les femmes*¹²⁸. En effet, il y a Lilas, mais aussi sa mère. Veuve et seule à élever ses enfants. Ou la mère d'Ali, épouse soumise, délaissée puis abandonnée par son mari.

Bleu Blanc Vert comporte de nombreux ces passages, qui témoignent des conditions insondables et angoissantes imposées aux femmes. Nous avons choisi le passage ci-dessous pour rendre compte de ses femmes réduites en silence :

« [...] *Il y en a beaucoup qui ne portent plus le haïk. Ma mère continue de le porter parce qu'elle est veuve. Quand il n'y a pas d'homme à la maison, il faut faire attention à sa réputation.* »¹²⁹

La narratrice tisse un autre portrait se basant sur l'image de sa mère. Qu'elle soit instruite ou non une femme sans homme (veuve) doit se mettre toujours en garde. Elle porte le haïk telle une protection peut être ou tel un cache cet être. Le haïk obscurcisse son identité. Elle pourrait passer inaperçue. Cependant, une maison sans homme inspire liberté d'expression du moins pour les femmes.

« *Quelquefois, je pleure. Parce que personne ne peut comprendre ce que je ressens. [...] Ma mère ne veut pas que je sorte. Sauf pour aller au lycée. [...] Si je tarde, elle est au balcon. [...] Elle dit que je dois faire deux fois plus attention parce que je n'ai pas de père. Attention à quoi ? [...] parce qu'une mère ne peut pas parler de ces choses-là. [...] Le jour où j'ai eu mes règles, j'ai eu très peur. [...] Ces choses qui ne regardent que les femmes. Et elle m'a*

¹²⁷ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 26

¹²⁸ Cité dans Longou, Schahrazède. "Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane)." dissertation, University of Iowa, 2009. <http://ir.uiowa.edu/etd/401>.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 27

annoncé que j'étais devenue une femme. [...] Je sais que les garçons deviennent des hommes le jour de leur circoncision. [...] On a fait une grande fête ce jour-là. [...] Je me demande pourquoi on fait une fête pour les garçons, et rien pour les filles le jour où elles deviennent des femmes. On dirait que c'est honteux de devenir une femme. »¹³⁰

Dans le passage ci-dessus, Lilas perçoit, note et ressent la différence dans le traitement entre fille et garçon. Elle ressent une solitude terrible. Elle découvre des contraintes pénibles. Elle sait maintenant ce qu'"être fille" veut dire. Elle ne pourrait parler ni de son être, ni de ses rêves et ses désirs. Et surtout pas de ses préoccupations de fille. Elle remarque tout de suite la joie, l'euphorie et l'avenir que promet la grande fête de circoncision organisée à l'honneur d'un garçon.

Sur ce plan, la ponctuation joue un rôle extrêmement important. Nous avons remarqué que certains passages du texte deviennent sombres comme le statut de la femme algérienne. Ils sont parsemés de points de suspensions et d'exclamations. Ces derniers révèlent l'hésitation, la difficulté ou l'absence de mots pour désigner quelque chose ou quelqu'un. Ou peut être ils permettent d'identifier la souffrance qui empêche le personnage de parler ou de terminer ses phrases : « [...] *Il faut que j'obéisse ! Parce que je suis une fille ... comme toutes les autres femmes de l'immeuble, elle se plaint d'être toujours au service des autres. D'abord de son père et de ses frères. Puis de son mari. Et maintenant de ses fils. [...] Mais moi je ne veux pas être la fille qu'on lui dit ce qu'elle doit faire ! Qui se tait et qui obéit. [...] Je veux tracer moi-même les chemins de ma vie. [...] Réussir. Pour ne pas avoir à dépendre des autres. Etre libre et indépendante. C'est possible [...] On répète partout que les femmes ont des droits...* »¹³¹ La narratrice de **Bleu Blanc Vert** est déchirée entre le désir de parler et la tentation du silence. Sa prise de parole est devenue un véritable instrument de lutte contre ce silence imposé par la société. C'est une constante tension émotionnelle où Lilas revendique la liberté de vivre et de rêver.

Lilas prend conscience de son être et ses droits malgré la ségrégation. C'est une révolution intérieure qu'elle doit mener pour s'imposer ensuite dans la société. Elle refuse d'être traitée comme l'avait été sa mère et sa grand-mère. Elle ne veut pas ressembler à ces femmes citoyennes du deuxième degré. Dès lors, le récit se focalise autour des figures de femmes (épouse, mère, fille, sœur...) Lilas espère ne jamais endurer leurs angoisses, leurs

¹³⁰ BEY Maïssa, *Op Cit.*, p. 58

¹³¹ *Ibid.*, p. 67

peurs, leurs déceptions et surtout pas leur désespoir. Elle refuse ce silence et cet effacement d'identité et d'entité infligés aux femmes de toute génération. Il ne sera plus question de satisfaire les autres (les parents, la famille, le mari, la société...). Dorénavant, il serait question d'elle et rien que ses rêves et son avenir. Elle exige de connaître son futur époux et vivre une histoire romantique et brûlante avec lui. Elle veut crier tout haut ses envies et ses désirs. Son plus grand souhait serait de voir toutes ces femmes s'imposer dans la société, de les voir prendre de plus en plus conscience de leurs êtres, leurs droits, leur indépendance et leur liberté.

Nous ne pourrions pas parler des deux personnages séparément. Les extraits relevés ci-dessus témoignent des rapports étroits qu'ils entretiennent. Il était donc indispensable de porter un bref regard sur la vie du couple.

Parallèlement, les deux protagonistes sont marqués d'une émotion très vive. Et leur relation se construit petit à petit. La narratrice nous raconte les détails de cette histoire d'adolescent sur un ton plaisant et amusant. Le lecteur s'identifie facilement aux protagonistes Lilas et Ali. En lisant, les tableaux se défilent devant lui comme s'il assistait à des scènes en direct. Leur façon de se voir, de se parler et de s'aimer. Tout est réel. C'est une manière aussi de décrire cette période importante dans la construction des personnages et du récit. Elle permet de palper l'évolution dans l'âge et la psychologie des personnages :

- ❖ Lilas et Ali décident d'officialiser leur relation, ils se marient : « *C'est fait. C'est officiel. Nous allons nous marier. [...] Lilas a enfin accepté de partager ma vie. [...]* »¹³²
- ❖ Ali est avocat. Il est témoin des violations des lois et des droits ou des dénis identitaires. Quant à elle, Lilas est psychologue et témoin d'une société malade. Plus proche de la détresse et des dérèglements humains.
- ❖ Le travail d'Ali l'éloigne et le pousse à délaisser sa partenaire. Lilas reprend conscience de son être et des conditions imposées aux femmes depuis des générations. Elle veut reprendre sa vie en main : conflits et malentendus commencent à creuser profondément dans le couple : « *[...] Que je n'ai plus la force de bavarder, de raconter, d'écouter...* »¹³³
- ❖ La lutte est alors engagée contre la dissimulation. Contre le silence imposé par la tradition et les conditions sociales qui veulent enfermer la femme dans les seuls rôles de génitrice et de nourrice : « *[...] Une femme ne peut avoir d'autres justifications à sa présence*

¹³² BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 117

¹³³ Ibid., p. 161

*sur terre que donner naissance à des enfants. [...] depuis la naissance de notre fille, Alya, j'ai l'impression que nos relations sont devenues plus difficiles. C'est vraiment compliqué, une femme ! [...] Elle a beaucoup changé. Elle est souvent silencieuse, [...] Nous avons beaucoup de mal à communiquer. »*¹³⁴

Cependant, Ali note aussi les changements survenus dans le comportement de sa femme. Il se plaint de ne plus pouvoir la comprendre. De ne plus pouvoir la contenir. De ne plus pouvoir retrouver l'harmonie de son couple. Le couple traverse une période critique. Les deux conjoints n'arrivent plus à communiquer. Cependant, il essaye de justifier son éloignement et son absence du foyer conjugal.

❖ Maïssa Bey met en relief le défi de son personnage féminin en quête de liberté et d'affirmation identitaire à travers sa parole : « [...] *ma vie devrait se résumer à ça. Un ensemble de phrases ayant le même sujet. Avec des verbes exprimant des volontés, des opinions. Volontés et opinions auxquelles je me dois d'adhérer ou d'obéir.* »¹³⁵

De son côté, Lilas réagit de la même façon qu'Ali. Elle se plaint pratiquement des mêmes comportements. Elle, qui reprend nouvellement conscience de son être, voit sa vie se résumer aux volontés de son mari et son entourage. Lilas essaye de prendre la parole pour revendiquer sa liberté de vivre le désir et la passion. Elle essaye de lutter contre l'insatisfaction et l'ennui dans son couple. L'absence de toute communication creuse dans la profondeur du couple. Le seul lien qui tient encore ce sont les quelques mots que Lilas et Ali échangent concernant leur fille Alya.

❖ Lilas décide de "quitter" Ali, de s'éloigner un peu pour pouvoir réorganiser et éclaircir son esprit : « [...] *C'est moi qui ne vais pas bien. J'ai besoin de partir. De m'éloigner de tout ça... de respirer un peu. [...] Et ... plus tard, on verra. [...] Je lui ai simplement dit, en guise d'au revoir, ces mots [...] Je ne te reconnais plus depuis que tu t'es mis à ressembler à ton père.* »¹³⁶

La vie du couple devient dure et insupportable. Lilas assume mal le destin de son couple. Elle se sent abandonnée par son partenaire. Elle devient de plus en plus pessimiste. Alors, elle décide de s'éloigner pour reconstruire son identité perdue ou jusque-là niée.

¹³⁴ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 166-175

¹³⁵ *Ibid.*, p. 205

¹³⁶ *Ibid.*, p. 220

❖ Les deux partenaires réapprennent à vivre à deux, à vivre en couple : « [...] *Est-ce la proximité de la mer ? Est-ce la discrétion d'Ali [...] Je ne sais ce qui m'a apaisée. J'ai enfin compris que, dans la pesanteur des jours, dans l'écoulement d'une vie, les attentes ne peuvent jamais être comblées.* »¹³⁷

Après une période critique et tendue, Lilas et Ali se séparent un moment. Ils réapprennent à vivre en couple. Ils apprennent à dépasser les contraintes et les malentendus. C'est peut être une métaphore sur ce pays qui se construit à nouveau. Après la détérioration et les différents événements qui l'ont secoué.

Ces deux protagonistes sont décrits d'une part comme le support des actions puisqu'ils les déterminent et les subissent. Et d'autre part comme véhiculant les thématiques du roman.

Les deux personnages **Lilas** et **Ali** présentent plusieurs séances théâtrales dans le roman. Ces séances leur permettent de donner un sens à leurs quêtes : **Lui** cherche à vivre indépendant et jouer un rôle dans sa société. Quant à **Elle**, elle veut dénoncer les injustices sociales, les conditions pénibles et le silence imposés aux femmes. Et tous les deux veulent vivre libres et aider à l'édification de leur pays. Nous présenterons ci-dessous en guise d'arguments **quelques** sessions théâtrales assurées par les deux protagonistes au sein du roman **Bleu Blanc Vert**.

a) Concernant Ali :

- La scène d'ouverture du roman¹³⁸
- La scène où il aperçoit Lilas : « *Elle s'appelle Lilas. [...] Avec un s à la fin. [...] Tout en elle me fait chavirer. Ses yeux. Son sourire. Sa voix. Sa façon de marcher. Sa façon de me faire signe de loin quand elle me voit. Et je ne veux même pas penser à son corps. Il vaudrait mieux ne pas. Dire que depuis des années on vit dans le même immeuble, dans le même bâtiment, et que jamais, non jamais je ne l'avais remarquée ! Je n'arrive pas à y croire. Tout ce temps perdu !* »¹³⁹
- L'émotion qu'il dégage après l'avoir vue : « *Je n'arrête pas de penser à la première fois où je l'ai vue. Elle. Je veux dire vraiment vue. Remarquée. [...] Elle est ... Elle est vraiment belle. Quand je l'ai vue, je me suis arrêté. Pile. [...] J'ai eu juste le temps de*

¹³⁷ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 234

¹³⁸ (Voir le paragraphe 01 à la page 42)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 72

penser : il en a de la chance, Amine ! Parce que je ne savais pas. Je ne savais pas que c'était sa sœur. Pourtant... Bon Dieu ! Je me demande comment j'ai pu ! Comment, pendant des années, j'ai pu passer devant elle sans la voir.»¹⁴⁰

➤ Les quelques mots échangés quand ils se croisent par hasard dans les escaliers : « *Bonjour. Bonsoir. Tu vas bien ? Et toi ? Il fait froid ce matin. Mais il y a du soleil. Et ta cheville ? Elle va mieux ?* » et l'effet de penser à Lilas : « *Elle passe son bac cette année. Comme moi. Et si je réussis, si nous réussissons tous les deux, on sera ensemble à l'université. Et ce sera plus facile. Rien que pour cette raison, il faut que je travaille. Que je ne pense à rien d'autre.»¹⁴¹*

➤ Son discours tel un acteur sur scène face à un public à la page 96 : « *Les temps anciens sont révolus. Ne vois-tu pas que tout change autour de nous ? Que nous sommes irrémédiablement condamnés à suivre la voie du progrès ? Que nous devons nous débarrasser des préjugés qui nous empêchent d'avancer ? [...] Pour changer le monde, il faut d'abord faire sa propre révolution. Tout balayer.»¹⁴²*

➤ Un sentiment d'injustice et d'exclusion des cadres "francisant" : « *les milliers de cadres dits "francisant" formés pourtant à l'école algérienne. Et nous faisons quotidiennement les frais de ces tentatives d'exclusion. On m'a appris une langue, le français. On m'a répété que seuls comptaient le niveau d'instruction et le désir d'apporter au pays ce dont il avait le plus besoin. Des compétences et des savoir-faire pour le propulser au niveau des pays développés.»¹⁴³*

➤ Son discours sur les droits que la femme algérienne avait acquis depuis l'indépendance : « *Ne compare pas ta vie à celle des Françaises ou des Américaines ! Pense à ce qu'a été celle de ta grand-mère, ou même celle de ta mère. Cette supériorité que tu as aujourd'hui sur elles. Et ton aisance dans ton rapport au monde du dehors. Fais le bilan de vos conquêtes, et tu verras. Tu n'as jamais porté le voile. Il n'en a jamais été question. Personne ne t'a jamais empêchée de faire des études. Au contraire. Tu travailles. Tu sors sans demander d'autorisation à quiconque. Bientôt tu conduiras notre voiture, quand nous en aurons une. Et tu as choisi toi-même ton mari. Et quel mari ! C'est ça la vraie révolution.»¹⁴⁴*
(le paragraphe se termine sur une indication genre de didascalie : **et il éclate de rire**)

¹⁴⁰ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 73-74

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 75

¹⁴² *Ibid.*, p. 96-97

¹⁴³ *Ibid.*, p. 144

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 166

➤ Un sentiment de regret d'être écarté, de ne pas pouvoir aider à l'édification du pays : « *Conquérir. Découvrir. Construire. Fonder. Créer. Façonner. Forger. Produire. On pourrait presque retracer l'histoire de l'humanité à partir de ces seuls verbes. [...] l'on m'a fait croire que je pouvais, que j'allais vraiment apporter ma pierre à l'édifice. Foutaises. Conneries que tous ces grands mots qui tentent d'entretenir le feu sacré. Indépendance, révolution culturelle, édification d'un pays neuf.* »¹⁴⁵

➤ Il poursuit son discours et le lecteur tout en l'écoutant s'imagine en face d'un acteur dont le ton de la voix dessine minutieusement les gestes de son corps : « *Tu as de la chance, me disait-on. Tu grandiras libre et digne. Tu ne connaîtras ni servilité, ni humiliation, ni oppression. Tu seras un homme libre, mon fils. Et me voilà aujourd'hui témoin impuissant de toutes les dérives d'un système qui justement puise sa légitimité dans cette histoire. Un système trop aveuglé par la défense de ses propres intérêts pour pouvoir voir et prendre la mesure de la détresse et la colère d'un peuple qui gronde. [...] Et nous consentons à ces dérives en silence. Et mieux encore, nous y participons.* »¹⁴⁶

➤ Quand Lilas décide de partir, le discours d'Ali, qui, essaye de comprendre pourquoi, infiltre celui de Lilas. On a l'impression que ce n'est pas elle qui rapporte ces paroles mais qu'il lui parle directement : « *Je sais, je sais. On ne se voit plus. On ne se parle plus. Je suis toujours absent. Je ne vois presque plus ma fille. Le tribunal. Le chantier. Les affaires. C'est ça, c'est bien ça ?* »¹⁴⁷

b) Concernant Lilas

➤ En parlant des études et de son bac : « *La seule chose qui compte, dit ma mère, ce sont les études. Elle veut qu'on aille jusqu'au bout. Jusqu'au bout de nos études. Elle le veut farouchement.* »¹⁴⁸ **Et comme toutes les filles, elle est superstitieuse :** « *Si le bus arrive avant que j'aie fini de compter jusqu'à vingt, j'aurai mon bac. Si on sonne à la porte pendant que je révise un cours, c'est sur ce que cours que portera le sujet.* ». **Et comme toutes les filles de son âge aussi, l'épreuve du bac est la porte de l'avenir :** « *Je dois donc absolument réussir, moi aussi. Pas pour eux. Pour moi. Je sais que le chemin que je veux parcourir passe obligatoirement par cette porte. Une porte étroite.* »¹⁴⁹

¹⁴⁵ BEY Maïssa. *Op. Cit.*, p. 207

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 208-211

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 219

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 56

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 78

- Elle joue aussi un petit jeu de scène pour mettre le point sur la ségrégation des filles dès leur jeune âge : « *Je me demande pourquoi on fait une fête pour les garçons, et rien pour les filles le jour où elles deviennent des femmes. On dirait que c'est honteux de devenir une femme.* »¹⁵⁰. **Puis un peu plus loin, un autre jeu de scène** : « *Lilas, viens ranger la vaisselle ! Lilas, va chercher le sel, ou le sucre ! Lilas, viens mettre la table ! Lilas, reviens sur terre ! Et ils s'étonnent parce que je rechigne. Il faut que j'obéisse. Parce que je suis une fille.* »¹⁵¹
- Le ton de sa voix change entièrement quand elle évoque Ali. On a l'impression de la voir toute excitée, de voir ses gestes, ses sourires. De sentir son émotion : « *Mais il y a d'autres appels. Des appels auxquels je n'ai pas pu résister. Des regards. Des mots. Des attentions. C'est merveilleux de se savoir admirée. Et mieux encore, de se savoir aimée. Même si je n'arrive pas à savoir ce que je ressens pour lui. Je ne sais pas si je l'aime. Mais j'aime qu'il m'aime. Qu'il vienne presque chaque soir sonner à la porte pour appeler Amine. Qu'il s'asseye sur le rebord d'un mur, juste en face de l'immeuble, et attende pendant des heures de ne voir apparaître à la fenêtre ou au balcon. Qu'il se trouve toujours sur mon chemin. Et qu'il fasse semblant de rien...* »¹⁵²
- Quand elle parle de la grève à l'université, sur un ton révolutionnaire : « *J'ai voté pour la grève... Je me sens concernée. Il s'agit de nous. De nos désirs. De notre vie. Nous sommes l'avenir. Ils sont le passé. Ils avaient notre âge quand ils sont passés à l'action. Mais ils l'ont oublié. Et c'est à nous de le leur rappeler. [...] Comment un parti unique, une pensée unique, pourraient-ils incarner un peuple entier, décider de ses rêves, de ses aspirations ?* »¹⁵³ **Elle ajoute plus loin, sur un ton encore plus intense, plus fort, comme un chef de parti face à ses partisans** : « *C'est la fièvre de la jeunesse qui donne sa température au reste du monde.* »
- Un petit jeu de scène : « *Yemma guette chacun de mes matins pour voir si je suis pas prise de nausées, qui est à l'écoute de la moindre de mes envies et s'empresse de les satisfaire, au cas où. Sans me poser de questions directes.* » Puis, elle change d'intonation : « *Elle attend. Ma mère attend. Ali attend. Tout le monde attend.* »¹⁵⁴
- Une autre petite scène théâtrale, Lilas reprend conscience de son être. Elle a l'air de parler directement à un public : « *Ali dit que, Ali pense que, Ali me demande de, Ali voudrait que, Ali envisage de, Ali a décidé que, Ali refuse de, Ali insiste pour.* » **Elle ajoute sur un ton las** : « *Ma vie devrait se résumer à ça. Un ensemble de phrases ayant le même sujet. Avec des*

¹⁵⁰ BEY Maïssa. *Op. Cit.*, p. 58

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 66

¹⁵² *Ibid.*, p. 79

¹⁵³ *Ibid.*, p. 95-96

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 165

*verbes exprimant des volontés, des opinions. Volontés et opinions auxquelles je me dois d'adhérer ou d'obéir.»*¹⁵⁵

➤ À la page 281, un autre jeu de scène témoigne de la tristesse, de la détresse de l'espoir assassiné de tout un peuple. Lilas raconte ces jours du deuil. Le lecteur a l'impression de l'écouter et non pas de la lire : « *Tout autour de nous, par terre, les journaux de ces derniers jours. La même photo en première page. Celle du président Boudiaf, l'homme à la main tendue. Des photos encadrées de noir. Sur l'une d'elles, une légende en très gros caractères. Ces mots : ils ont assassiné l'espoir.»* **Elle change d'intonation, le rythme de ses phrases s'accélère :** « *Ils. Eux. Ceux qui. Comme elle est pratique, cette façon de désigner sans nommer !* »

➤ Son discours du deuil se prolonge sur deux pages (281-282) changeant de tonalité. Tantôt lasse et ferme et tantôt en pleurs.

➤ Et enfin, la scène de la clôture du récit¹⁵⁶

Signalons que les signes diacritiques jouent un rôle décisif dans les sessions théâtrales que nous venons d'avancer ci-dessus. Ils procurent et offrent rythmes et flux différents à l'agencement des phrases et du coup ils en déterminent les intonations et les accents.

Les personnages secondaires, quant à eux, sont implantés et pressentis à la lecture du récit. Ils sont nombreux : Les deux mamans, le père d'Ali, les frères et les femmes voisines dans l'immeuble. Nous y passerons en revue brièvement.

b/ Les personnages secondaires

1/ Le père d'Ali :

Il a un rôle très important dans l'évolution et l'avancement de la fiction. :

▪ Il était autoritaire, dur avec sa femme et ses enfants et souvent absent : « [...] *Mon père est de plus en plus silencieux. De plus en plus absent. Il rentre tard à la maison. [...] Il a sa tête des mauvais jours. [...] Il est trop dur. Trop dur avec nous. Trop dur avec ma mère. Ils ne se parlent presque pas.* »¹⁵⁷

¹⁵⁵ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 204

¹⁵⁶ Voir le paragraphe (02) à la page 42

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 29- 49

- Il veut que ses fils soient instruits et cultivés : « [...] Il veut qu'on étudie. Il répète toujours qu'on ne peut pas coloniser un peuple instruit. [...] Il veut qu'on devienne des savants : médecins, professeurs ou ingénieurs. Pour aider le pays. Pour édifier la nation.»¹⁵⁸
- Le père d'Ali abandonne sa famille pour refaire sa vie : « [...] Le jour où mon père a décidé de nous quitter pour aller vivre avec sa nouvelle femme. [...] Comment un père peut-il annoncer à son fils qu'il va fonder une autre famille, qu'il va effacer tout ce qu'ils ont construit ensemble ? Je ne lui pardonnerai jamais de nous avoir trahis.»¹⁵⁹

2/ La mère d'Ali

Ce personnage représente une tranche de la société algérienne de l'époque. Elle représente les femmes vivant sous des conditions pénibles imposées et par la société et par leurs maris :

- Une femme paysanne et analphabète. Elle éprouve énormément de difficultés à s'adapter à la nouvelle vie citadine : « [...] Des fois, elle me fait de la peine. Je me dis qu'elle serait mieux dans le village. [...] Quand on a quitté notre village, ma mère a emmené notre meïda. [...] Ma mère n'a jamais posé les pieds dans une école. Comme toutes les filles du village. »¹⁶⁰
- Pour élever ses enfants, elle a travaillé chez les Français et dans les champs, quand son mari était en prison : « [...] Elle s'est débrouillé toute seule quand il n'était pas là. [...] Elle a dû travailler. Elle allait faire des ménages chez des Français dans le village. »¹⁶¹
- Elle est soumise par son mari et complètement dévouée : « [...] Ma mère ne se met pas au balcon. Elle ne va pas chez les voisines. [...] Mon père ne veut pas. [...] Elle doit suivre son mari. [...] Elle met son haïk. Elle se couvre le visage avec une voilette. [...] Elle se tait devant lui. Elle ne prononce jamais son nom. [...] Quand il est là, on ne dirait pas que c'est la même femme. Elle garde ses histoires, ses rires et ses baisers pour nous.»¹⁶², « [...] à ses remarques de plus en plus fréquentes, de plus en plus acerbes à propos de ma mère. Sur son inutilité, son ignorance, sa façon de parler, de marcher, de cuisiner, de se vêtir. [...] Une

¹⁵⁸ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 29

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 20

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 103

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 49

¹⁶² *Ibid.*, p. 43-50

*épouse qui n'est qu'une servante. [...] Elle est toujours restée trois pas en arrière. [...] Elle a toujours tout accepté...»*¹⁶³

3/ La mère de Lilas

Grâce à ce personnage, nous avons pu élaborer une image de la femme algérienne citadine de cette période de post-indépendance.

▪ Elle est veuve d'un martyr : « *Ma mère aussi reçoit une pension. Une pension de veuve de guerre...»*¹⁶⁴

▪ Elle ne fréquentait pas beaucoup ses voisins Français. Mais elle a connu quelques amies : « *En face, dans l'appartement [...] un couple de Français. Des coopérants. [...] Mireille et Michel [...] Ils sont très gentils. Maman leur fait goûter certains de nos plats [...] Michel m'a fait découvrir un écrivain algérien. Il s'appelle Mohammed Dib...»*¹⁶⁵

▪ C'est une femme instruite. Elle insiste sur l'instruction et les études de ses enfants : « *[...] Ma mère est instruite. Elle a son certificat d'études primaires. C'est elle qui remplit tout les dossiers pour les gens de l'immeuble. [...] La seule chose qui compte, dit ma mère, ce sont les études. Elle veut qu'on aille jusqu'au bout de nos études.»*¹⁶⁶

▪ Comme toutes les femmes de sa situation, elle veut se préserver et protéger ses enfants et surtout sa fille des préjugés de la société. Il existe aussi des sujets tabous à propos desquels elle ne peut pas discuter avec sa fille : « *[...] Il y en a beaucoup qui ne portent plus le haïk. Ma mère continue à le porter parce qu'elle est veuve. Quand il n'y a pas d'homme à la maison, il faut faire attention à sa réputation.»*¹⁶⁷

Les quatre frères : **Hamid**, **Amine**, **Samir** et **Mohamed** sont respectivement militaire, sportif, musicien et médecin. Ces personnages ne participent pas à la théâtralité du roman. Mais ils encadrent la vie familiale de nos deux protagonistes et partagent leurs joies, peines et espoirs : « *Mohamed dit qu'il sera médecin. Amine veut être un grand sportif couvert de médailles d'or. [...] Samir ne parle pas beaucoup [...] Je sais qu'il aime la musique. [...] genre Elvis et les Beatles [...] Hamid a pu aller s'engager dans l'armée [...] Pour Hamid,*

¹⁶³ BEY Maïssa. *Op. Cit.*, p. 104

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 55

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 53-54

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 56

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 27

c'est simple [...] L'avenir est à l'armée. [...] Aujourd'hui, les plus hauts responsables sont colonels ou lieutenants-colonels [...] D'où l'équation : Armée = pouvoir.»¹⁶⁸

Sur un autre plan, et comme nous l'avons déjà mentionné, l'espace et la temporalité participent eux aussi à la théâtralité du récit *Bleu Blanc Vert*. Dans ce qui suit, nous analyserons le cadre spatio-temporel : comment est-il présenté dans le texte romanesque ? Nous nous interrogerons ensuite sur l'apport de l'Histoire dans *Bleu Blanc Vert* ?

2. Le cadre spatio-temporel et l'Histoire dans *Bleu Blanc Vert*

Si les descriptions et les mouvements des personnages construisent l'espace d'une œuvre. Nous tenterons donc de décrire puis d'expliquer comment *Bleu Blanc Vert* reproduit-il la scène ? Comment Maïssa Bey fabrique-t-elle un espace romanesque sur le modèle dramatique ?

Les deux scènes d'ouverture et de clôture du roman sont emblématiques. Elles décident de la division de l'espace entre clos tel est le cas de l'immeuble et ouvert comme Alger. De ce fait *Bleu Blanc Vert* présente un espace ouvert et deux lieux différents :

a) Le village

Bleu Blanc Vert s'ouvre sur une scène à l'école du **village**. Ce dernier est un point de repère et un lieu vital car c'est là où se tissent les premiers fils de l'histoire racontée. C'est là où commencent les événements. D'abord par ce professeur et l'interdiction d'utiliser la couleur rouge (*Voir le paragraphe 01 à la page 42*). Ensuite avec une forme enfantine de la résistance contre le colonisateur : « [...] *Et La Marseillaise. Mais moi je me souviens encore des paroles. À l'école du village, on la chantait tous les matins [...] Mais on avait, entre nous, changé quelques mots. Par exemple, au lieu de dire " Le jour de gloire est arrivé", nous, on disait "La soupe est prête venez manger" [...] C'était notre façon à nous de résister. C'était la guerre des mots.»¹⁶⁹. Et enfin un réseau d'information sur l'état socio-culturel dans le milieu rural (Lui parle de ses professeurs, des programmes scolaires, de la famille et la vie au village).*

¹⁶⁸ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 56-76

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14

b) Alger

"C'est là où bat le cœur" du pays. Alger est l'espace ouvert qui cadre l'histoire dans *Bleu Blanc Vert*. Elle est qualifiée de « capitale de toutes les révolutions, asile et refuge de tous les révolutionnaires. »¹⁷⁰, « La ville de rencontres, de ruptures et de déchirements, des scènes de liesse ou de désespoir. »¹⁷¹.

Lilas et Ali y sont exceptionnellement attachés. Pour Lilas c'est la nostalgie, une restitution historique. Avec un style poétique, Lilas évoque Alger et se rappelle des souvenirs: « Je ne saurais dire d'où vient cet appel, cette envie d'aller à la rencontre de la ville [...] Je me laisse porter par cet appel, et Alger s'offre à moi. Alger la blanche, blanche comme les bougies [...] Il m'arrive cependant comme bien d'autres, d'exhumer les souvenirs des promenades sur le front de mer [...] Toute l'histoire d'Alger est écrite dans ses rues. Sur les façades de ses bâtiments [...] Et je ne me lasse pas de déambuler dans cette ville que j'aime tant, Alger, maintes fois conquise, maintes fois libérée... »¹⁷². **Ali quant à lui, il y montre plus tôt un sentiment de regret de la détérioration de la ville** « [...] Alger n'est plus qu'un village où des réseaux d'intérêts se tissent au gré de combines et d'acointances momentanées... »¹⁷³, « Comme après une longue hibernation, Alger maintenant ne connaît presque plus de jours sans que ses rues soient envahies par des foules de citoyens bien décidés à se faire entendre, à occuper un terrain à présent accessible. [...] la situation s'est trop détériorée. À la suite des récents affrontements... »¹⁷⁴

c) L'immeuble

Composé de trois bâtiments A, B avec douze étages et six pour le C. Il est peint en blanc avec des dessous bleus. Les deux protagonistes habitent le bâtiment A : Ali est aux huitième et Lilas au deuxième. L'immeuble est un lieu crucial et fondamental : C'est là où commence l'histoire : « On est au bâtiment A. Huitième étage. [...] Notre immeuble est peint en blanc, mais le dessous des balcons est bleu. [...] C'est que notre immeuble est grand. Douze étages pour les deux bâtiments, A et B, et six étages pour le C. »¹⁷⁵

¹⁷⁰ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 101

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 185

¹⁷² *Ibid.*, p. 185-190

¹⁷³ *Ibid.*, p. 192

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 271-276

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 18-21

Au lendemain de l'indépendance, l'immeuble comptait de nombreux appartements vacants. Mais de nouveaux habitants sont venus pour occuper les lieux. Venus de partout, de la ville et des villages, avec des mentalités diverses, ce qui a causé des disputes et des désaccords dans l'immeuble : « *Dans notre immeuble, il reste encore quelques appartements inoccupés. Mais ils ont été entièrement vidés [...] ça fait beaucoup. Beaucoup d'appartements et beaucoup d'habitants.* »¹⁷⁶, « *Il se passe presque tous les jours quelques choses dans notre immeuble. [...] Il y a des disputes, beaucoup de disputes, des réconciliations publiques, des fêtes, des deuils, des emménagements et des déménagements. Un mouvement perpétuel.* »¹⁷⁷.

L'immeuble est aussi le lieu des histoires. Des histoires concernant les femmes surtout : « *[...] elles se retrouvent chez l'une ou chez l'autre. Et de cette façon, elles savent tout. Tout ce qui se passe dans l'immeuble et dans le quartier [...] et font comme un fil tendu d'une maison à l'autre [...] Quand elles ne sortent pas de leur appartement, elles discutent de balcon à balcon. Des balcons qui donnent sur la cour intérieure.* »¹⁷⁸

Pour un lecteur averti, l'immeuble n'est que l'image métaphorique de ce pays qui a récemment acquis son indépendance. Les événements et les histoires qui y font écho sont similaires à ceux qui traversent l'Algérie indépendante : Les disputes, les divergences comportementales, la dégradation et la détérioration de l'état de l'immeuble représentent ces crises et ce bouillonnement dans tous les domaines, qui, n'est que les étapes par lesquelles passe l'édification du pays et sa construction : « *Je ne retrouve nulle part l'esprit de solidarité qui régnait autrefois dans l'immeuble, dans tout le quartier [...] On savait qu'on pouvait compter les uns sur les autres en cas de coup dur. Maintenant, les visages sont fermés, méfiants [...] Dégradation et insolence semblent être pour eux les seuls moyens d'affirmer leur présence au monde [...] Dans notre immeuble, tout semble prendre un sens exactement inverse. Plus personne ne se soucie de l'état des lieux. Et les espaces communs sont dans un état de délabrement inquiétant.* »¹⁷⁹

Les habitants de l'immeuble décrètent l'état d'urgence. Ils décident de nettoyer et de réhabiliter l'immeuble : « *[...] Tous unis et résolus à lutter contre l'ennemi implacable qui*

¹⁷⁶ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 21

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 41

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 42

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.178- 193

*ronge la ville entière, et plus encore, le pays tout entier [...] Vendredi, six heures du matin. Début de l'opération nettoyage et réfection de l'immeuble et de ses abords.»*¹⁸⁰

d) La maison d'El Mouradia

La famille s'installe à El Mouradia, dans une maisonnette. Cette dernière semble représenter leur lieu de délivrance : C'est là où le couple retrouve son harmonie : « *Nous venons de trouver une maison. Dans un autre quartier. À El Mouradia, précisément. [...] J'ai l'impression que le poids qui me comprimait la poitrine depuis quelques années s'est allégé.* »¹⁸¹

Le lecteur de *Bleu Blanc Vert* se trouve invité à pénétrer ces espaces décrits en détail. Du coup, ces derniers deviennent un espace théâtral actif. Car tous les éléments scéniques y sont présents : un lecteur spectateur, des personnages et un espace où se déroule la scène.

La composante temporelle revêt elle aussi une importance primordiale. Elle participe fortement à la théâtralité de *Bleu Blanc Vert*. Sous le prétexte de cette petite histoire du couple Lilas et Ali, Maïssa Bey, ayant recours aux souvenirs et à la mémoire collective, raconte en fait l'Histoire de l'Algérie. La progression de la narration se fait principalement par la mention de l'âge. De l'adolescence à l'âge adulte, le roman traverse trois décennies de l'Histoire de tout un peuple. Nous assistons alors à une extraordinaire superposition entre passé et futur et des événements relatés au présent :

❖ Les deux narrateurs évoquent tantôt un passé lointin : « [...] le jour où on s'est installés dans l'appartement [...] Je m'en souviens parce que c'est une date importante... »¹⁸²

❖ Et tantôt ils se projettent dans l'avenir : « [...] Plus tard, quand j'aurai ma maison à moi, il n'y aura que des tableaux comme ceux-là... »¹⁸³, « Nous nous marierons. Nous aurons des enfants. Nous irons ensemble sous le soleil... »¹⁸⁴

❖ Et parfois, ils prennent le soin de préciser la date ou la période d'un événement : « [...] 8 mai 1945 manifestation et répression à Sétif Guelma Kherrata. 1^{er} novembre 1954 déclenchement de la lutte armée par l'Armée de libération nationale. 20 août 1956 congrès

¹⁸⁰ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 235-236

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 267

¹⁸² *Ibid.*, p. 35

¹⁸³ *Ibid.*, p. 28

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 110

de la Soummam. 19 mars 1962 accords d'Évian pour le cessez-le-feu. Et enfin la plus importante, l'Indépendance, le 5 juillet 1962.»¹⁸⁵

❖ Pour permettre à son lecteur/spectateur de suivre une certaine chronologie, Maïssa Bey emploie différents rythmes temporels :

▪ **Des sommaires** (résumer en quelques lignes des événements ou une période plus ou moins longue) : « *Toute la journée, je montais, je descendais. Je frappais aux portes. Personne ne répondait. J'ai fait le tour de tous les appartements qui ont été laissés ouverts, mais je n'ai jamais rien pris. Ma mère m'a fait promettre de ne jamais rien prendre. Je voulais simplement trouver des livres. Des livres que je lisais dans les appartements là où on les avait laissés. Et sans jamais les emporter avec moi, même si je ne les avais pas finis. Je poussais la porte. J'entrais dans la maison.* »¹⁸⁶

▪ **Des ellipses narratives** (passer sous silence un événement sans réelle importance dans l'histoire) : « [...] *Quelques jours plus tard, maman a préparé un grand couscous, avec de la viande et tout, et lui en a fait porter par Amine dans une grande assiette. Et c'est ainsi qu'elles sont devenues amies.* »¹⁸⁷

▪ **Des scènes** (rapporter en détails le dialogue, les faits et les gestes pour capter l'attention du lecteur) : « [...] *Je n'ai pas pu retenir mes larmes. En descendant les marches pour rejoindre Ali qui m'attendait, j'ai croisé, comme à l'accoutumée, des enfants qui se bousculaient en poussant des cris de guerre. Je suis passée devant les graffitis réapparus depuis quelques mois. Tous appellent à la guerre sainte. J'ai rencontré des voisines, Aïcha, Zahia, Fatiha et d'autres. Elles m'ont serrée dans leurs bras. Elles m'ont souhaité tout le bonheur du monde dans ma nouvelle maison. Elles m'ont demandé de ne pas les oublier. Comment le pourrais-je ? Bien sûr, je reviendrai vous voir, ai-je promis...* »¹⁸⁸

▪ **Des pauses** (correspond à un commentaire qui interrompt le cours du récit ou une intervention du narrateur qui analyse ou commente un fait de l'histoire) : « [...] *Lui, il est très beau, très riche et très ombrageux. Elle, elle est très belle, pauvre et très fière. Et souvent orpheline. Et souvent orpheline. Comme moi. [...] Parce que c'est plus fort qu'eux. L'amour est plus fort que tout. Je sais bien que ce n'est pas la même chose dans la vraie vie... [...] Ma mère n'aime pas trop me voir plongée dans ces livres. Elle dit [...] que la vraie vie commence après le mot FIN. Mais c'est normal. Mon père n'est plus là. Et puis, elle, elle*

¹⁸⁵ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 16

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 22

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 36

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 283

*n'a rencontré mon père que le jour de leur mariage. [...] Le mot FIN s'est écrit très vite ...»*¹⁸⁹

Malgré qu'il soit ancré dans l'Histoire de l'Algérie et qu'il y traverse trois décennies, *Bleu Blanc Vert* comporte très peu de dates. Nous avons remarqué aussi que :

1) **Certains événements sont rapportés en détails**, nous citerons à titre d'exemples :

✓ **Les événements d'octobre** (les émeutes secouent le pays, l'événement est raconté sur quatre pages)

✓ **L'assassinat du président Mohamed Boudiaf** (l'épisode historique le plus triste, raconté avec amertume, tristesse et désespoir sur deux pages)

2) **D'autres sont à peine évoqués :**

✓ **Les manifestations et la grève des jeunes étudiants.**

✓ **Les mouvements de résistance que l'Algérie avait hébergés au lendemain de l'indépendance.**

✓ **La mort du président Boumediene.**

✓ **Les élections municipales de 1992 :** «*Victoire du FIS aux élections municipales. Le FNL est définitivement laminé.*»¹⁹⁰

✓ **Les élections législatives de 1992 :** «*[...] Les résultats du vote pour les élections législatives sont sans appel. Les islamistes ont obtenu 188 sièges sur 228.*»¹⁹¹

L'évocation de certains événements ou personnages historiques rend compte de la Guerre. Les narrateurs et l'auteur se confondent dans une pensée partagée, entre dénonciation du système et dégradation du cadre social, culturel et politico-économique, elle est renforcée par la connaissance de l'Histoire, le vécu et le statut des deux personnages narrateurs.

Signalons que restituer l'Histoire de l'Algérie en trois décennies est une tâche très dure. Or Maïssa Bey emprunte un petit détour pour ne pas réduire la consistance de ses personnages. Elle avait convoqué un grand lot de souvenirs en creusant dans la Mémoire. Les narrateurs de *Bleu Blanc Vert* se remémorent leur passé en ayant recours à un récit encadré par un autre. Ils deviennent alors des personnages.

¹⁸⁹ BEY Maïssa. *Op. Cit.*, p. 25

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 230

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 280

Partant des éléments relevés ci-dessus, l'étude du cadre spatio-temporel dans *Bleu Blanc Vert* nous a permis de comprendre comment les éléments théâtraux qui ont contaminé le récit s'inscrivent concrètement dans l'espace romanesque

3. « Bleu Blanc Vert » entre culturel et interculturel

Nous venons à présent au troisième point de ce deuxième chapitre qui concernera le culturel et l'interculturel dans *Bleu Blanc Vert*. Nous aurons, d'abord, à définir très brièvement ces deux concepts. Puis à relever les traces témoignant de la présence de plusieurs cultures. Pour enfin mettre en relief les empreintes de l'interculturalité qui caractérisent le roman.

Sur le même plan, le roman algérien d'expression française est issu du *basculement culturel* qu'avait connu l'Algérie à la suite de la colonisation française. L'étude du culturel et de l'interculturel dans le roman demeure contemporaine et très persistante.

La culture désigne en philosophie, ce qui est de l'ordre de l'acquis et non de l'inné. En sociologie, elle désigne ce qui est commun à un groupe d'individus¹⁹² La culture touche donc tous les domaines à savoir les arts, la littérature, l'architecture, la musique... Elle est symbolique et sa signification est attribuée aux comportements, mots et objets. Elle est enseignée, acquise et partagée. De ce fait, la culture est le résultat d'un métissage, qu'il soit conscient ou non.

Quant à l'interculturalité, elle serait ce principe d'ouverture résultant du contact et de la rencontre des cultures. Se préoccuper de l'Autre fait réfléchir sur soi.

Le lecteur de *Bleu Blanc Vert* remarquerait certainement le bain culturel riche dans lequel puisent les deux protagonistes. Le roman relève des questionnements sur la liberté, l'héritage de la culture française, l'Autre, l'intégrisme, l'édification du pays. Situé au cœur de l'Histoire de l'Algérie, *Bleu Blanc Vert* révèle un investissement interculturel. C'est une sorte de creuset où se concocte le bouillon culturel qui nourrit les deux protagonistes.

L'interculturalité prend donc tout son sens dans la rencontre de ces deux personnages venus de deux groupes socio-culturels différents : habitudes, mentalités, comportements, éducations... De ce dialogue et/ou confrontation de ces caractéristiques humaines, du

¹⁹² <http://fr.wikipedia.org/wiki/Culture>. Consulté le 25 décembre 2013

métissage de ces traits distincts résulte la richesse culturelle et l'enrichissement culturel : « *Il répète toujours qu'on ne peut pas coloniser un peuple instruit.* »¹⁹³ Le père d'Ali, après sa sortie de prison, décide de quitter le milieu rural et villageois vers la ville pour permettre à ses enfants d'étudier et de s'instruire. Son contact avec les Français, la connaissance de l'Autre et sa rencontre en ce qu'il est différent, lui ont permis de comprendre que la culture est source de progrès et de paix.

Cette citation même nous rappelle celle du Docteur Amine Zaoui. Une sorte de spot qui précède chaque matin son émission à la radio « *Un peuple qui lit est un peuple qui ne peut sentir la faim et ne peut être colonisé.* »¹⁹⁴

Plus loin dans le roman, Lilas, imprégnée de culture française à travers ses lectures, « [...] *ne peut (s)'empêcher de rêver. D'écrire. De laisser voguer (son) imagination des heures durant. De franchir les frontières et de s'inventer des vies.* »¹⁹⁵ C'est dans cette culture qu'elle avait appris à s'exprimer, **à exprimer son vécu, sa révolte en tant que femme et son ressenti concernant son pays.**

Sur le même plan, l'évocation des romans, tableaux et disques musicaux d'artistes étrangers retrouvés dans les appartements vidés de l'immeuble : « [...] *Des romans photos, des Nous deux, des Confidences [...] les romans de Delly et Max du Veuzit... [...] Le Petit Prince, d'Antoine de Saint-Exupéry.* »¹⁹⁶, « [...] *Les chansons anglaises et américaines. Genre Elvis et les Beatles. [...] Moi je préfère les chansons françaises. Salut les Copains et tout. Et surtout Françoise Hardy...* »¹⁹⁷, témoigne du bain culturel riche et diversifié dans lequel puisent les deux personnages et construisent leurs identités culturelles. N'oublions pas aussi les films diffusés à la cinémathèque qui favorisent à leur tour cette rencontre de l'Autre et sa découverte.

Le voyage en France ne fait que prouver et consolider ce concept d'altérité : « *Premier contact avec la France. Paris [...]* »¹⁹⁸, sentiments d'émerveillement de ce pays, des lieux, des habitants qui « *ont fait le chemin inverse [...] à la recherche d'un soleil...* », de sa culture, de l'aisance d'y vivre. Pourtant la narratrice remarque le regard de l'Autre : « [...] *si vous*

¹⁹³ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 19

¹⁹⁴ Traduction littérale de l'Arabe.

¹⁹⁵ BEY Maïssa. *Op. cit.*, p. 66

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 23-27

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 56

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 249

étiez ... propres »¹⁹⁹. Cette remarque nous renvoie au roman *L'Etranger* de Camus. Elle fait allusion au regard péjoratif, à l'image négative et sous-estimant de l'Autre (les Français) envers l'Arabe, qui n'a pas changé des années après l'indépendance.

L'évocation de tubes musicaux, d'acteurs et d'artistes et des films internationaux, a un grand impact dans ce domaine d'interculturalité. Notamment le film «L'Etranger» d'Anna Karina et Marcello Mastroianni (diffusé en octobre 1967). Sans oublier les citations extraites d'œuvres universelles, qui constituent un renvoi à des références littéraires et artistiques chez Maïssa Bey. Ces traces d'intertextualités renforcent et consolide l'interculturel dans le roman et servent à augmenter le sens en invitant le lecteur à en tirer une signification commune.

En parallèle, l'interculturalité recèle cette dynamique culturelle et reflète l'interaction, l'échange, le partage et la complémentarité des cultures.

Dans *Bleu Blanc Vert*, on retrouve le passage par l'Histoire coloniale et son impact. L'accent est mis sur l'impact de la présence française sur l'identité culturelle algérienne. Et précisément féminine. Dès lors, trois éléments se superposent et dialoguent à travers ce roman à savoir : l'Histoire coloniale, le statut de la femme et l'histoire de l'édification sociale, politique mais surtout culturelle. Cette quête est associée à l'hybridité culturelle et référentielle.

Tout contact entre deux cultures donne lieu à des échanges qui peuvent se manifester sous plusieurs formes. Des regards différents qui se rencontrent, se confrontent, dialoguent, s'entremêlent et se fusionnent en permettant à l'être de garder ses origines et ses racines et d'enrichir son identité et diversifier sa culture. D'ailleurs, *Bleu Blanc Vert* comme tout autre texte littéraire établit un dialogue auteur / lecteur. Un dialogue dans la même langue, mais pas toujours dans la même culture. L'œuvre littéraire constitue ainsi une excellente passerelle entre les cultures. C'est une voie d'accès à des codes sociaux et des révélateurs privilégiés des visions du monde.

¹⁹⁹ BEY Maïssa, *Op. Cit.*, p. 250

Synthèse

Dans ce chapitre, il s'agit de l'analyse formelle du roman *Bleu Blanc Vert*. Nous avons, d'abord, pensé la théâtralité comme indice de contamination générique, qui laisse désirer le théâtre. Pour tenter de délimiter ensuite le cadre spatio-temporel, qui présente des espaces différents et une temporalité déconstruite. Nous avons, enfin, mis en lumière l'apport de l'interculturel et son impact sur les repères identitaires.

Troisième chapitre

Bleu Blanc Vert : la représentation.

Ce dernier chapitre sera consacré à l'analyse du texte dramatique *Bleu Blanc Vert*. Nous allons d'abord construire un bref aperçu sur la pratique de l'adaptation au théâtre et les défis posés aux metteurs en scène qui s'inspirent des œuvres romanesques. Nous passerons ensuite à l'étude de la problématique de l'adaptation : est-elle fidèle au texte romanesque ? Est-ce un prolongement ou une création à part entière ? Nous aurons ensuite à étudier les techniques et procédés utilisés dans l'adaptation théâtrale du roman et ce à travers l'analyse des différents éléments scéniques. Notre étude aboutira enfin à mettre en lumière les traces du théâtre de l'illustre *Abdelkader Alloula* martyr du théâtre algérien dans la mise en scène de Lardjam.

1. La problématique de l'adaptation

La pratique des adaptations de roman au théâtre date de la fin du XIX^e siècle. Deux œuvres²⁰⁰ ont remporté un grand succès en 1852 puis en 1874. Ces deux œuvres témoignent que le théâtre refuse de se limiter exclusivement aux œuvres dramatiques. Mais aussi le désir du roman à franchir ses frontières génériques. C'est ainsi que de nouvelles œuvres d'art surgissent.

Dans son aventure intergénérique, le texte emprunté subit des remaniements et des changements. Ces derniers vont d'une répétition ou reprise entièrement fidèle à une transformation complète ou assez importante. Gérard Genette appelle ces modifications "*manipulations*". Il les rassemble en formelle, modale ou thématique.

Le segment emprunté subit, par conséquence, diverses manipulations sémantiques : le genre du texte source, les motivations et actions des personnages ou le cadre spatio-temporel... Petitjean²⁰¹ avance que :

- *Il existe deux types d'emprunts : **direct** avec un minimum de transformation. Ou **indirect** provenant de traduction, reprise d'un sujet emprunté à un autre genre.*
- *L'adaptation se réalise au biais de différents procédés trans-historiques de réécriture dépendant d'un système culturel donné. Elle se fait d'une part essentiellement*

²⁰⁰ Il s'agit des œuvres de Dumas fils « *La Dame aux camélias* » et « *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* » de Jules Verne.

²⁰¹ Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation. Sur Site internet. URL : <<http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>> , consulté le 25 décembre 2012

consciente et en référence à des modèles. Et d'autre part inconsciente ou par imprégnation.

La pratique de l'adaptation s'est largement développée, depuis 2005 déjà. Nous allons rendre compte ci-dessous des modèles proposés par des théoriciens tels que Cailhava d'Estendoux, Gérard Genette, Gérard Farcy et Muriel Plana. Signalons à titre d'exemple que dans son ouvrage "L'Art de la Comédie" publié en 1772, d'Estendoux avait effectué une classification des types d'emprunts textuels selon l'expression²⁰² ou le contenu²⁰³.

Par la suite, de nombreux théoriciens se sont intéressés à ce domaine de création fertile. Ils développent et diversifient ses outils d'analyse. Dès lors, la pratique d'adaptation s'est largement multipliée. Elle prend de plus en plus d'ampleur et de place dans le concert artistique et littéraire.

Gérard Genette, par exemple, l'appelle *transformation* ou *transposition sérieuse*. Il la définit comme étant : « *la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent.* »²⁰⁴ Genette observe une caractéristique majeure de cette pratique qu'est la capacité d'opérer un lien d'un original reconnaissable ou identifiable dans le texte dérivé. La pratique de l'adaptation investit, selon Genette, différents procédés transformationnels. Il en résulte une œuvre d'art d'une ampleur esthétique sans égale.

Genette y observe, dès lors, deux catégories fondamentales. Le tableau²⁰⁵ suivant les récapitule :

²⁰² Les emprunts ressortissant à des reprises quasi-littérales, des niveaux de style ou des manières de dialoguer

²⁰³ Les composantes narrativo-thématiques d'une pièce théâtrale à savoir l'intrigue, le personnage, son caractère, le dialogue...

²⁰⁴ Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation. Sur Site internet. URL : <<http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>> , consulté le 25 décembre 2012

²⁰⁵ *Idem.*

Les transformations formelles	Les transformations thématiques
<ul style="list-style-type: none"> ▪ traduction ▪ versification et prosification ▪ transmétrisation ▪ transtylisation ▪ translongation : <ul style="list-style-type: none"> › <i>par réduction</i> : excision; expurgation (but moralisant) ; concision (correction réductrice) ; condensation (résumé, condensé, abrégé...) › <i>par augmentation</i> : extension (rajout d'épisodes) ; expansion (dilatation stylistique qui vise à doubler la longueur de chaque phrase) ; amplification (synthèse des deux précédentes). <ul style="list-style-type: none"> ▪ transmodalisation : changement de mode <ul style="list-style-type: none"> › <i>intermodale</i> : du mode narratif au dramatique ou inversement › <i>intramodale</i> : changement interne (variation du mode dramatique et variation du mode narratif). 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ diégétique : transformation de l'univers spatio-temporel : <ul style="list-style-type: none"> › <i>homodiégétique</i> : conservation du cadre et de l'identité des personnages › <i>hétérodiégétique</i> : transformation du cadre et de l'identité des personnages <ul style="list-style-type: none"> ▪ pragmatique : modification des événements, objets, conduite de l'action, souvent pour être en conformité avec goût et morale du public. ▪ transmotivation : introduction, suppression ou substitution de motif. ▪ transvalorisation : axiologique, joue sur la valeur attribuée à une action (valoriser, dévaloriser, substituer une nouvelle valeur) ▪ supplément

Quant à Gérard Farcy, il propose une terminologie caractéristique et significative à cette pratique, dans son article « *L'adaptation dans tous ses états* », en 1993. Dans lequel il désigne par adaptateurs tous les intervenants et acteurs du processus d'adaptation. Pour Farcy : « *L'adaptation se définit par ses objets, ses termes, ses opérations et ses plans. Il y a de l'adaptation lorsqu'un objet va d'un terme à un autre en passant par un plan (ou plusieurs) et en subissant certaines opérations.* »²⁰⁶ Farcy définit cette science qu'il nomme *adaptologie*, en utilisant des notions spécifiques telles que : *objet, terme, opération* et *plan*.

Farcy propose quatre formes d'adaptation partant de quelques critères de rapprochement du texte dérivé. On y trouve²⁰⁷ :

- **adaptation stricto sensu** : l'adaptation la plus fidèle
- **la traduction libre**
- **adaptation lato sensu** : l'adaptation plus émancipée mais moins autonome et plus réceptive à l'actualisation ou l'innovation.
- **intertextualité dévergondée ou synesthésies.**

²⁰⁶ Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation. Sur Site internet. URL : <<http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>> , consulté le 25 décembre 2012

²⁰⁷ *Idem.*

Notons qu'il existe d'autres formes²⁰⁸ d'adaptation :

- **Transgénérique** : changement de genre littéraire (*Le nom de la Rose* d'Umberto Eco adapté au cinéma par J.J. Annaud *Camille Claudel* : du roman au cinéma).
- **Transsubstantielle** : changement de substance (*Le Journal de Vendredi*, film tourné à partir des représentations d'Antoine Vitez : du théâtre au cinéma)
- **Homosubstantielle** : conservation de la substance de départ (la réadaptation d'*Othello* par Ducis : du théâtre au théâtre)

De son côté, Muriel Plana, dans son ouvrage «*Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts* » publié en 2004, exige que le lien hypertextuel dont parlait Genette soit apparent. Les changements survenus sur le texte original doivent être perceptibles²⁰⁹. Plana distingue deux types d'adaptation. Nous proposerons le tableau²¹⁰ suivant pour les schématiser :

<p>1/ L'adaptation-dramatisation :</p> <p>Très courante. Elle consiste à transposer une œuvre narrative (roman, nouvelle, récit biographique...) pour l'adapter au théâtre ou au cinéma.</p>	<p>a/ L'adaptation-dramatisation classique : l'œuvre est simplifiée. La trame narrative du récit source ne subit aucune transformation. La narration est rendue à travers actions et expression des comédiens. Et la description à travers les décors.</p>
	<p>b/ L'adaptation-dramatisation-transposition : moins fidèle. Elle s'appuie sur une volonté de modification importante. Elle est accusée de trahison par rapport au texte source.</p>
<p>2/ L'adaptation paradoxale :</p> <p>Pratique moderne du XX^e siècle.</p>	<p>a/ La réécriture scénique : Le metteur en scène s'éloigne du texte adapté. En y privilégiant les descriptions et la durée. Ce qui compte c'est plutôt</p>

²⁰⁸ Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation. Sur Site internet. URL : <<http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>> , consulté le 25 décembre 2012

²⁰⁹ Les modifications du genre, contenu, forme ou structure du texte emprunté.

²¹⁰ Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation. Sur Site internet. URL : <<http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>> , consulté le 25 décembre 2012

Elle procède à une transmodalisation du texte narratif source. À partir duquel, elle reconstruit un récit scénique autonome en soulignant la capacité du théâtre à représenter et dramatiser tout genre de texte. On l'appelle aussi non –adaptation.	l'interprétation scénographique. Elle est pratiquée le plus par <i>Jean-Louis Barrault</i> ²¹¹
	b/ <i>Le théâtre-récit</i> : Antoine Vitez ²¹² le définit comme une production d'images et de sons à partir du texte narratif. C'est la scène qui s'adapte au texte grâce au jeu d'un acteur conteur et interprète, qui associe incarnation et distanciation.
	c/ <i>Le montage-adaptation</i> : consiste à dégager des fragments autonomes du texte qui seront combinés avec des extraits d'autres œuvres. Sans se soucier de la continuité ou la linéarité.

Pour certains romanciers, adapter un roman au théâtre serait plutôt trahir sa richesse et sa complexité. Ils voient que ces adaptations vulgarisent l'œuvre pour la diffuser. Pourtant, Plana constate, de son côté, que : « *Le roman, dans tous les cas, exerce une fascination certaine, par sa théâtralité [...] mais aussi par sa difficulté à être mis en scène, en dehors de toute dramatisation, qui suscite l'inventivité scénique.* »²¹³ Plana signale que le roman avec toutes ses composantes narratives devient non seulement source d'inspiration mais il représente aussi un défi de taille aux metteurs en scène. Il ajoute que les expériences d'adaptation du romanesque au théâtre contemporain, qui cherchent à maintenir le caractère narratif du texte sont les plus séduisantes.

Certains metteurs en scène contemporains²¹⁴ manifestent un désir de créer une relation intergénérique nouvelle entre théâtre et roman. Ils proclament une écriture associant à la fois distanciation et incarnation.

²¹¹ <http://www.ecoledeslettres.fr/blog/litteratures/phedre-de-racine-a-la-comedie-francaise/> consulté le 12 octobre 2013

²¹² http://www.theatre-ouvert.net/essai_mise_en_voix.php?item.120.11, consulté le 23 octobre 2013

²¹³ PLANA Muriel. *Op. cit.*, p. 93.

²¹⁴ VITEZ Antoine avec son spectacle *Catherine* inspiré du roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle* en 1975 et le spectacle de Matthias Langhoff, *L'Île du Salut* inspiré de *La Colonie Pénitentiaire* de Franz Kafka en 1996

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'adaptation à l'art des planches inspire un grand nombre de metteurs en scène et dramaturges contemporains de s'emparer de matériaux divers et différents dans le désir de construire du sens. Ils franchiront, dès lors, toutes les frontières intergénériques pour promouvoir et soutenir l'interdisciplinarité.

Sur le plan théorique, le passage d'un texte non théâtral à un texte théâtral signifie que, dans un premier temps, tous les éléments narratifs du récit seront confiés aux didascalies et aux dialogues. Ensuite, viendra le travail du metteur en scène sur le texte pour lui fournir un caractère dramatique.

Sur un autre plan, il nous semble indispensable de faire le point sur les éléments romanesques qui poseront défi aux metteurs en scène. Adapter au théâtre donne à réfléchir sur le temps, l'espace, la narration et particulièrement sur le statut du narrateur. Notons que, grâce aux acteurs sur scène, le théâtre représente des faits au présent. C'est ce qui justifie l'absence d'un intermédiaire entre le comédien et le spectateur. Cette absence du médiateur est une caractéristique majeure qui singularise l'art des planches.

Après ce bref aperçu sur la pratique de l'adaptation théâtrale, nous tenterons, dans ce qui suit, de dégager la problématique de l'adaptation de *Bleu Blanc Vert*. Kheireddine Lardjam dit nourrir une affection particulière pour l'œuvre de Maïssa Bey :

« Je croyais ne jamais avoir l'occasion de raconter un jour sur scène cette histoire de l'Algérie depuis l'indépendance à nos jours car j'en redoutais le nationalisme. Et puis, j'ai découvert «Bleu Blanc Vert» de Maïssa Bey. Ce texte s'est imposé à moi pour donner naissance à un nouveau projet qui a balayé mes anciens doutes. [...] Je veux mettre en scène ce texte avec le désir de revenir sur les chemins de mon enfance et plus loin encore. Revisiter le passé pour éclairer ou tenter d'éclairer le présent. »²¹⁵

Kheireddine Lardjam explique clairement le choix de l'œuvre. Il précise aussi que la problématique du roman est transposée telle quelle dans l'adaptation : *« [...] on va poindre l'évolution de ce pays et notamment une dénonciation des abus de la jeune république socialiste, de la corruption, ainsi qu'une remise en question des traditions. [...] Essayer de*

²¹⁵ <http://www.elajouad.com/fr/repertoire/bleu-blanc-vert>

bouger la place traditionnelle de l'homme et de la femme, avec des succès et des échecs. [...] À travers ce projet j'essaye aussi de répondre à cette question que les Algériens se posent aujourd'hui: qu'avons-nous fait de nos quarante ans d'indépendance ? Et c'est dans ce « nous » que je veux inscrire l'histoire des deux personnages principaux...»²¹⁶ L'adaptation théâtrale comme le roman traite la même problématique.

Lardjam explique son recours à Christophe Martin pour adapter le texte de Maïssa Bey. Il insiste sur la grande contribution du talent de Martin et l'apport de leur métissage culturel et leur expériences conjuguées à ce travail artistique : « [...] Une adaptation pour le théâtre que je confie à Christophe Martin : **le rythme de son écriture et la profondeur de l'émotion qui se dégage de ses textes sont pour moi les fils tendus vers les corps des interprètes et l'âme de ce projet. [...] L'adaptation sera la rencontre entre les envies de Christophe Martin et les miennes, à la croisée aussi de nos cultures et de nos chemins respectifs. L'adaptation, tel que nous la concevons, me paraît très riche en possibilités d'exploration théâtrale.** »²¹⁷

Il affirme aussi qu'il considère ce spectacle vivant comme l'un des prolongements possibles du roman *Bleu Blanc Vert* : « Je conçois le spectacle non comme une adaptation du roman de Maïssa Bey, mais comme un de ses prolongements. »²¹⁸

Lardjam revient aussi sur cette question de défi posé au metteur en scène. Ce dernier désire adapter un texte narratif à l'art des planches. Il expose les difficultés qu'il rencontre lors de l'adaptation : « [...] Le challenge de l'adaptation est de faire dialoguer, même symboliquement, des personnages qui s'expriment dans le roman l'un après l'autre, qui dialoguent à distance. Est-il possible de les faire dialoguer dans le même espace / temps ? Leurs places sont-elles inamovibles ? La voix de l'homme et celle de la femme peuvent-elles se mêler ? »²¹⁹

2. Les techniques de l'adaptation

Adapter le narratif au dramatique impose un certain nombre d'impératifs : il faut d'abord faire un choix bien déterminé et décisif des épisodes. Puis restructurer et remodeler la matière première. C'est ce qu'avance Ubersfeld : « la restructuration romanesque passe

²¹⁶ <http://www.elajouad.com/fr/repertoire/bleu-blanc-vert>

²¹⁷ *Ibid*

²¹⁸ *Ibid*

²¹⁹ *Ibid*

inévitablement par des suppressions ; toutefois, il ne faut pas abandonner n'importe quoi, n'importe comment. »²²⁰ L'adaptateur doit obligatoirement respecter la notion du temps. Il doit prendre en compte les pauses qui sont associées au changement de scène. Ces coupures temporelles sont indispensables. Elles assurent cohérence et homogénéité entre les épisodes.

Comme nous l'avons montré précédemment *Bleu Blanc Vert* manifeste une volonté de mise en scène. Il recourt aux techniques de dramatisation et au dialogue dramatique. Nous allons voir comment ces éléments qui procurent ce caractère dramatique et assurent la théâtralité du roman de Maïssa Bey investissent réellement un espace scénique.

Lardjam et Martin ont opéré un choix quant aux éléments du roman qu'ils ont conservé dans le spectacle. Et ce car tout simplement le spectacle aurait été beaucoup trop long. Ils se sont donc concentrés d'une part, sur l'histoire d'amour entre Ali et Lilas. Et d'autre part sur comment cette histoire influait sur la grande Histoire. « *C'est à regret que nous avons dû couper un grand nombre d'éléments du roman qui nous plaisaient beaucoup.* »²²¹ C'est ce que nous avait confirmé M. Martin.

L'adaptation a été faite pour la scène. Il était trop compliqué de la découper en actes. Nous avons remarqué que le texte adapté *Bleu Blanc Vert* est écrit en tableau. Chaque tableau s'ouvre par un chant. Le choix de l'adaptateur Christophe Martin s'est porté sur le chant. Ouvrir la scène avec un chant assure la fluidité et garantit la continuité de la représentation. Le chant permet, d'une part, de passer d'une époque à l'autre presque sans s'en apercevoir. Il fournit, d'autre part, des pauses, des respirations et des groupes de souffles. Ces éléments participent fortement au spectacle et en construisent du sens.

En parallèle, nous avons souligné précédemment que les narrateurs, Lilas et Ali, racontent les mêmes événements mais de points de vue différents. Du coup, nous assistons à une parole reprise d'angles socioculturels différents. En conséquence, Lardjam insiste sur cette déconstruction temporelle qui caractérise ce roman beyen. Il remarque, en outre, l'importance que Maïssa Bey accorde à l'ancrage de sa fiction dans un lieu concret.

²²⁰ UBERSFELD Anne. *op.cit.*, p. 198

²²¹ Mail personnel avec martin

Dès lors, surgit un lien très étroit entre temps et espace. Nous assistons, alors, à une nouvelle manière de conjuguer la dichotomie temps/espace. Elle assure la cohérence de l'adaptation. Elle s'appuie autant sur l'éclairage, les accessoires et la musique que sur le texte.

Nous allons voir à présent comment s'effectue le passage d'un langage romanesque à sa concrétisation au théâtre. Nous tenterons de comprendre comment Martin et Lardjam transforment-ils un texte en outillage scénique.

2.1 L'espace scénique et les décors

En tenant en compte l'aspect linéaire du roman, le romancier jouit d'une certaine liberté pour concevoir les différents constituants de sa création. Il peut manipuler temps et espace à sa guise. Voici ce qu'affirme Philippe Chardin : « *la liberté qu'a un romancier de rassembler dans une même séquence (parfois en une même phrase) les temps et les espaces les plus éloignés, ne trouve évidemment aucune transposition possible dans un art (le théâtre) où le temps de la fiction doit coïncider avec celui de la représentation, et où la variation des décors est par principe limitée.* »²²² C'est-à-dire que le romancier peut jouer sur le temps et l'espace comme il le désire. Or pour un spectacle, le spectateur est sensé voir tout en direct sur scène. Et c'est là bien sûr tout l'avantage et le pouvoir du décor, la lumière et les différents accessoires qui investissent l'espace scénique.

Faut-il remarquer aussi que le théâtre est un univers tridimensionnel. Voici ce qui le distingue des autres genres, selon Louise Vigeant : « *c'est d'offrir un discours à plusieurs dimensions: verbale et non verbale, c'est-à-dire visuelle et auditive, parfois même tactile et olfactive. C'est ça, le théâtre. Des corps. Des gestes. Des mots. L'imaginaire. Un rythme, une durée. Et un contact.* »²²³

D'après Vigeant, le théâtre est l'art du visuel : les spectateurs réels qui voient et entendent des personnages vivants en action. Ils observent les costumes, les comportements et les mouvements des corps sur scène. Ils réagissent aux gestes et aux mots.

²²² CHARDIN Philippe (dir.). *La tentation théâtrale des romanciers*. Paris : Sedes, 2002. p. 162.

²²³ VIGEANT Louise. *La lecture du spectacle théâtral*. Laval : Mondia Éditeurs, 1989. p. 6.

Tant, le théâtre fait toujours références à une spatialité concrète, au lieu de la représentation. Il désigne aussi cet espace de jeu cerné grâce aux différents indices. Tels que : le nombre de personnages et leur nature, les indications de gestes et de mouvements... Cet espace représente aussi les lieux visités ou habités par les protagonistes. Et que les diverses techniques modernes rendent visibles sur scène.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il existe, d'abord, un rapport étroit entre la spatialité de cet art et sa temporalité. En outre, le dramaturge est soumis à des contraintes de temps car la représentation a une durée précise et déterminante²²⁴. Par conséquent, c'est cet impératif temporel spécifique qui commande l'architecture de la pièce.

Nous tenterons dans ce qui suit de faire un décryptage de la dichotomie espace / temps dans *Bleu Blanc Vert* la représentation.

D'abord, il faut signaler que nous sommes en présence de deux espaces qui investissent la scène. Et qui sont à la base de la lecture dramatique que proposent Lardjam et Martin. Il y a dans un premier temps l'immeuble (métaphore de l'Algérie dans son évolution). C'est bien ici qu'avait commencé l'histoire du couple. C'est là aussi où se sont déroulés les différents événements. L'autre espace est la demeure d'El Mouradia, qui héberge l'harmonie retrouvée du couple mais en quelque sorte non garantie.

Il est essentiel de mentionner que Maïssa Bey donne des détails (parfois minutieux) concernant le lieu, les meubles et les odeurs. Le lecteur voit se défiler les décors au fil de sa lecture. Il devine les mouvements des personnages. Mais le rapport à l'espace dans le roman reste bien évidemment linéaire. Par contre, il n'en va pas de même au théâtre : « *Certes, le texte est aussi un espace mais il est [plane]. Par contre, porté à la scène, il bénéficie des trois dimensions, de la perspective.* »²²⁵ Lardjam doit, alors, il doit concevoir un espace qui

²²⁴ « La durée de la représentation dépasse rarement trois heures. Bien sûr, il existe des spectacles fleuves qui excèdent la durée moyenne: la reprise de *Vie et mort du Roi boiteux*, la pièce mythique de Jean-Pierre Ronfard, présentée à l'Espace Libre en août 2009, durait huit heures, incluant sept pauses. On peut citer aussi la pièce *Lipsync* de Robert Lepage prévue au théâtre Denise-Pelletier, en 2010, qui doit durer neuf heures. Chaque fois, l'auteur, comme le metteur en scène et le public savent qu'il y a dérogation à la durée normale de la représentation traditionnelle (elle peut varier selon les lieux et les époques). De manière générale, cependant, le temps d'un spectacle est d'une heure et demie sans entracte et jusqu'à trois heures pour une représentation avec entracte. » Cité par BEAULIEU Diane dans sa thèse « La Théâtralité dans Une Adoration : du roman au théâtre », *Op. Cit.*, p. 84

²²⁵ LEDUR Dominique. « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *Etudes Théâtrales*, 1992. N° 2. p. 48.

permet à ses personnages de dialoguer à distance et en même temps. Il faut noter que Maïssa Bey et Lardjam n'ont pas le même rapport à la spatialité.

Pour ce qui est du décor²²⁶, Lardjam fait « *un travail pictural* »²²⁷ Il « *utilise des lignes, formes, matières et couleurs* »²²⁸. Il agence « *des objets et des vêtements afin de composer des images* »²²⁹. Lardjam travaille plus, « *sur la matière du plastique* »²³⁰ Il « *l'utilise comme fond ou comme décor, ce qui lui permet de jouer sur les images et les silhouettes.*»²³¹

Lardjam donne une référence temporelle à son espace de jeu. Et ce en fonction de l'évolution d'âge des personnages puis des époques évoquées. Le décor de *Bleu Blanc Vert* suggère un espace vide traversé par quatre filins d'acier. Les rideaux sont accrochés sur des fils tendus à différentes hauteurs. L'espace intérieur est réaménagé au rythme des différents souvenirs des personnages ou de l'événement évoqué. Pour le spectateur, l'immeuble est très présent. Le changement d'éclairage, les séparations des lieux permettent aux comédiens de dialoguer à distance. Ils partagent la même scène mais parlent séparément.

En guise d'argument, nous avons choisi cette scène où Lilas étend le linge sur un fil d'acier qui traverse la scène. Elle porte une bassine. Elle parle du lourd poids qu'elle porte, des conditions imposées à une fille (femme) au sein de la famille (la société). En même temps et en partageant le même espace, Ali dans la pénombre, l'observe. Il pense à elle et à l'avenir de leur relation à l'université. Rien ne sépare les deux espaces qu'ils occupent sauf ce câble au milieu de la scène. Ensuite, ils s'échangent quelques mots en un petit jeu de scène.

La difficulté réside dans la mobilisation de l'équipe technique et des matériaux, à vue des spectateurs, à chaque fois qu'un changement du décor s'impose. Alors, Lardjam a trouvé la solution pour faire défiler les temps et les lieux. Pour le faire, il utilise la matière du plastique.

Les changements du décor s'opèrent de manière très souple grâce aux accessoires et l'éclairage qui suggèrent différentes atmosphères. Ces changements sont toutefois légers (la pénombre, les rideaux à l'arrière-plan qui suggère un immeuble, les petites fleurs étendues sur

²²⁶ En annexe, sera jointe la fiche technique des différents matériaux utilisés dans la représentation.

²²⁷ Cité dans un entretien intitulé « *Kheireddine Lardjam, Le théâtre dans la peau* » réalisé par Aly Denine, Presse-BBV-air-Algérie. Pdf. P.1

²²⁸ Ibid., p.2

²²⁹ Idem

²³⁰ Idem

²³¹ Idem

la surface de la scène et qui indiquent le jardin de la maisonnette d'El Mouradia...). Ces coupures temporelles sont importantes. En effet, la musique a pour rôle de couper le silence. Et les paroles du *Gouel* ou des personnages viennent confirmer un nouvel endroit.

2.2 Didascalies et répliques :

Le discours dramatique s'appuie sur un ensemble d'éléments scéniques qui prennent en charge différentes composantes de l'histoire. Les didascalies sont toutes les informations fournies qui ne peuvent pas être dites sur scène. Ce sont aussi des indications sur le décor, la mise en scène, les lieux de chacune des scènes, les précisions de jeu pour les acteurs et pour les metteurs en scène.

Parfois, les didascalies se font plus discrètes. C'est le cas dans *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard- Marie Koltès. Dans laquelle, le texte, parsemé de guillemets, a tout d'un long monologue. Néanmoins, dans le théâtre contemporain, on assiste au phénomène du personnage muet de Samuel Beckett dans *Actes sans paroles* où une longue didascalie décrit ses gestes et faits. Le théâtre allemand comporte, peut être la plus longue didascalie qui s'étale sur soixante-dix pages dans *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke.

Dans *Bleu Blanc Vert*, les didascalies remplacent de longues descriptions romanesques. Et ce sont justement « *les didascalies qui permettent le passage de la linéarité du texte écrit à la polyphonie spectaculaire.*»²³² C'est-à-dire qu'elles donnent à voir un décor ou un accessoire spécifique car le théâtre est l'art du visuel. Notre roman comprend plusieurs types de didascalie, on relève deux catégories de didascalies : les initiales et les fonctionnelles. Les fonctionnelles²³³ sont toutes les indications textuelles qui concernent la mise en scène :

- *Elles orientent les acteurs dans leur jeu et le metteur en scène dans son processus artistique.*
- *Elles définissent avant chaque réplique, l'identité de celui qui parle et, à l'intérieur du dialogue, la personne à qui la parole est adressée.*
- *Elles renseignent sur l'attitude des personnages, l'intonation appropriée, la position physique, les jeux de lumière, les décors, etc. Il s'agit donc d'une consigne qui n'est pas dite dans le texte.*

²³² MYSZKOROWSKA Maria, BARON Philippe (dir.) «Diderot et la recherche du drame scénique » in *Le drame du XVI^e s à nos jours*, 2004, P. 218

²³³ [http://fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_\(th%C3%A9%C3%A2tre\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_(th%C3%A9%C3%A2tre))

Quand aux didascalies initiales²³⁴, elles viennent après le titre de la pièce :

- *Elles comportent la liste des personnages.*
- *Elles donnent des précisions utiles sur les rapports de parenté, d'amitié ou de hiérarchie entre ces derniers.*
- *Elles donnent également des informations sur leur âge, leur caractère, leur costume, le lieu et le moment de l'action.*

Il nous semble nécessaire de mettre en lumière un autre type de didascalie. Elles sont appelées *internes*²³⁵. Il s'agit plus précisément de toute indication, tout procédé expressif, énonciatif ou typographique, de lire entre les lignes et de présupposés du discours.

Bien qu'il soit pauvre en didascalies, nous avons choisi quelques exemples du texte dramatique *Bleu Blanc Vert* pour illustrer ce qu'a été avancé :

- une didascalie fonctionnelle (*Il lève le doigt*)²³⁶ qui existe déjà dans le texte romanesque (*J'ai levé le doigt*)²³⁷ Elle indique le geste du personnage. Elle décrit l'image de l'écolier et renforce son idée d'avoir le droit de comprendre et de participer à la prise de positions et de décisions.
- Une autre didascalie fonctionnelle, qui saute aux yeux : (*Sur un ton las*)²³⁸ Elle indique l'attitude du personnage (Ali) et l'intonation appropriée à son discours. La lassitude informe sur le désaccord et la mésentente au sein du couple. Elle montre aussi la difficulté qu'éprouve le couple à retrouver son harmonie face aux problèmes.
- (*Ali s'est levé. Il fait quelques pas dans le jardin*)²³⁹ (*Je me lève à mon tour. Je le rejoins*) Didascalies internes. Elles suggèrent que les deux comédiens partagent la même scène. Elles peuvent déterminer :
 - ✓ qui est présent, qui parle (Lilas), éventuellement qui se tait (Ali),
 - ✓ à qui la parole est adressée (à Ali puis au public)
 - ✓ où se trouvent et se déplacent les personnages, dans quel lieu et dans quelle position par rapport l'un à l'autre.

²³⁴ [http://fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_\(th%C3%A9%C3%A2tre\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_(th%C3%A9%C3%A2tre))

²³⁵ *Idem*

²³⁶ *Bleu Blanc Vert* (texte théâtral). P. 2

²³⁷ *Ibid.*, p. 13

²³⁸ *Ibid.*, p. 18

²³⁹ *Ibid.*, p. 24

- ✓ quand se passe la scène et à quel moment dans le cours de l'action se fait entendre telle phrase en particulier (Lilas décrit l'atmosphère générale et se prépare à dire son discours)
 - ✓ comment les personnages s'expriment, en accomplissant quel mouvement, dans quelle humeur, selon quel rythme...
- Concernant les didascalies initiales (liste des personnages, orientations concernant les comédiens...), nous avons préféré de les insérer en annexe accompagnant la fiche technique de la pièce.

Nous passons maintenant à une autre composante du texte théâtral. Ce sont les répliques. Ces dernières représentent tout ce qui est dit par les personnages. Elles peuvent être de longueur variable, être dites par un personnage ou un groupe de personnages, s'adresser à un personnage, au public.

La parole est répartie sur scène. Elle est ainsi adressée globalement et en dernière instance au lecteur/spectateur. À l'intérieur d'une fiction représentée, la didascalie indique en général qui prend la parole mais rarement à qui elle s'adresse. Ainsi de la représentation d'un interlocuteur dans l'énoncé ou de son absence résultent un discours :

- *Monologue*²⁴⁰ : prononcé par un personnage seul sur scène, il parle à lui-même. Le monologue permet de connaître les sentiments et les pensées que le personnage exprime tout haut. Il peut prendre la forme d'un dialogue intérieur (le personnage se dédouble) ou la forme d'un dialogue avec des destinataires absents. Il se caractérise par une ponctuation souvent forte et abondante, une structure syntaxique souvent bouleversée, un rythme saccadé. Les marques d'énonciation y jouent un rôle essentiel.
- *Dialogue*²⁴¹ : une série de plusieurs répliques que s'échangent entre eux les personnages. Cet échange n'est pas forcément équilibré. Il peut être monologue si l'on considère le lecteur/spectateur comme destinataire ultime et/ou interlocuteur potentiel.
- *Aparté*²⁴² : ne s'adresse qu'au public. Il est énoncé pour introduire une réflexion ou des pensées d'un personnage.

²⁴⁰ <http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/2009/sujet-series-technologiques.php>

²⁴¹ <http://www.espacefrancais.com/le-dialogue/>

²⁴² <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/apart%C3%A9>

Parallèlement, la fréquence et les rapports entre les répliques contribuent à déterminer le *rythme* du dialogue. Ace dernier, nous pourrions ajouter les accélérations, les ralentissements et la vitesse du récit. On y compte souvent les tirades.

- *La tirade*²⁴³ : une réplique relativement longue, récitée sans interruption par un seul personnage de théâtre destinée le plus souvent à convaincre, persuader ou séduire. Toutefois, contrairement au monologue, la tirade s'adresse réellement à un autre personnage.

Dans le cas de *Bleu Blanc Vert*, Maïssa Bey porte une attention particulière aux paroles de ses personnages. Elle prend soin de décrire les différents mouvements qui accompagnent les dialogues: les gestes, les regards, les silences, les reculs. Elle insiste sur ce qui se passe physiquement lorsque les protagonistes se parlent. L'adaptateur Christophe Martin quant à lui, a choisi de faire entendre la voix des personnages sous forme de monologues. Ces derniers relèvent du style d'un journal intime.

Le choix s'est porté donc sur le monologue. Car c'est la forme la plus adaptée à un journal intime. En effet, les personnages pensent tout haut. Ils expriment leurs pensées les plus profondes voire les plus intimes. Nous constatons toutefois que c'est un discours constitué de phrases courtes. Il nous introduit non seulement dans la pensée du personnage mais aussi dans son inconscient.

Lardjam recrée de nouvelles proportions dans la distribution du discours. Il réduit la communication directe entre les deux personnages à quelques mots. C'est ce qu'illustre ce petit jeu de scène entre Ali et Lilas (Lui / Elle) :

Lui

Bonjour. (Formule brève)

Elle

Bonsoir.

Lui

Tu vas bien ? (Phrase interrogative : demande d'information)

Elle

Et toi ? (Phrase interrogative : sensée être la réponse.)

Lui

²⁴³ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tirade>

Il fait froid ce matin. Mais il y a du soleil. (Phrase déclarative : mais c'est une demande d'information aussi.)

Elle

Et ta cheville ? Elle va mieux ? (Phrases interrogatives : questionnement qui ouvre des perspectives devant l'Autre. C'est une réponse indirecte.)

Remarquons l'allure de cette communication directe entre les deux protagonistes :

- Des répliques brèves à l'intérieur du cadre théâtral.
- La demande d'information est dans le but que Lilas (Elle) se questionne sur le sens des gestes d'Ali, sur l'interprétation de son comportement.
- Ce dialogue révèle les rapports entre les deux protagonistes : ils se tutoient (ils se connaissent déjà et/ou ils ont presque le même âge.)
- Ces phrases interrogatives suscitent des questionnements et installent une atmosphère d'hésitation.
- «*Il fait froid ce matin*» argumentation ironique que souligne l'articulateur logique (mais). Ali divulgue son amour et son affection envers Lilas. Il ne connaît pas les sentiments de Lilas. Il sent la froideur de leur relation. **Mais** il reste optimiste «*Il y a du soleil* »

C'est ainsi que tout spectateur qu'il soit averti et/ou cultivé se souviendra du film célèbre "*Une journée particulière*"²⁴⁴, sur la terrasse de l'immeuble où Sophia Loren et Marcello Mastroianni se croisent. Dans cette scène où Lilas étend le linge et Ali qui l'observe.

Sur le même plan, nous remarquons que le texte théâtral *Bleu Blanc Vert* se signale par le rythme régulier des tours de parole. Les personnages prennent la parole à tour de rôles (Lui / Elle). Puis on assiste à une diminution des répliques de manière parallèle, passant d'une page : (le discours d'Ali ouvrant la pièce s'étend sur une page entière. Suivi de celui de Lilas)²⁴⁵ à quelques phrases (trois phrases pour chacun)²⁴⁶ à quelques mots (une seule phrase, puis un seul mot)²⁴⁷ Lardjam et Martin ont joué du débit vocal et des silences pour étirer néanmoins la représentation dans le temps.

²⁴⁴ Le film d'Ettore Scola, le film, lui aussi, raconte l'histoire simple d'une rencontre sur fond de grande Histoire (le jour où Hitler rendit visite à Mussolini à Rome en 1938).

²⁴⁵ *Bleu Blanc Vert* (texte théâtral). p. 2-3

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 8

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 14-19

Nous constatons toutefois que les personnages donnent l'impression de dialoguer. Par conséquent certains dialogues s'offrent ainsi comme un vrai spectacle visuel

Enfin, *le jeu et l'écriture dialoguée sont l'essence même du théâtre*. Ainsi, pour concrétiser cet univers, le metteur en scène doit coordonner un ensemble de signifiants et prendre en charge les mouvements des corps d'acteurs bien réels.

Nous venons à présent à l'étude des personnages. Cette analyse tentera de cerner les traits distinctifs et les différents caractères des personnages sur scène.

2.3 Les personnages

« Le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en œuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur. A la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire.»²⁴⁸

La didascalie initiale de tout texte théâtral comporte la liste intégrale de ses personnages et les rapports qu'ils entretiennent. La parole reste, toutefois, primordiale car les propos des personnages les construisent et définissent aussi leur psychologie.

Il convient de remarquer que le personnage du théâtre participe à l'illusion référentielle. Il a un double statut²⁴⁹ :

- *Il est articulé en éléments épars (costumes, gestes, intonation, tics)*
- *Il est élément d'un ensemble.*

Faut-il mentionner que le personnage du théâtre est un ensemble sémiotique ayant des traits distinctifs.

Dans le cas de *Bleu Blanc Vert*, les mêmes traits caractérisent les deux protagonistes Lilas et Ali (Elle/Lui) aussi bien dans le roman que dans sa représentation.

²⁴⁸ ABI RACHED Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. P. 75

²⁴⁹ <http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=45958>

Nous avons révélé précédemment les caractéristiques des personnages et protagonistes de *Bleu Blanc Vert* le roman. Dans ce qui suit, nous tenterons de déceler quelques marques caractérisant les deux protagonistes du texte dramatique :

- Comme dans le roman, les deux protagonistes sont désignés sous les embrayeurs *Elle* et *Lui*. Ce qui permettrait peut être de généraliser un point de vue, tantôt féminin tantôt masculin, catégorisant pour chacun des deux sexes.
- Lilas et Ali sont des personnages narrateurs. Ils rapportent des faits racontés à la 1^{ère} personne.
- Ils prennent la parole à tour de rôle. Même si quelques fois avec un rythme différent et une fréquence assez distincte.
- Ils ne reprennent plus les mêmes propos (il n'y a plus de reprises de paroles) et même s'ils tiennent une sorte de monologue séparément, le spectateur a toujours l'impression qu'ils dialoguent. Qu'ils échangent un discours sur le même événement car cet échange se développe dans une continuité fluide et impressionnante.
- Sur scène et dès que Lilas et Ali se mettent à parler et à agir, le spectateur découvre les actions, les pensées, les caractères et surtout leurs psychologie.
- Concernant la notion d'âge, les costumes et le maquillage, l'allure et les comportements des protagonistes ne laissent rien à deviner. C'est ce qu'illustre cet exemple :
✓ Au début de la pièce, ils sont écoliers puis lycéens (ils ont douze et treize ans). Les deux comédiens montrent énergie et enthousiasme de l'adolescence. Elle porte des tresses et un tablier. Lui, il a grandi trop vite et embarrassé par son corps.
- Ils franchissent les tabous d'une religion qu'ils relisent avec un regard nouveau.
- Ils rêvent d'un monde égalitaire et pourvu d'espoir.
- Les deux comédiens²⁵⁰ réussissent à incarner leurs rôles. Ils transmettent avec succès l'insouciance de l'âge et la conscience qu'ils vivent un moment historique pour leur pays.
- Les personnages grandissent et mûrissent devant le spectateur. Ce dernier sent le poids de leur responsabilité en tant que première génération libérée du joug colonial. Car c'est dans la petite histoire de leur couple qu'ils racontent l'Histoire de leur pays. De l'espoir au lendemain de son Indépendance en 1962 à l'horreur et la terreur islamiste des années 90.
- Ils n'apprennent rien à un spectateur averti. Et pourtant, ils sont les guides à suivre pour ne pas se perdre dans les rues sombres de l'Histoire d'Algérie de 1962 à 1992.

²⁵⁰ Malika Belbey (Lilas) et Samir El Hakim (Ali)

Il est important de signaler que le personnage est *un élément fondamental*²⁵¹ dans la dramaturgie de Lardjam. Selon lui : « *l'acteur définit plus que tout élément ce qu'est l'acte théâtral.* »²⁵² C'est-à-dire que l'acteur est au cœur de ce rapport acteur/personnage. Lardjam continue : « *S'interroger sur ce qu'est le théâtre, c'est s'interroger sur le comédien, sur ce qui se passe quand il joue...* »²⁵³

Cependant, théâtre et réalité se confondent dans la représentation ***Bleu Blanc Vert***. L'illusion théâtrale confère un sens aux moindres gestes et actions.

Enfin, nous avons noté que Lardjam décrit avec soin les différents déplacements des personnages sur scène (dans un espace concret). Les mouvements et gestes de ces derniers sont tantôt implicites, tantôt livrés à l'imagination du lecteur dans le roman de Maïsse Bey. Or, ils construisent l'essence de son adaptation théâtrale. C'est ainsi que les liens qu'ils établissent se définissent par rapport à cet espace.

Nous avons tenté jusque là de montrer les particularités de ***Bleu Blanc Vert*** porté à la scène. Et de découvrir les spécificités de la mise en scène du dramaturge Kheireddine Lardjam. Ce dernier, faut-il le rappeler aussi, très passionné, avait porté sur scène plusieurs pièces²⁵⁴ du grand dramaturge *Abdelkader Alloula*²⁵⁵. Nommé *le parrain* ou encore *le lion* du théâtre oranais et algérien, Alloula prônait la création d'un théâtre populaire. Ses pièces osaient franchir tous les interdits. Elles attaquaient tout phénomène social, politique ou culturel à l'encontre de l'intérêt du peuple.

Nous avons pensé dès lors à relever les traces et emprunts de la dramaturgie d'Alloula dans la mise en scène de ***Bleu Blanc Vert*** de Lardjam.

²⁵¹ <http://www.elajouad.com/fr/repertoire/bleu-blanc-vert>

²⁵² *Idem*

²⁵³ *Idem*

²⁵⁴ ALLOULA Abdelkader. *Lithem, El Ajouad*, El Agoual et l'Alag.

²⁵⁵ ALLOULA Abdelkader. Dramaturge et homme de théâtre algérien. Assassiné le 10 mars 1994

3. Les traces du théâtre d'Abdelkader Alloula

Repérer les empreintes du théâtre d'*Abdelkader Alloula* dans la dramaturgie de Kheireddine Lardjam et spécialement dans la mise en scène de *Bleu Blanc Vert*, nous oblige d'abord et avant tout à présenter même de façon générale et brève l'esprit dramatique et la vision théâtrale de ce grand homme.

D'abord, la création du Théâtre Régional d'Oran fut à la suite de la décentralisation du théâtre national en 1972. Abdelkader Alloula fut nommé son directeur. Il y a écrit, monté et produit lui-même trois pièces *Hammam Rabi*, *El Khobza* et *Hout yakoul hout*.

Puis, la même année marque une étape décisive dans la carrière d'Alloula. Il adapte, met en scène et joue le premier monologue en Algérie « *Homk Salim*²⁵⁶ ». Cette expérience amorce une recherche d'un théâtre nouveau. Notons qu'Alloula se réclame du théâtre brechtien. Selon ce dernier *une œuvre dramatique est le fruit d'un travail de montage en collaboration du dramaturge et du public*.²⁵⁷

Voici ce qu'il affirme : « *Déjà « Laalegue » et tout particulièrement « Homk Salim » expriment activement mon besoin de rompre avec la figuration de l'action, de rompre avec les procédés et trucs traditionnels du théâtre, à savoir les effets théâtraux, l'intériorisation psychologique des personnages, la linéarité de la fable, l'illusion...* »²⁵⁸ Alloula privilégiait la parole, c'est ainsi qu'il « *promulguait des formes nouvelles, une écriture dramatique mettant en avant le récit plutôt que l'action.* »²⁵⁹

Sur le plan de la structure, Alloula utilise un personnage inspiré de la tradition populaire, le goulal. À l'aide du chant, le goulal présente les personnages ou raconte même leurs histoires et donne un aperçu général sur leurs prises de parole.

²⁵⁶ Une adaptation libre du "*Journal d'un fou*" de Gogol. Paru en 1835

²⁵⁷ BENKHELLAF Abdelmalek. Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula : Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux). Dans Site internet de l'Université de Constantine. URL : <<http://www.umc.edu.dz/buc/theses/francais/BEN1030.pdf>>, consulté le 23 janvier 2014.

²⁵⁸ Interview accordée par le dramaturge à M'hamed Djellid en Octobre 1985.

²⁵⁹ BENKHELLAF Abdelmalek. Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula : Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux). Dans Site internet de l'Université de Constantine. URL : <<http://www.umc.edu.dz/buc/theses/francais/BEN1030.pdf>>, consulté le 23 janvier 2014.

Quant à la thématique, les pièces d'Alloula font partie du théâtre populaire. Ce dernier défend les valeurs socialistes, les droits et intérêts des travailleurs et lutte contre leurs conditions difficiles et parfois précaire.

3.1 Présence de la culture populaire

Dans les pièces d'Alloula, le goual est un personnage anonyme qui raconte. Il se contente parfois de changer uniquement de place pour interpréter certains personnages.

En fait, cette présentation rapide de la conception alloulienne du théâtre nous donne à voir les éléments essentiels de sa dramaturgie, qui « [...] *met en relief ses choix thématiques et esthétiques sous-tendus par les jeux de la culture* »²⁶⁰

Nous avons essayé de transposer les concepts et notions du théâtre alloulien sur la représentation *Bleu Blanc Vert* de Lardjam, nous avons constaté ce qui suit :

- ✓ La pièce *Bleu Blanc Vert* regroupe six thèmes entrecoupés de huit chants +(Le réformisme des esprits ; l'amour ; les valeurs, les traditions sociales et les conditions infligées aux femmes ; à la mort de son père, Ali découvre l'existence d'un monde bourgeois très distant du sien ; Lilas reprend conscience de son être, l'absence de toute communication source de désaccord au cœur du couple ; Lilas et Ali réapprennent à vivre à deux et retrouvent l'harmonie de leur couple.)
- ✓ Ce sont des tableaux²⁶¹ assemblés, montés²⁶² et liés par une thématique générale commune (L'évolution et l'édification du pays : *qu'a-t-on fait de nos quarante ans?*)²⁶³
- ✓ Lardjam emprunte aussi le concept alloulien de la scène nue : le spectateur se trouve face à un décor avant le début de la représentation. Cependant, la signification de tout élément scénique « *n'est déterminée que par les gestes des acteurs ou la façon dont ils les utilisent.* » Le spectateur est libre de lire le décor et l'interpréter à sa guise.

²⁶⁰ BENKHELLAF Abdelmalek. Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula

²⁶¹ Notion inhérente à la technique du montage théâtral. C'est une vision picturale en liaison étroite avec l'avènement de la mise en scène comme art autonome.

²⁶² Terme emprunté au cinéma. C'est l'art d'organiser la fable selon un découpage signifiant (ce qui lui donne un caractère discontinu et fragmenté en unités minimales et autonomes).

²⁶³ Thématique avancée par Maïssa Bey et Lardjam

- ✓ Cette mise en scène de la narration nous écarte du découpage traditionnel en actes et scènes.
- ✓ Le metteur en scène, disciple de théâtre alloulien, exploite un autre concept de la culture populaire orale : le goul²⁶⁴ (un conteur). Il l'utilise comme médiateur du récit.
- ✓ Le goul expose les traits pertinents des personnages. Il structure la narration.
- ✓ Il se tient en arrière-scène. L'éclairage se focalise sur lui. Il charme le public et capte son attention : « *Mes amis, je suis au cœur des intempéries.* »²⁶⁵ Il l'informe ainsi sur le cadre général de ce qu'il va raconter.
- ✓ Il avertit le spectateur qu'il est au théâtre. Sa fonction principale serait donc de narrer, de raconter.
- ✓ Il est le seul qui dit son texte sous forme de chant.
- ✓ Les chants du goul sont interprétés en arabe. Ils installent une atmosphère nostalgique. Ils marquent les moments importants de l'histoire.
- ✓ Lardjam utilise aussi ce qu'on appelle le concept de distanciation : Le spectateur devient actif et critique. La réflexion de ce dernier participera à recréer la fable.

Nous venons de voir comment la mise en scène de Lardjam s'exprime avec la voix de la culture populaire :

*« La culture traditionnelle se déplace dans l'espace social : le meddah qui se produisait dans la cité, sur la place centrale, prenant valeur de pôle important, car à travers les chansons de gestes, s'égrènent des informations collectées dans les villages voisins ou dans les villes de la région ou du pays, satisfaisant ainsi le besoin de connaissance locale, aujourd'hui, ce meddah s'exhibe sur le terrain du souk hebdomadaire, à la périphérie de la ville. »*²⁶⁶.

Tout comme son idole, Lardjam avait expliqué qu'il se met à l'écoute de la société. Cette écoute est renforcée par un élément traditionnel, qu'est le goul. Ce dernier joue un rôle divertissant. Or il garde aussi et conserve la mémoire collective. À l'origine, le goul se mettait au centre et les spectateurs l'entouraient. Cette forme introduisait la circularité dans la narration. Nous avons remarqué, alors, que l'éclairage focalisé sur le goul était de forme circulaire. Alors que celui focalisant les deux protagonistes est rectangulaire.

²⁶⁴ Rôle assuré par Larbi Bestam

²⁶⁵ Texte dramatique, traduction des chants en annexe.

²⁶⁶ BOUTEFNOUET Mostéfa. *La culture en Algérie Mythe et Réalité*. Alger : SNED, 1982, p. 99

Sur le même plan, dans le début, le goual annonce un état de péripéties et un temps d'intempéries, marqué d'une lueur d'espoir rayonnant dans le discours d'Ali sur la liberté d'être et de s'exprimer. À la fin, il s'agit toujours de ce temps de trouble, de violences qui secouent le pays. Le spectateur y retrouve aussi ce rayon d'espoir que défend la vie

À travers sa mise en scène, Lardjam plonge son public dans les récits des *Mille et une nuits*. Le goual introduit la narration dans la sorte de prologue : « *Mes amis, je suis au cœur des intempéries, malgré tous nos efforts, les eaux ne sont pas encore retirées, Mais quand les nuages qui nous entourent partiront et que le soleil reviendra, nous érigeons notre drapeau au milieu de la place et nous peindrons notre maison en blanc.* »²⁶⁷ À la fin de son récit, le premier protagoniste regagne la scène. Encadré par le récit du goual, son discours en est une argumentation.

La culture populaire se manifeste aussi principalement à travers la langue. Le théâtre alloulien avait opté pour une langue fortement imagée qu'est la dialectale. Les allusions, qu'elle suggère, suscitent et favorisent une certaine complicité entre le comédien et le spectateur. Lardjam, sur les pas de son père spirituel, convoque ce caractère de la poésie populaire (El Melhoun) mais aussi le coran (la sourate de Yâ Sîn) ce qui permet d'aérer le texte et fournit des pauses aux protagonistes.

Il est évident que ces éléments mis en scène procurent un plaisir et une jouissance sans égal à cet art des planches. C'est ce que nous tenterons de montrer dans ce qui suit de notre analyse.

3.2 Le plaisir d'écouter

Nous devons, d'abord, noter que Brecht affirme que les récits de théâtre sont des « *reproductions vivantes d'événements rapportés ou inventés qui se produisent entre des hommes, et ce aux fins de divertir.* »²⁶⁸ C'est-à-dire apprendre en se divertissant. Les critiques

²⁶⁷ Chant 01 traduit en français.

²⁶⁸ BENKHELLAF Abdelmalek. Les fonctions narratives dans le théâtre de Abdelkader Alloula : Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux). Dans Site internet de l'Université de Constantine. URL : <<http://www.umc.edu.dz/buc/theses/francais/BEN1030.pdf>>, consulté le 23 janvier 2014.

et les dramaturges affirment que l'art en général et le théâtre en particulier ont une fonction de plaisir et de divertir.

Ce plaisir est donc dispersé sur scène. Il est composé d'éléments contradictoires : le rire et les pleures, l'imaginaire ou l'absent... Il a des sources multiples. C'est l'ensemble de signes visuels, linguistiques et acoustiques mis en scène. Qui nourrit ce plaisir selon le penchant des spectateurs. C'est le plaisir d'écouter, qui pousse les foules à écouter même pour la énième fois la même histoire. C'est une jouissance particulière, un plaisir spécifique au théâtre. Car la narration y est directe et vivante. Le goulal, les protagonistes, les gestes et la mimique sont source de plaisir.

Dans le cas de *Bleu Blanc Vert*, le suspense est aussi source de plaisir. Après les chants traduits en arabe du goulal, les protagonistes (*Lui / Elle*) prennent la parole. Mais interrompent parfois leurs discours pendant quelques minutes. Ou parfois la mise en scène fait qu'ils doivent avoir des moments de silence ou bien juste quelque temps pour se donner des pauses. Pendant ces interruptions, le suspense s'accroît et multiplie les tentations. L'intérêt du spectateur s'accroît : il doit suivre alors, le moindre geste, la moindre parole et déconstruit les différents éléments du récit pour comprendre les raisons de chaque acte.

La langue est un autre moyen mis en œuvre pour produire du plaisir. Le public savoure cette fluidité et ce goût spécial d'une langue teintée de nuances entre français pour le discours des protagonistes et arabe dialectale (imagée et allusive) pour les chants du goulal.

Sur un autre plan, l'adresse au public lui permet de garder son esprit critique en activité. Et du coup d'analyser, de comprendre ou de se pâmer devant le spectacle. Elle constitue une autre fonction procure le plaisir théâtral.

Synthèse

Nous avons, d'abord, tenté d'analyser le texte dramatique *Bleu Blanc Vert* car l'écriture théâtrale impose une étude des différentes composantes scéniques pour ensuite mettre en lumière ses spécificités. Et exposer, ensuite, les défis que pourrait poser le récit romanesque à la scène. Enfin, notre analyse était captée par le goût du théâtre alloulien et le plaisir que ce dernier procure à son spectateur

CONCLUSION

Il devient de plus en plus difficile de repérer des limites claires entre les différents genres littéraires et artistiques en général. C'est ce que constate Louise Vigeant pour le théâtre aussi : « *Aujourd'hui, alors que les cloisons entre les arts sont de moins en moins étanches, la définition du théâtre est peut-être moins claire qu'elle ne l'était auparavant.* »²⁶⁹ Vigeant explique que la scène devint un lieu de diverses expérimentations. Pour vérifier ce qui a été avancé, nous avons tenté de mieux comprendre ce qui alimente les scènes contemporaines. Nous nous sommes penchées sur les possibilités qu'offre la contamination intergénériques.

S'intéresser à la théâtralité redéfinit ce qu'est le théâtre au contact des autres formes d'arts. C'est une caractéristique qui redessine les liens et/ou les frontières intergénériques. Patrick Pavis la conçoit comme un moyen pour mieux vérifier les spécificités des différentes pratiques scéniques.

En usant de cette technique, Maïssa Bey tente de renouveler le roman. Lardjam et Martin de leur côté l'exploitent dans le langage scénique. Ces créateurs ont exploré les frontières génériques. Ils proposent, dès lors, un mélange des genres entre narratif et dramatique inspiré de la pratique contemporaine.

La théâtralité amorce une réflexion moderne reposant sur divers paramètres. Les dramaturges cherchent de nouvelles formes. Ils conquièrent de nouveaux horizons. Ces dramaturges remettent en question les modèles et les références aristotéliens tels que l'action dramatique, le dialogue, la mimesis, le personnage...

Dans ce fil du renouvellement des modalités de la parole par l'usage de la narration, s'inscrit l'adaptation théâtrale du roman comme un mouvement important de la production contemporaine. Le récit impose la parole et modifie les données spatio-temporelles. Le théâtre contaminé par le roman se redéfinit.

²⁶⁹ VIGEANT Louise. *Op. cit.*, p. 6.

L'influence est mutuelle entre roman et théâtre. Bien qu'il ne soit pas soumis à des règles fermes, certaines normes finissent par s'imposer au genre romanesque : la narration à la troisième personne, l'emploi du passé simple et de l'imparfait, la description, la présence d'un narrateur. La contamination intergénérique procure une dynamique de l'écriture (intégrer de nouveaux registres dans la narration et varier les modalités de l'énonciation.).

À partir de ces considérations sur le théâtre et sur le roman, il nous a été possible de situer les œuvres de Maïssa Bey et de Lardjam et d'établir les distinctions les plus évidentes entre les deux. Grâce au théâtre, Maïssa Bey trouve le moyen de croiser deux journaux intimes. En donnant la parole à tour de rôle à ses deux personnages, le lecteur a accès à leurs souvenirs, leurs pensées les plus intimes et surtout à la mémoire collective de tout un peuple. Lardjam impose sa vision de ce qu'est le théâtre, en choisissant de partager l'espace du jeu entre deux personnages qui ne dialoguent pas, propose sa propre conception de la scène.

Aborder la théâtralité du roman et la confronter à une pratique théâtrale concrète, nous a permis de ressortir les traits distinctifs qui définissent le théâtre. Nous citons : la spatialité, la gestuelle, le travail indispensable de l'acteur, la concrétisation visuelle, la rencontre dynamique entre comédien et spectateur.

Les deux œuvres étudiées parlent de roman et du théâtre. Elles permettent de mieux comprendre leurs caractéristiques et leurs traits distinctifs. En mettant en parallèle la théâtralité du roman de Maïssa Bey et celle de l'adaptation de Martin, notre analyse montre comment la théâtralité a évolué. Nous avons vu comment *Bleu Blanc Vert* le roman exploite une structure dramatique mettant en scène des récits en fragments de mémoire, ce qui est à la base d'un journal intime. Dans lequel, les protagonistes expliquent différemment des événements et des faits (historique, social, culturel...). Or, le théâtre est la forme la plus adaptée pour montrer le combat de leurs points de vue.

Chacun présente sa vision propre des vérités historiques, des événements socio-culturels et économiques du pays. La mémoire de chacun forme des *flashbacks* qui présentent la période coloniale, l'Indépendance, l'édification de la nouvelle nation et l'époque des violences et des troubles. Le récit conduit au théâtre. Le langage, employé lors de ces échanges, est supposé reproduire le naturel de la conversation. Maïssa Bey vise la spontanéité. Elle emploie une langue qui reproduit le quotidien, avec ses hésitations, ses expressions courantes...

Maïssa Bey semble guider son énonciation à l'aide d'une graphie particulière. Elle emploie l'italique pour insister sur certains mots. Ainsi, le statut de la femme, les conditions sociales qui lui sont imposées donnent lieu à une sorte de confessions. Ces dernières reposent sur un vécu et la mise en geste de ces mots semble appeler le souffle et la voix de l'acteur.

Lardjam et Martin auraient pu choisir de transposer les éléments théâtraux les plus évidents du roman. Ils ont plutôt décidé de mettre en valeur les procédés romanesques au lieu de s'appuyer uniquement sur les composantes traditionnelles du théâtre. Tandis que les éléments qui ressortent du roman, tels que l'action dramatique et les monologues sont directement transférables sur scène.

Ils décident, alors, de miser sur les éléments les plus difficiles à représenter : le récit, la parole, le narrateur et l'espace. Lardjam et Martin ne proposent pas une adaptation éloignée de l'œuvre initiale. L'adaptation de *Bleu Blanc Vert* respecte l'intrigue. Elle condense le roman autour de l'Histoire de l'Algérie. Lardjam a choisi de mettre en valeur l'édification du pays. Pour le faire en scène, il exploite les monologues des protagonistes en donnant l'impression qu'ils dialoguent.

Lardjam adopte le personnage du goul. Ce dernier orchestre les souvenirs et conduit le spectateur vers le dénouement. Lardjam délègue une partie de l'histoire aux différentes composantes scéniques : les décors, les costumes, l'éclairage et la musique. Et ce pour mieux explorer le langage de la scène sans négliger le texte. *Bleu Blanc Vert*, tel qu'il est adapté par Lardjam, suppose un nouveau rapport au réel. Ce rapport est basé sur un médiateur visible au public et la scénographie qui prend en charge les monologues des protagonistes. Selon Ryngaert, cette nouvelle pratique théâtrale repose en grande partie sur les différentes composantes scéniques qui rendent possible la simultanéité, le collage et le montage de différents fragments de l'histoire. Tout comme le roman qui se laisse transformer par le cinéma et la danse. Toutefois, le théâtre se singularise par cette rencontre réelle entre les comédiens et le public.

Le théâtre semble libéré des éléments qui l'encadraient jadis. Une seule loi est décisive : le théâtre doit charmer, surprendre et captiver l'attention de son public tout au long de la représentation. Le théâtre et le roman, s'inspirant l'un de l'autre, proposent de raconter un monde jusque-là imperceptible.

L'analyse de *Bleu Blanc Vert* nous a permis, après étude, d'énumérer les modifications opérées sur le texte romanesque dans son passage au genre théâtral :

- Le premier changement réside au niveau du discours des personnages. Ces derniers monologuent comme dans le roman. Mais leurs paroles ne sont pas reprises. Nous assistons à une sorte de dialogue à distance. En fait, pour un spectateur averti, ils dialoguent dans sa puisque l'adaptation accorde quelques passages du texte romanesque de l'un des deux protagonistes à l'autre.
- Le deuxième point est le lieu. L'ici de la pièce renvoie comme dans le dans le texte romanesque à l'immeuble d'abord. Puis à la maisonnette d'El Mouradia et essentiellement à l'Algérie.
- Le troisième point se situe dans l'introduction du goul. Il ouvre l'espace scénique sur un espace imaginaire. Ce médiateur de la narration, inspiré de la culture populaire, inscrit la mise en scène de Lardjam dans l'héritage du théâtre alloulien.
- La narration est le lieu constitutif de l'action. Selon Lardjam, la fable est simple, mais c'est la manière de raconter qui importe.
- Le texte théâtral *Bleu Blanc Vert* est parsemé de vides et de silences. Ce qui donnerait au spectateur la possibilité de reconstruire le processus narratif.
- Lardjam, comme Alloula et dans la plus pure tradition brechtienne, invite le spectateur à écouter, à comprendre et interpréter. Il l'appelle le public à participer à la représentation par son imagination et son jugement.
- Lardjam emprunte aussi une autre fonction à la narration à son idole : divertir et le plaisir d'écouter.

Le roman comme la représentation tentent d'exposer le silence et les conditions imposées aux femmes. L'immeuble évoque à lui seul un univers référentiel. C'est là où commence l'histoire/Histoire : Malentendus, absence de la communication au sein du couple et disputes représentent un tas de troubles, de violences, de dégradation du cadre socio-culturel. Ces derniers constituent tant de malheurs qui empêchent le pays de guérir.

Les deux œuvres proposent maintes lectures et des interprétations multiples. Elles sont fertiles de connotations. Le spectateur repère les traces des normes socio-culturelles. Le texte est riche de signes significatifs que le spectateur identifie pour délimiter les aires sociales et historiques ainsi que géographiques.

Parallèlement, l'analyse d'une pièce de théâtre exige plusieurs étapes de lecture. Elle suppose également un travail d'interprétation d'un ensemble de signes (les costumes, l'éclairage, la musique, l'exploitation de l'espace du jeu).

Enfin, cette étude modeste se veut être une simple lecture parmi tant d'autres. Elle prétend être une interrogation sur les résultats d'une contamination des genres et plus particulièrement sur la relation étanche entre théâtre et roman. Elle répond aux hypothèses de départ. Toutefois, elle s'ouvre sur de nouvelles interrogations et ouvre d'autres horizons de recherches. Nous citerons les suivantes :

- La théâtralité trahit-elle la rupture entre roman et théâtre ?
- Peut-on penser l'adaptation théâtrale comme forme d'intertextualité ?
Comment se manifestent ces liaisons du texte romanesque au théâtral ?
- Comment se manifeste l'éclatement de la *Halka* comme héritage du théâtre d'Alloula dans la mise en scène de Lardjam ?
- Le théâtre inclut dans l'écriture romanesque, serait-il un moyen pour libérer la parole et lui donner un sens ?

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude

BEY Maïssa. *Bleu Blanc Vert*. Alger : Editions Barzakh, 2006. 284 p.

« *Bleu Blanc Vert* » adaptation Christophe Martin, mise en scène Kheireddine Lardjam et création CDN de Valence, 2009

Articles et études sur l'œuvre de Maïssa Bey

AIT SIDHOM Slimane. « Adaptation au théâtre du roman Cette fille-là de Maïssa Bey : Parole de femme sur les planches ». Paru dans *L'Expression* le 21 avril 2003.

BELLOULA Nassira. « Maïssa Bey au Cercle Chrysalide : Du jasmin pour ce mercredi ». Paru dans *Liberté* le 1^{er} décembre 2004.

BENDJELID Faouzia. « Compte rendu : Bleu Blanc Vert de Maïssa Bey ». Dans *Synergies Algérie*. 2009, n° 7. P. 297-299

CHAULET-ACHOUR Christiane. *Les écritures algériennes : La règle du genre*. Paris : L'Harmattan, 2012. (Coll. Création au féminin). Consulté [en ligne] sur URL : <http://books.google.fr/books?id=1HMJn8Fat9MC&pg=PA108&lpg=PA108&dq=la+romanci%C3%A8re+alg%C3%A9rienne+Ma%C3%AFssa+bey,+tabti&source=bl&ots=Z5fRZFaM6E&sig=kedjQRdp2FrbhfKSzPgbRjmINfi&hl=fr&sa=X&ei=IG5EU4_UDsvT7Abdg4CoBw&ved=0CDMQ6AEwAQ#v=onepage&q=la%20romanci%C3%A8re%20alg%C3%A9rienne%20Ma%C3%AFssa%20bey%2C%20tabti&f=false>, le 25 janvier 2014

CLEMENT Patricia. « Bleu Blanc Vert, Festival des Francophonies en Limousin à Limoges : On est embarqué de bout au bout ». Dans *Les Trois Coups*. 28 septembre 2009. P. 23-26

C Nassima. « Représentation de Théâtre'elles à Ibn Zeydoun : Massa Bey, mère du silence ». Paru dans *El Watan* le 21 avril 2003.

KERBOUBI Leila. « Stratégies énonciatives dans Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey : L'écriture impersonnelle ». Dans *Synergies Algérie*. 2012, n° 16. P. 59-65

KHALDOUN Amine et Souad. *Identités culturelles dans Bleu Blanc Vert de Maïssa Bey*. Centre universitaire Moulay Tahar, Saida. 2007

LEBDAI Benaouda. « Algérie : Rencontre avec écrivaine Maïssa Bey ». Paru dans *El Watan* le 6 septembre 2007. Consulté [en ligne] sur URL : <<http://www.wluml.org/fr/node/4111>>, le 17 décembre 2013

LONGOU Schahrazède. Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane). Dans Site internet de l'Université d'Iowa. URL : <<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1586&context=etd>>, consulté le 9 mars 2013.

MOKEDDEM Khédidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey ». Dans *Synergies Algérie*. 2009, n° 5. P. 217-225

O Hind. « Filles du silence à Ibn Zeydoun : Un cri dans la nuit ». Paru dans *El Watan* le 21 avril 2003.

PERRIN Sophie. « Journal intime et politique, Algérie 40 ans après (éd. L'Aube) ». Dans Site internet. URL : <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2881>>, consulté le 6 janvier 2014

RANAIVOSON Dominique. « La difficile rupture avec le monde ancien : entretien avec Maïssa Bey ». Dans Site internet. URL : <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=6794>>, consulté le 20 décembre 2013

R. C. « La vie singulière de Massa Bey : Blessures et silences ». Paru dans *Le Jeune Indépendant* le 12 juillet 2004

Rencontre avec Maïssa Bey : « Réalité et/ou fiction ». À la Bibliothèque Paroles et écriture. Le 7 décembre 2010 à Sidi Bel Abbés.

SYLIRE. « Rencontre avec Maïssa Bey : La vie est un roman ». Consulté [en ligne] <<http://sylire.over-blog.com/article-5960025.html>>, le 19 novembre 2013.

VALAT Colette. « La romancière algérienne Maïssa bey : L'écriture de la révolte ». Dans *Horizons Maghrébins : le droit à la mémoire*, 2009. N° 60. Toulouse, Presse Universitaire du Mirail. P.10-32

YILANCIOĞLU Seza. « Maïssa Bey : Une voix algérienne ». Dans *Synergies Turquie*. 2010, n° 3. P.35-41

Articles sur *Kheireddine Lardjam* et/ou *Christophe Martin*

AB. « Ouverture au public de l'Atelier de l'Euro Méditerranée de Kheireddine Lardjam ». Posté le 20 novembre 2010. Sur Site internet. URL : <[HTTP://WWW.MP2013.FR/2010/11/20/OUVERTURE-AU-PUBLIC-DE-LATELIER-DE-LEUROMEDITERRANEE-DE-KHEIREDDINE-LARDJAM/](http://WWW.MP2013.FR/2010/11/20/OUVERTURE-AU-PUBLIC-DE-LATELIER-DE-LEUROMEDITERRANEE-DE-KHEIREDDINE-LARDJAM/)>, consulté le 23 janvier 2013

OULD ALI Samir. « Lardjam Kheireddine ou la passion du théâtre ». Paru dans *La Tribune* le 24 décembre 2009. Sur Site internet URL : <<http://www.djazairess.com/fr/latribune/27255>>, consulté le 5 février 2013

SAT. « Entretien avec le metteur en scène Kheireddine Lardjam : En Algérie, je mis à l'écart ». Posté le 5 avril 2011. Sur Site internet. URL : <<http://www.algerie-focus.com/blog/2011/04/entretien-avec-le-metteur-en-scene-kheireddine-lardjam-en-algerie-je-suis-mis-a-lecart/#sthash.vFgUGWWT.dpuf>>, consulté le 19 février 2013

LE CREUSOT. « Un projet confronte les jeunesses creusotine et algérienne : Bâtir un pont culturel ». Posté le 21 mars 2014. Sur Site internet. URL : <<http://www.lejisl.com/edition-du-creusot/2014/03/21/batir-un-pont-culturel>>, consulté le 30 mars 2014

THÉÂTRE. « Kheireddine Lardjam : Redonner du sens au mot ». Posté le 24 janvier 2014. Sur Site internet. URL : <<http://www.lejisl.com/edition-de-macon/2014/01/24/k-lardjam-redonner-du-sens-au-mot>>, consulté le 10 février 2014

TYPO L'HEBDO. « Kheireddine Lardjam : Metteur en scène de théâtre ». Posté le 04 avril 2011. Sur Site internet. URL : <[HTTP://TYPOLEMAG.INFO/KHEIREDDINE-LARDJAM-METTEUR-EN-SCENE-DE-THEATRE/](http://TYPOLEMAG.INFO/KHEIREDDINE-LARDJAM-METTEUR-EN-SCENE-DE-THEATRE/)>, consulté le 25 décembre 2013

Kheireddine Lardjam sur site internet. URL : <<http://www.theatredecavaillon.com/Kheireddine-Lardjam>>, consulté le 23 mars 2013

ALFORTVILLE. « Lecture mise en espace de Syndrome aérien de Christophe Martin ». Posté le 10 mars 2012. Sur Site internet. URL : <<http://WWW.THEATRE-CONTEMPORANT/BIOGRAPHIE/CHRISTOPHE-MARTIN/>>, consulté le 23 mars 2013

LE PROJECTEUR 44. « Trois visages de l'Histoire ». Sur Site internet. URL : <<http://www.atpnimes.fr/attachments/article/201/44.pdf>>, consulté le 25 mars 2013

MARTIN Christophe. *Les mains bleues (501 Blues)*. Éditions Sansonnet, 2001. 125 p.
« Christophe Martin : Auteur/compagnon de culture commune ». Sur Site internet. URL : <http://www.cret-culturecommune.fr/bio_martin.htm>, consulté le 29 avril 2013

Articles et études sur le théâtre algérien

- BEN ACHOUR Bouziane. *Théâtre Algérien une Histoire d'étapes*. Oran : Editions Dar El Gharb, 2005. 207 p.
- BEN ACHOUR Bouziane. *Le Théâtre en mouvement : Octobre 88 à ce jour*. Oran : Dar El Gharb, 2002. 270 p.
- BENACHOUR Bouziane. « Théâtre algérien : La rage d'existence ». Paru dans *El Watan* le 5 août 2000.
- BENCHOUR Kamel. Les pratiques de Création Collective dans le Théâtre Algérien. Eléments pour la lecture d'un cas : le Théâtre régional de Constantine. Dans Site internet de l'Université de Constantine. URL : < >, consulté le 19 novembre 2013
- BENKHELLAF Abdelmalek. Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula : Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux). Dans Site internet de l'Université de Constantine. URL : <<http://www.umc.edu.dz/buc/theses/francais/BEN1030.pdf>>, consulté le 23 janvier 2014.
- BONN Charles. *Le roman algérien de langue française : Vers un espace de communication littéraire décolonisé*. Paris : L'Harmattan, 1985. 351 p. (en comptes rendus [en ligne] sur URL : < http://img.kb.dk/tidsskriftdk/pdf/rro/rro_0021-PDF/rro_0021_100204.pdf>, consulté le 12 février 2012)
- BREKSI Lamia. *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*. Paris : L'Harmattan, 2012. 146 p.
- CHENIKI Ahmed. *Le théâtre en Algérie : histoire et enjeux*. Aix-en-Provence : Edisud, 2002. 176 p.
- CHENIKI Ahmed. *Vérités du théâtre en Algérie*. Oran : Dar El Gharb, 2006. 254 p.
- CHENIKI Ahmed. Théâtre algérien : Itinéraires et tendances. Sur Site internet de Littérature Maghrébine. URL : < <http://www.limag.com/Theses/Cheniki.htm>>, consulté le 25 décembre 2013
- HEFEID Ali. *Regard sur le théâtre algérien*. Alger : Casbah Édition, 2003. 214 p.
- LAMBARKIA Salah. *Le théâtre en Algérie. Études analytiques et esthétiques*. Ain Mlila : Dar El Houda, 2005.
- MILIANI Hadj. « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie ». Dans *L'Année du Maghreb* [En ligne], IV | 2008. Mis en ligne le 01 octobre 2011. URL : < <http://anneemaghreb.revues.org/429> >, consulté le 03 juin 2013
- NOTRE Libraire. « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 ». Dans *Revue des littératures du Sud*, n° 162, juin 2006
- OUARDI Brahim. « Algérie : Langues et pratiques théâtrales ». Dans *Synergies Algérie*. 2010, n° 11. P. 199-207

OUARDI Brahim. « La torture dans la « Récréation des clowns de Noureddine Abba : Etude comparée avec Barrabas de Michel de Ghelderode », *Insaniyat* [En ligne], 14-15 | 2001, mis en ligne le 16 janvier 2013. Sur Site internet. URL : <<http://insaniyat.revues.org/9646>>, consulté le 09 février 2013

OUARDI Brahim. Écriture, théâtre et engagement dans le théâtre d'Henri Kréa et Noureddine Abba. Dans Site internet. URL : <<http://www.etudier.com/dissertations/%C3%89criture-Th%C3%A9%C3%A2tre-Et-engagement-Dans-Le/547606.html>>, consulté le 23 décembre 2013

Thèses en langue arabe (à consultation interne au CRASC Oran)

BOUMESLOUK Khadidja. L'espace scénique dans le théâtre algérien. 2006

MANSOUR Karima. Les caractéristiques et spécificités de l'écriture théâtrale chez Alloula. 2006

SEMOUKHI Rahma. Le phénomène de l'adaptation dans le théâtre algérien : étude de cas d'Oran. 2005

Articles, études et ouvrages sur la théâtralité

ABDOULAYE LY Mamadou. La théâtralité dans les romans d'André Malraux. Paris : L'Harmattan, 2012. 396 p. Feuilleté [en ligne] sur URL : <http://books.google.dz/books?id=M_Fg8rDSQ9AC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, consulté le 15 février 2013

BIET Christian, TRIAU Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, 2006. (Coll. Folio essais). 1020 p.

CORVIN Michel. « Théâtralité ». Dans *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. 2003, Vol2. Paris : Larousse. P. 1614-1616

DE FILIPPO Edouardo. *Discours et Théâtralité : Dialogues, didascalies et registres dramatiques*. Paris : L'Harmattan, 2005. 308 p.

FERAL Josette. « La théâtralité ». Dans *Poétique*. 1988, n° 75. P. 347-361

PLANA Muriel. *La relation roman/théâtre des Lumières à nos jours : Théories, études de textes*. Lille : ANRT. Université de Lille III, 1999.

PLANA Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Rosny-Sous-Bois : Bréal Éditions, 2004. 256 p.

Articles et ouvrages sur les théories littéraires

ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise. *L'analyse du récit*. Paris : Seuil, 1996. (Coll. Mémo, n° 22). 91 p.

ABI RACHED Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. (Coll. Tel). 510 p.

BARTHES Roland. *Nouveaux Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1972. 192 p.

BARTHES Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 2002. (Coll. Points essais). 358 p.

BARTHES Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1982. (Coll. Points). 89 p.

BARTHES Roland. *Essais Critiques [1964]*. Paris : Seuil, 1981. (Coll. Points Essais). 285 p.

BERGEZ Daniel et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005. (Coll. Lettres sup). 217 p.

CHARDIN Philippe (dir.). *La tentation théâtrale des romanciers*. Paris : CDU Sedes, 2002. (Coll. Questions de littérature). 170 p.

CHAULET- ACHOUR Christiane, BECKATT Amina. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II [2002]*. Alger : éd du Tell, 2005. 173 p.

CHAULET- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. *Convergences Critiques : Introduction à la lecture du littéraire*. Alger : OPU, 1990. 326 p.

DEL LUNGO Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris : Le Seuil, 2003 (Coll. Poétique). 380 p.

DESROCHERS Nadine. « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis ». Dans *L'annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*. 1999, n°26, p. 119-132.

DUBOIS Jacques. *Production de l'intérêt romanesque de Charles Grivel*. In *Littérature*, n°16, 1974. p. 102-106.

DUCHET Claude. « La Fille abandonnée et La Bête humaine : éléments de titrologie romanesque ». Dans *Littérature*. Décembre 1973, n° 12. P. 49-73. Dans Site internet. URL : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/litt_0047-4800_1973_num_12_4 >, consulté le 25 novembre 2012.

- DUFIEF Anne-Simone, CABANES Jean-Louis (dir.). *Le roman au théâtre : Les adaptations théâtrales au XIXe siècle*. Université Paris X-Nanterre. Ritm n°33, 2005. 280 p.
- GALLEPE Thierry. *Didascalies : Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 1998. 480 p.
- GENETTE Gérard. *Figures III* [1966]. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique). 285 p.
GENETTE Gérard. *Seuils* [1987]. Paris : Seuil, 2002. (Coll. Points Essais). 426 p.
- JOLY Martine. *L'image et son interprétation*. Paris : Nathan Université, 2002. (Coll. Nathan Cinéma). 128 p.
- KOWZAN Tadeusz. *Sémiologie du théâtre*. Paris : Nathan Université, 1992. (Coll. Fac littérature). 205 p.
- KOTIN-MORTIMER Armine. *La clôture narrative*. Paris : José Corti, 1985. 246 p.
- KUNDERA Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1995. (Coll. Folio). 197 p.
- LARROUX Guy. *Le mot de la fin : La clôture romanesque en question*. Paris : Nathan, 1995. 237 p.
- LEDUR Dominique. « Réflexion sur l'adaptation théâtrale ». *Études Théâtrales*, 1992. N° 2. P. 28-56
- MIRAUX Jean-Philippe. *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*. Paris : Nathan Université, 1997. (Coll. 128). 128 p.
- MITTERAND Henri. Les titres des romans de Guy des Cars. Dans DUCHET Claude (dir.). *Sociocritique*. Paris : Nathan Université, 1979. 223 p.
- MORIER Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* [1989]. Paris : PUF, 2001. 1263 p.
- MYSZKOROWSKA Maria. « Diderot et la recherche du drame scénique ». Dans BARON Philippe (dir.). *Le drame du XVIIe siècle à nos jours*. Dijon : Edition Universitaire, 2004
- PAVIS Patrick. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002. (Coll. Lettres). 447 p.
- PLANA Muriel. « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIX^e siècles ». Dans *L'Annuaire théâtral*. 2003, n° 33. p. 34-45.
- PRUNER Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin, 2008. 127 p.

- REUTER Yves. *Introduction à l'analyse du roman* [Nathan, 2001]. Paris : Armand Colin, 2005. (Coll. Lettres sup). 179 p.
- REUTER Yves. *L'analyse du récit* [Nathan, 2000]. Paris : Armand Colin, 2009. (Coll. 128). 126 p.
- RYNGAERT Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre* [Bordas, 1991]. Paris : Armand Colin, 2008. (Coll. Coursus). 164 p.
- RYNGAERT Jean-Philippe, SERMON Julie. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil : Editions Théâtrales, 2006. (Coll. Sur le théâtre). 169 p.
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst. *Herméneutique : Pour une logique du discours individuel* [1987]. Paris : Edition du Cerf, 1989. 202 p.
- SIVETIDON Aphrodite, LITSARDAKI (dir.). *Roman et théâtre : Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*. Paris : Classiques Garnier, 2010. (Coll. Rencontre). 521 p.
- TADIÉ Jean-Yves. *La critique littéraire au XXe siècle*. Paris : Pocket, 2005. (Coll. Evolution). 318 p.
- UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre*. [Editions sociales, 1977] Tome 1. Paris : Edition Belin, 1996. (Coll. Belin sup lettres). 237 p.
- UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre*. Tome 2, *L'école du spectateur*. Paris : Edition Belin, 1996. (Coll. Belin sup lettres). 317 p.
- UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre*. Tome 3, *Le dialogue de théâtre*. Paris : Edition Belin, 1999. (Coll. Belin sup lettres). 217 p.
- UBERSFELD Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996. (Coll. Mémo n°21). 87 p.
- VIGEANT Louise. *La lecture du spectacle théâtral*. Laval : Mondia Éditeurs, 1989. (Coll. Synthèse). 226 p.
- VITEZ Antoine. *Écrits sur le théâtre*. Tome 1, *L'école*. Paris : POL, 1994. (Coll. Essais). 275 p.
- VITEZ Antoine. *Écrits sur le théâtre*. Tome 2, *La scène 1954-1975*. Paris : POL, 1995. (Coll. Essais). 465 p.
- ZEKRI Khalid. *Incipit et clausules dans les romans de Rachid Mimouni*. Paris : L'Harmattan, 2004. 244 p.

Thèses

ABDESSEMED Mouna. Étude de l'incipit et des clausules dans l'œuvre de Claude Simon : La Route des Flandres. Dans Site internet de l'Université de Batna. URL : <http://theses.univbatna.dz/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=769&Itemid=4>, consulté le 25 août 2012

ALONZO Anne-Marie. Problèmes pratiques de l'adaptation du roman au théâtre : Ravages de Violette Leduc. Dans Site internet de l'Université de Montréal. URL : <http://littfra.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/Litterature_Francaise/Documents/2-Recherche/sauvage_repertoire_memoires_theses_2000.pdf>, consulté le 20 juin 2012.

BEN TALEB Othman. « La clôture du récit aragonien ». Dans MONTANDON Alain (dir.). *Le Point final : Les Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*. P. 129-145. URL : <<http://books.google.dz/books?id=qa3Ozl4r35wC&pg=PA131&lpg=PA131&dq=La+cl%C3%B4ture+du+r%C3%A9cit+aragonien+%C2%BB+in+Le+Point+Final,+p.+131.&source=bl&ots=UEzOiCe0CH&sig=F17sZiBtxMYz7wiRm1mPgZg1T7A&hl=fr&sa=X&ei=cB30UrnoFs31oASBpIL4CQ&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=La%20cl%C3%B4ture%20du%20r%C3%A9cit%20aragonien%20C2%BB%20in%20Le%20Point%20Final%2C%20p.%20131.&f=false>>, consulté le 10 janvier 2013.

ZEKRI Khalid. Étude des incipits et des clausules dans l'œuvre de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Dans Site internet de l'Université de Paris III. URL : <<http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>>, consulté le 18 octobre 2012.

Sitographie

<http://www.tintamart.com/>

<http://www.theatre-video.net/videos/artiste/Christophe-Martin>

<http://christophe-martin.over-blog.com/>

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bleu-blanc-vert/entretiens/>

http://www.editions-attribut.fr/_Christophe-Martin-Isabelle-Bisson_

http://fr.wikipedia.org/wiki/Ma%C3%AFssa_Bey

<http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/article-pierre-sang-papier-ou-cendre-de-maissa-bey-118519652.html>

<HTTP://WWW.IMARABE.ORG/JEUDI-IMA/ECRIRE-EN-ALGERIE-COUP-DE-PROJECTEUR-SUR-MAISSA-BEY>

HTTP://FR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/TH%C3%A9%C3%A2TRE_ALG%C3%A9RIEN

<http://anneemaghreb.revues.org/429>

<http://www.liberte-algerie.com/culture/un-art-de-subversion-et-de-ruptures-100-ans-de-theatre-algerien-de-mohammed-kali-214407>

<http://www.algerie-focus.com/blog/2014/01/le-directeur-du-theatre-national-algerien-mhamed-benguettaf-est-mort/>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Mahieddine_Bachtarzi

https://frfr.facebook.com/permalink.php?story_fbid=349008205109978&id=136749266394792

<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000422/042247fo.pdf>

http://www.laparafe.fr/wp-content/uploads/2012/10/Trois_adaptations_de_romans_au_theatre_protected.pdf

<http://www.archipel.uqam.ca/3138/>

ANNEXES

Annexe 01

Traduction des chants

Bleu blanc vert de Maïssa Bey, adaptation de Christophe Martin

1er chant

Mes amis,

Je suis au cœur des intempéries,

Malgré tous nos efforts, les eaux ne sont pas encore retirées,

Mais quand les nuages qui nous entourent partiront et que le soleil reviendra,

Nous érigerons notre drapeau au milieu de la place et nous peindrons notre maison en blanc.

2ème chant

Lilas, ma reine,

Avare de mots, tu ne m'as pas envoyé de messages,

Y a-t-il un peu d'amour pour moi dans ton cœur ?

Tu m'as séduit par ton mystère,

Toi seule pourra éteindre le feu de ma passion par la douceur de tes lèvres.

3ème chant

Samedi soir les noces ont lieu chez nous,

Pour les mariés nous ferons la fête,

Nous leur adressons tous nos vœux de bonheur.

Aux pieds de sa future femme, le jeune marié a déposé de nombreux cadeaux,

Parce qu'elle le mérite,

La jeune mariée va illuminer la maison de son futur mari,

Il l'a aimée, elle l'a aimé,

Il l'a conquise, elle l'a conquis.

4ème chant

berceuse

5ème chant

Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux.

Yâ Sîn.

J'en jure par le Coran sage,
Que tu es un envoyé,
Chargé d'enseigner le droit chemin.
C'est la révélation du Puissant, du Miséricordieux,
Afin que tu avertisses ceux dont les pères n'ont pas été avertis, et qui vivent dans
l'insouciance.
Notre sentence a déjà été prononcée relativement à la plupart d'entre eux, et ils ne croiront
pas. (Le Coran, Sourate 36 – Yâ Sîn -)

6ème chant

Qu'as-tu ? Pourquoi es-tu toujours préoccupé ?
Qu'a-t-elle la vie ? Pourquoi est-elle rongée par les tricheries, les mensonges et la dépravation
?
À cause de tout cela, elle s'est décomposée.

7ème chant

J'étais serein dans mon rêve quand je me suis retrouvé seul :
Où sont les valeureux ? Ils ont tous disparus,
Les médiocres ont été propulsés au sommet,
Les valeureux jetés à terre,
La justice a été bafouée,
Les médiocres ont chassé les valeureux,
Quand sortirons-nous de ce chaos ? Quand ceux mis à terre se relèveront-ils ?

8ème chant

Dieu, Délivre le peuple du mal, Donne-lui la paix et la clémence.

Annexe 02

Fiche technique et photos

Bleu Blanc Vert d'après le roman de **MAÏSSA BEY**

Adaptation théâtrale **CHRISTOPHE MARTIN**

Mise en scène **KHEIREDDINE LARDJAM**

Production Comédie de Valence/CDNDA. 2009/2010

Compagnie : EL AJOUAD

Infos spectacle : Théâtre, durée 1,40h, 1 musicien, 2 comédiens. Jauge maxi 400 personnes.

Personnel technique : 1 régisseur lumière – 1 régisseur plateau – 1 régisseur général/son.

Avec BELBEY Malika, BESTAM Larbi et EL HAKIM Samir.

Scénographie/Costumes : EMILY CAUWET

Chorégraphe : FREDERIC CELLE

Musique et chants : LARBI BESTAM

Lumière : PAULINE GUYONNET

Son : ADRIEN WERNERT

Constructeur et régisseur plateau : CHRISTOPHE PETIT

Régisseuse générale et régisseur son : PASCAL BRENOT

Régisseur lumières : MANU COTTIN

L'équipe se déplace en fourgon 12m².

Espace de jeu : 8 x 10 m (4 tapis de danse gris, largeur 2 m). 4 câbles, sur 8 potences, tendus à différentes hauteurs permettent d'accrocher des rideaux. Ces potences seront haubanées. Les tapis, potences, câbles et rideaux sont fournis par la compagnie. A la face, les tapis seront placés assez près du public env. 3m. Pendrillonnage à 8 m (9m maxi).