

# DISCOURS ET TEXTE DANS *UN OUED POUR LA MEMOIRE DE FATIMA BAKHAÏ*

**BOUKRI-BENAÏSSA Khalida**  
**Université Oran 2, Mohamed Ben Ahmed.**

Dans le présent travail intitulé *discours et texte dans un oued pour la mémoire de Fatima Bakhaï*, il est question comme le titre l'indique, d'une analyse discursive où nous focaliserons essentiellement sur le terme de discours qui recouvre plusieurs acceptions selon les chercheurs ; certains en ont une conception très restreinte, d'autres en font un synonyme de "texte"

Le terme de discours renvoie en effet, à la fois à la production orale et au texte écrit en s'appliquant ainsi aux énoncés oraux et écrits, C.Fuchs entre autres ; qui ne fait pas de distinction entre texte et discours avance la définition suivante : «objet concret, produit dans une situation déterminée sous l'effet d'un réseau complexe de déterminations extralinguistiques (sociales, idéologiques) »<sup>1</sup>.

Il semblerait qu'il n'y ait pas de mot plus polysémique que "discours" dans le champ de la linguistique. En effet, ce terme connaît non seulement des emplois variés mais aussi des délimitations assez floues. De cette pluralité de définitions, il se dégage chez tous les auteurs que le discours désigne, toute réalisation orale ou écrite par un sujet, de la dimension de la phrase ou au-delà (succession de phrases : texte) et ainsi que son contexte. Pour Michel Arrivé «le discours peut être conçu comme une extension de la linguistique, ou comme symptôme d'une difficulté interne de la linguistique (particulièrement dans le domaine du sens), rendant nécessaire le recours à d'autres disciplines»<sup>2</sup>.

Le discours apparaît donc comme un prolongement de la grammaire textuelle vers une dimension transphrastique. Dans ce cas, il renvoie à d'autres notions que l'on appelle "cohérence discursive" ou "cohérence textuelle" dont l'unité d'existence résulte de l'articulation d'une pluralité de structures transphrastiques, en fonction de conditions de production particulières.

Avec cette prise en compte des conditions de production, le discours est désormais défini comme toute production d'énoncés accompagnés de leurs circonstances de production et d'interprétation.

Ainsi le discours des textes littéraires devient un champ où s'active l'idéologie par la projection d'une réalité historique ou sociale, et sa lecture ouvre des espaces, des mondes souvent à priori inconnus qui permettent, non seulement de découvrir l'autre, mais aussi de mieux se découvrir. L'espace imaginaire en question constitue un lieu privilégié où se dévoile pour nous, le projet idéologique<sup>3</sup> de son auteur.

Néanmoins, le texte n'est pas l'expression d'une idéologie, mais sa mise en scène ; il n'est pas sa «mise en mots » : il est la mise en scène, et qui dit mise en scène dit : représentation, il en est la solution imaginaire et littéraire.

L'effet littéraire est ainsi complexe : il est à la fois la matérialité du texte, son écriture et sa reconnaissance comme texte littéraire, sa reconnaissance esthétique par l'idéologie : tout texte est littéraire, parce que le reconnaître comme texte c'est le reconnaître comme littéraire. Et il est reconnu dans la mesure où il est lu, interprété, critiqué, analysé : La lecture idéologique

---

<sup>1</sup> *Initiation aux Problèmes des Linguistiques Contemporaines*, Paris : Hachette 6ème édition, 2003.p22

<sup>2</sup> *Linguistique et psychanalyse*, Méridiens-Klincksieck, 1986.p233

<sup>3</sup> Notion définie par P. Macherey, comme la prise de position sous la forme de discours à l'intérieur d'un champ conflictuel

transforme l'écriture manifeste du texte en une suite de récits et d'associations libres comme les rêveurs pendant et après leurs rêves qui «développent et réalisent les effets idéologiques du texte».<sup>4</sup>

L'effet littéraire est de provoquer à l'infini d'autres discours idéologiques sur l'écriture du texte. Le texte est « l'opérateur d'une reproduction de l'idéologie » dans son ensemble : par d'autres discours où se réalise toujours la même idéologie avec ses contradictions ».<sup>5</sup>

De ce fait, nous pouvons dire que Fatima Bakhaï réalise dans son texte *Un oued pour la mémoire*, son Projet idéologique : elle y accomplit selon elle, son intention d'être au service de la vérité et celui de la liberté en tissant une allégorie au colonialisme et la lutte de la résistance algérienne contre ce dernier. Elle participe à cette intention de revenir aux origines de la culture et de l'histoire algérienne. Ainsi, *Un oued pour la mémoire* est le récit d'un immeuble qui a été construit par une vieille femme alsacienne sur le lit d'un oued malgré les craintes de l'architecte qui a estimé que le bâtiment pourrait s'effondrer dans environ cent ans. C'est le récit aussi d'une petite fille Aïcha, personnage principal, qui a été bercée pendant son enfance par les histoires de son grand-père racontant ce même oued, les jardins et les moulins qui l'entouraient mais surtout l'histoire de Djaffar l'andalou, fondateur de la ville d'Oran, avec ses deux lionceaux qui ont donné son nom à la ville. Fatima Bakhaï retrace le mythe originel de la naissance de la ville d'Oran pour ressusciter l'identité algérienne. En effet, l'oued, élément récurrent dans le roman, a pris sa revanche cent ans après, pour dire que cette terre est algérienne et elle le restera, il est le garant de la mémoire du pays. Le roman insiste aussi sur le thème de la transmission de l'héritage, matériel mais surtout immatériel. Ce dernier consiste en la transmission de l'histoire des ancêtres. Ainsi, Aïcha va retenir les récits de son grand-père et va les transmettre à son tour à sa petite fille Mounia, cette dernière qui va se lancer dans la littérature, avec comme but de ressusciter l'histoire des ancêtres comme celle de son grand-père Moussa, qui a rejoint les rangs des militants durant la guerre de libération.

C'est cette coexistence fiction/réalité fiction/idéologie qui nous offre une telle opportunité, et pour que notre analyse puisse avoir lieu, nous supposons que le discours déposé dans *Un oued pour la mémoire* est incomplet. Il est indéniable pour un écrivain qu'il soit possible de dire autre chose autrement. Il nous faut, dans ce cas interroger le silence car le creux à l'intérieur duquel se déploie le livre, c'est le lieu où tout est à dire. Le non-dit d'un livre n'est pas un manque à combler mais l'altérité radicale que produit en elle la juxtaposition ou le conflit de plusieurs sens.

Fatima Bakhaï aborde, en effet, l'objet de son discours d'une manière particulière, son récit est construit à la fois sur une réalité et autour d'un mythe. Elle considère la ville d'Oran comme un espace qui a été usurpé par le colonisateur mais qui a été restitué à ses propriétaires. Tout au long de son texte, elle décrit comment s'est opérée, grâce à l'oued, cette restitution « légitime » car, selon elle, la terre ancestrale ne peut être que la propriété de la progéniture aborigène, l'unique héritière. Le mythe chez elle côtoie la réalité, la révolte du fleuve effervescent refuse l'occupation, la domination, et sa révolte est conséquente.

---

<sup>4</sup> Pierre Macherey et Étienne Balibar. «Présentation de », *Les français fictifs* .éd. Hachette.1974. p23

<sup>5</sup> Pierre Macherey et Étienne Balibar. *Op.cit.* p23

Lorsque l'espace est vécu comme un langage, « la verbalisation d'un langage peut difficilement faire l'économie d'un sujet »<sup>6</sup> de ses activités perceptives et cognitives, de son corps :

« Le système de repérage déictique présuppose une origine, centre des coordonnées, impliquant un positionnement et une orientation du discours par rapport à elle. Les usages langagiers de l'espace mettent en jeu une position du corps, son mouvement ou son immobilité, son inclusion dans un lieu ou son exclusion, une distance ou une proximité d'où se dégage un sens de l'espace, dans la triple acception de direction, sensation, signification »<sup>7</sup>

Dans son corps, le locuteur, sujet de l'énonciation, affirme ses repères et une place dans l'espace, place qui, comme nous l'avons déjà vu plus haut, l'implique jusque dans la définition de son identité. Cependant,

« Par de-là les constituants matériels d'une œuvre, par de-là ses appartenances culturelles (...), un champ spatial apparaît qui contrôle physiquement la transmutation du donné formel. Qu'on l'envisage dans son rapport à l'acte créateur ou dans sa relation aux constituants objectifs, ce champ spatial est comme l'intégrale des facteurs qui ont permis l'avènement de cette œuvre. Il est la structure et l'événement dynamique qui actualise et vérifie leur mise en résonance réciproque. »<sup>8</sup>

La construction d'un espace dans une description ou un récit peut donc aller de pair avec une mise en scène de sa saisie perceptive, cognitive ou affective et l'espace du rapport entre un sujet et des objets, notamment l'espace d'un paysage, peut devenir un modèle des rapports possibles entre les sujets et le monde, à l'intérieur d'une opposition entre plusieurs discours, individuels ou collectifs.

Oran dans le texte de Bakhaï est une ville originelle, lieu des ancêtres, une terre séculaire liée à l'histoire d'un peuple construite en grande partie sur le mode de la mémoire et la jonction de deux périodes : coloniale et postcoloniale. Des aspects « biographiques » propres à Oran sont intégrés dans la narration et occupent une partie prépondérante dans l'énonciation narrative. Grâce à l'oralité et à l'histoire de ce lieu, l'auteure retient l'idée de l'immeuble pour lui donner une dimension symbolique dont le fantasme central est sa démolition. Ainsi, la destruction de cette bâtisse comme d'ailleurs sa construction, sont un prétexte narratif. Au-delà de ces actions, Bakhaï vise l'impossible communication entre les communautés autochtone et étrangère qui coexistaient durant les années de la colonisation.

Les dernières pages (dernier chapitre) de notre ouvrage, en sont l'exemple par excellence car elles sont chargées de signes qui s'entrelacent pour construire du sens.

L'immeuble, autrefois, fier et majestueux, commence progressivement à s'ébrécher. Tantôt c'est un pan de mur qui s'affaisse, tantôt c'est un bris de vitre qui craquelle et cela jusqu'à l'écroulement total.

« L'oued a tenu ses promesses. (...) le vieil immeuble s'est penché sur cette rue en pente dans un salut étrange et puis il a semblé s'agenouiller dans un craquement sourd. Les

---

<sup>6</sup> J. Geninasca, *L'espace et son sujet*, in : Degrés N° 35-36, Helbo, Bruxelles, 1983

<sup>7</sup> A. C Berthoud, *Les verbes de déplacement, aller et venir lieu d'une double relation déictique et intersubjective*, in : Degrés N° 35-36, Helbo, Bruxelles, 1983

<sup>8</sup> J. Guiraud, *L'espace*, Encyclopédie Universalis

baies vitrées, toutes neuves, ont éclaté dans un cri aigu(...). Aïcha a pris son voile et s'est glissée le long des rues vers la pente de son histoire (...) ses doigts se crispent sur les pans de son voile qui lui échappe pour la première fois. (...) Mais il y a Grand-père là-haut sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune. Son burnous est jeté négligemment sur ses épaules. (...) Grand-père en souriant tend les bras, un vent léger agite le voile blanc de son turban, il s'avance vers elle, lui prend la main et le parfum de l'alfa et de l'osier flotte à nouveau dans l'air.»<sup>9</sup>

Nous remarquons que dans ce passage le trait distinctif du voile que porte Aïcha est mis en relief ; le voile, c'est toute une culture, une civilisation qui, de génération en génération, se transmet, aussi vivante et aussi présente.

“Le vieillard, courbé sur sa canne d'olivier” ; la canne d'olivier voici un autre symbole, compagnon fidèle du Maghrébin. Le burnous jeté négligemment sur ses épaules, cette piètre étoffe, est combien, elle aussi, symbolique et chargée d'une lointaine histoire. Le comportement, l'agenouillement, la canne d'olivier, le voile, le burnous, tous ces éléments, signes particulièrement distinctifs, entretiennent entre eux des rapports de latéralité. D'autres signes apparaissent et c'est la nomination des plantes du terroir : le parfum de l'alfa et de l'osier. Deux plantes, symboles du littoral algérien embaument de leur parfum, l'air enfin libéré du joug colonial.

Tous ces signes mettent en exergue l'algérianité, l'islam, la maghrébinité, tout un patrimoine culturel dont Oran est imprégné et qui n'a pu s'en dissoudre malgré les tentatives d'acculturation du colonisateur.

Aïcha est satisfaite : “l'oued a tenu ses promesses” se dit-elle. La promesse tenue, elle explose intérieurement de joie. Sa vie n'est plus utile, elle peut partir laissant derrière, une postérité aguerrie, capable de transmettre haut et fort le message.

Aïcha disparaît après une longue lutte. C'est Grand-père qui l'interpelle du haut de la colline, elle est heureuse, elle court vers lui laissant derrière, enflammé, le flambeau de la liberté de son pays trop longtemps assujéti. Elle part dans l'au-delà tout heureuse de quitter ce bas monde après une lutte acharnée et accablante. Elle part et laisse derrière elle la continuité, elle laisse Mounia sa petite fille qui est chargée d'enseigner l'histoire de son pays aux générations montantes.

La description de l'affaissement de l'immeuble ressemble vraisemblablement à ce vieil homme qui, sous le poids des ans, s'agenouille, impuissant pour se redresser. La métaphore est riche et imaginative.

En effet, nous assistons, ici, à une destruction binaire et simultanée : l'effacement de Aïcha et l'effondrement de l'immeuble.

Aïcha meurt d'une mort heureuse et quète. L'immeuble, par contre, s'écroule dans un fracas, un tintamarre qui n'a d'équivalent que la violence tacite de ses anciens propriétaires. Après cet orage et cette bourrasque de plusieurs décennies, le soleil réapparaît réchauffant ce pays qui a longtemps vécu dans la misère et l'indigence. Une ère nouvelle pointe à l'horizon.

Oran revit de ses cendres et renoue avec son passé culturel, son histoire. Une société renaît, c'est une autre vie prospère qui embaume l'atmosphère, jadis, polluée ; c'est la renaissance d'une identité, une entité et une authenticité du pays. Ce qu'elle devance c'est l'histoire à travers

---

<sup>9</sup> *Un oued pour la mémoire*. pp.125-126

laquelle elle évoque le peuple algérien même si à aucun moment il n'est évoqué. La population d'Oran se réduit à une espèce de triangle ralliant le Grand-père, la petite fille et l'arrière-petite-fille. Notre auteur insiste sur la pédagogie historique d'Oran et met en exergue le principal actant, le sauveur, l'adjuvant, le héros qui les unit et les délivre de l'oppression coloniale en l'occurrence l'oued, symbole de la mémoire que rien ne peut endiguer. Et c'est des profondeurs de cette mémoire longtemps réprimée que se manifestent la révolte et la colère de l'oued avec toute son écume envahissante et dévastatrice.

Cet orientalisme qu'incarne Bakhaï dans son récit, c'est le rêve, le passé, la bravoure, les cavaliers arabes qui s'emparent d'Oran avec, à leur tête, le chef Djaffar. C'est aussi la restitution de quatorze siècles d'existence, c'est la noblesse du monde arabe et musulman, c'est la civilisation florissante, la culture prospère des arabes Andalous.

Son acte scriptural naît d'un désir d'expression, d'un désir de témoignage voire d'une nécessité. En effet, notre écrivaine se préoccupe essentiellement dans son œuvre en général, de la lutte contre l'amnésie ; elle interpelle l'histoire pour construire une anamnèse permettant à ses compatriotes de récupérer ce qu'ils ont oublié autrement dit l'Histoire dont ils ont été dépossédé. Pour cela, elle utilise des effets de réels et de légendes en tentant d'établir une mémoire collective en puisant dans l'histoire ancestrale. Néanmoins, elle demeure en parallèle, attentive à l'évolution de sa société tout en s'inspirant de ses origines car il s'agit, pour elle, de rétablir la mémoire de son peuple et non pas d'écrire ou de réécrire son histoire. Bakhaï attribue donc dans ses écrits, un intérêt particulier à l'espace et aux lieux de ses origines, elle conçoit que l'osmose entre l'espace et l'homme même fictif, détermine qui il est, elle tente de recoller les morceaux d'une identité sectionnée. Elle part alors à la rencontre des aïeux et de leur histoire pour situer ses personnages dans un espace qui leur appartient mais qui a été longtemps usurpé, dans un pays qui lui-même est à la recherche de son appartenance au monde. Elle évoque, dans tous ses ouvrages, la quête des origines perdues mais aussi la condition de la femme algérienne avec ferveur et liberté.

D'ailleurs, elle le revendique elle-même, cet intérêt pour l'histoire des ancêtres et révèle ostensiblement son engagement contre l'occultation de leurs épopées. Cette reconstitution historique est l'emblème de l'écriture bakhaïenne. Ces épopées retracent l'Histoire du pays notamment celle de la guerre d'Algérie. Ceci nous ramène à analyser de plus près le contexte socio-culturel de l'émergence de l'œuvre de Bakhaï. Il est à rappeler en effet, que notre auteure a écrit et publié ses premiers ouvrages à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, début des années deux mille dans une Algérie à la croisée des chemins. Une décennie noire révélant une littérature dite de « l'urgence », littérature à laquelle Fatima Bakhaï ne s'est jamais associée, elle s'inscrit plutôt dans un espace colonial où elle met en scène essentiellement des femmes dont le destin est confronté à plusieurs types de soumissions à titre d'exemple, nous citerons *La scaléra*, et *Dounia*. Une écriture dite « féminine » mais qui porte la marque du mythe des origines.

Ainsi, pour Bakhaï, la création spatiale dans *Un oued pour la mémoire*, en l'inscrivant dans sa ville natale, est un retour à la terre, à l'espace maternel, celui des racines où l'on recherche ses origines. Oran est la terre nourricière, la gardienne de la tradition. Territoire ancestral ; la ville est évoquée en témoignant d'une époque révolue où ne restent que les souvenirs et les ombres des êtres disparus. La mémoire des conteurs et de l'auteur crée les souvenirs du narrateur. Cette terre ancestrale et matricielle est aussi lieu de mémoire. Le personnage principal Aïcha recueille interminablement des récits d'aïeux et préserve son attachement à la terre natale et à la communauté. Le souvenir de ses ancêtres lui est légué comme un héritage qu'elle doit transmettre.

La ville est montrée comme le lieu d'opposition entre colonisateurs et colonisés ainsi qu'un espace marqué par l'histoire et par le passage du temps. De ce point de vue, la ville peut aussi bien être associée à la nostalgie. L'inscription du récit à l'époque de la fondation de la ville dont elle est originaire témoigne du désir de l'écrivaine de revenir aux sources afin de combattre l'oubli et impulser une résurrection du passé.

*Un oued pour la mémoire* met en scène le mythe fondateur de la ville d'Oran pour entretenir la mémoire du peuple algérien. Bakhäi se veut didacticienne en palliant à l'ignorance des Algériens de leur propre histoire ; une histoire qui leur a été spoliée. Par le choix de son projet scriptural, l'écriture mythique s'impose à elle et que l'on retrouve également dans d'autres textes entre autres *Izuran*, *les enfants d'Ayye* ou encore *Au pas de la sublime porte*. Dans cette trilogie, par exemple, elle fait découvrir à ses concitoyens l'histoire de l'Algérie allant de la préhistoire jusqu'en 1830 en se référant à des écrits historiques et anthropologiques pour étayer sa peinture romanesque, rétablissant de la sorte l'arbre généalogique du peuple algérien. Pour ce faire, elle procède par l'utilisation d'éléments de l'oralité tels que la légende et le mythe. En les reprenant, elle mêle également des éléments historiques pour produire au final un texte hybride et polymorphe mais dont le style est accessible à tous. Ainsi, elle use d'une technique narrative distinctive en reproduisant la puissance de la force émotionnelle du mythe et l'aspect vraisemblable de la légende afin de captiver le lecteur.

Nul doute que pour Bakhäi, Oran est son lieu de prédilection, lieu de ses aïeux qui l'habite et la hante. Elle construit toute son œuvre romanesque autour de cet espace. Mais elle n'en reste pas là, elle publie également des textes historiques consacrés à cette ville comme *Oran et ses hommes célèbres*, *Oran face à sa mémoire*, et *Raconte-moi Oran*. Son souci majeur est de retranscrire l'histoire de ses ancêtres pour les faire revivre le temps d'un récit et pour assurer leur pérennité. Ceci lui permet non seulement de maintenir leur existence mais également de recouvrer une identité longtemps usurpée et oubliée. Dans *Un oued pour la mémoire* en particulier et dans sa production romanesque en général, Bakhäi intègre souvent, comme nous l'avons signalé un peu plus haut, dans sa trame narrative, la tradition orale qui se transmet de bouche à oreille en parcourant le temps. Une tradition orale formant une mémoire collective sujette à de nombreuses transformations permettant ainsi à l'auteure de recréer de nouveaux mythes. Allant du mythe fondateur d'Oran, elle ne peut le véhiculer qu'à travers un récit des origines en mettant en évidence la terre ancestrale et la mémoire transmise à travers l'oralité par une voix féminine qui demeure la gardienne de cette richesse culturelle. Elle élève la voix pour dire son existence et son histoire. C'est l'enseignement de l'Histoire qui est marquée par les récits originels englobant le mythe de la création d'Oran, terre ancestrale et matriciel de l'auteure qu'elle ne peut appréhender que par une écriture particulière, la soumettant à une genericité spécifique : celle du récit des origines. Elle nous replonge ainsi dans la genèse de cette ville en donnant vie à des personnages traditionnels comme Djaffar l'Andalous et Grand-père et nous fait partager leurs histoires. Ce qui donne lieu à un imaginaire créatif original en faisant surgir l'esprit et les éléments symboliques de l'écriture mythique.

D'un point de vue pragmatique, le texte *Un oued pour la mémoire* est un ensemble culturel qui renvoie à des données d'origines variées, pas seulement linguistiques. C'est pourquoi le texte tout comme le discours est, selon une visée pragmatique, défini comme : l'utilisation d'énoncés dans leur combinaison pour l'accomplissement d'actes sociaux.

On peut déduire de ces définitions que l'analyse de discours consiste à étudier des conduites communicatives et à rendre compte des combinatoires produites par l'interaction des contraintes et des choix faits par l'énonciateur. Elle est au cœur des relations qui existent entre un comportement culturel et des discours sociaux. C'est dans ce cadre que le discours est conçu par les théoriciens de l'énonciation et de la pragmatique comme un ensemble d'énoncés considérés dans leur dimension interactive, leur pouvoir d'action sur autrui, leur inscription dans une situation d'énonciation dont les paramètres sont : l'énonciateur, l'allocutaire, le moment de l'énonciation et le lieu de l'énonciation. En d'autres termes, toute communication est une situation qui met en jeu des acteurs sociaux, des positions et des relations entre un émetteur, un ou plusieurs récepteurs et le contexte externe et interne de la communication.

C'est donc dire que le sens d'un discours n'est pas donné par la langue : il est plutôt découvert par le destinataire grâce aux multiples points de repères que le destinataire y a placés pour exprimer ce qu'il veut dire. Selon Dominique Maingueneau et nous concluons avec sa citation qui déclare que «tout discours peut être défini comme un ensemble de stratégies d'un sujet dont le produit sera une construction caractérisée par des acteurs, des objets, des propriétés, des événements sur lesquels il s'opère»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Dominique Maingueneau. *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.p18

## **Bibliographie.**

Mitterrand, Henri. *Le discours du roman*, Paris : Presses Universitaires de France. 1980

Genette, Gérard. *Discours du récit. Figure III*. Paris, Seuil. 1972

Adam, Jean Michel et Revaz, Françoise. *L'analyse des récits*, Paris, Seuil. 1996

L. Mondada. *L'espace pris au piège*, in : *L'espace*, Payot, Lausanne, 1989.

C.Achour, S.Rezzoug. *Convergences critiques, Introduction à la lecture littéraire*. Ed OPU, Alger, 1995.

Paul Levy F et Segaud M. *Anthropologie de l'espace*, Paris, Centre Georges Pampidou, 1983.

M. Gehring. *La construction de l'espace*, in : *Degrès N° 35-36*, Helbo, Bruxelles, 1983.

P. Pelligrino et alii. *Paysages et pertinence architecturale*, CRAAL-CORDA, Paris, 1976

J. Geninasca, *L'espace et son sujet*, in : *Degrés N° 35-36*, Helbo, Bruxelles, 1983

A. C Berthoud, *Les verbes de déplacement, aller et venir lieu d'une double relation déictique et intersubjective*, in : *Degrés N° 35-36*, Helbo, Bruxelles, 1983

J. Guiraud, *L'espace*, Encyclopédie Universalis.

Pierre Macherey et Étienne Balibar. «Présentation» de, *Les français fictifs* .Ed. Hacette.1974

Dominique Maigneueau. *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987

Michel Arrivé. *Linguistique et psychanalyse*, Méridiens-Klincksieck, 1986

C.Fuchs. *Initiation aux Problèmes des Linguistiques Contemporaines*, Paris : Hachette 6ème édition, 2003

Fatima Bakhaï. *Un oued pour la mémoire*.Ed. L'Harmattan, 1995

BOUKRI-BENAÏSSA Khalida  
Maître Assistante –A–  
Faculté des Langues Etrangères  
Université d'Oran 2, Mohamed Ben Ahmed.  
Domaine de recherche : Sciences des textes littéraires  
E-mail : lidaboukfouzi@yahoo.fr