

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

**Faculté des Langues, des Lettres et des Arts
Université d'Oran
Ecole Doctorale de Français**

Mémoire de magistère

Option : sciences des textes littéraires

Intitulé :

**Représentation du féminin et stratégies
fictionnelles dans *Izuran* de
Fatéma Bakhäi**

Présenté par :

Mme Aïssa-Kolli Khaldia

Sous la direction de :

Mme Mehadji Rahmouna

Membres du jury :

Mme Boutaleb Djamila : Présidente

Maître de conférences

Mme Mehadji Rahmouna : Rapporteur

Maître de conférences

Mr Ghellal Abdelkader : Examineur

Maître de conférences

Mme Bechlaghem Samira : Examinatrice

Maître de conférences

Année universitaire : 2009 – 2010.

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement mon professeur et directrice de recherche Mme Mehadji Zarior Rahmouna, qui a pris de son temps pour me guider et m'orienter, pour les remarques et améliorations qu'elle m'a suggérées avec constance. Je la remercie pour tous ses encouragements et sa confiance, pour son écoute et ses enseignements depuis ma première année universitaire. Je lui exprime ma gratitude pour m'avoir guidée dans ce travail sans avoir ménagé ni son temps, ni son savoir.

Je tiens aussi à remercier Mme Sari Fewzia dont la générosité et la bienveillance m'ont généreusement aidées à soutenir ce mémoire. Toute ma gratitude et mon profond respect lui sont adressés. Je tiens à exprimer ma reconnaissance, ma gratitude et mes remerciements à l'ensemble des enseignants de la faculté des Langues, des Lettres et des Arts et spécialement ceux du département des Langues Latines que j'ai eu pendant mes six années d'enseignement universitaire sans oublier le personnel administratif et aussi les membres du jury :

Mes remerciements et ma reconnaissance aux membres de jury qui ont accepté de lire mon travail :

Mme Boutaleb Djamila : Présidente

Mme Mehadji Rahmouna : Rapporteur

Mr Ghellal Abdelkader : Examineur

Mme Bechlaghem Samira : Examinatrice

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail aux membres de ma famille, plus particulièrement mes parents, mes enfants : Mohamed, Asma et Leila, mon époux pour les encouragements et le soutien qu'ils m'ont apportés et aussi aux membres de ma belle-famille.

A tous mes enseignants, mes collègues, mes amies et tous les étudiants de ma promotion, qu'ils retrouvent dans ces quelques lignes l'expression de ma profonde gratitude et sympathie.

Introduction générale

Née à Oran le 19 décembre 1949, Bakhai Fatéma quitta l'Algérie à l'âge de deux ans pour partir en France où elle entreprend ses études primaires. Elle revient en Algérie après l'indépendance et continue ses études au lycée français d'Oran jusqu'à l'obtention du baccalauréat. Parallèlement à ses études de droit à l'université d'Oran, elle enseigna le français. Entre 1975 et 1981, elle a été magistrate près la cour d'Oran. Depuis 1981, elle exerce la fonction d'avocate. Elle a produit six romans publiés entre 1993 et 2008, des contes pour enfants, sans oublier son grand apport dans la production de plusieurs essais contant la ville d'Oran. Ses romans retracent le vécu des petites gens des anciens quartiers de sa ville natale. En effet, elle restitue l'existence des oranais à travers ses essais et ses contes : *Histoire de la petite fleur bleue*¹, *Les contes de ma sœur Nadra*², *Oran face à sa mémoire*³. Les écrits de Bakhai s'inscrivent dans une perspective de restitution des origines, de la culture et de l'Histoire du pays. Dans un roman historique intitulé *Izuran* paru aux éditions Dar El Gharb à Oran en 2006, Bakhai Fatéma donne à voir le statut féminin et évoque l'histoire des origines du peuple berbère à travers une vision ethnographique.

Depuis fort longtemps, la question de la femme s'est inscrite dans l'itinéraire littéraire algérien. De nombreux écrivains s'attachent à représenter la figure emblématique de la femme algérienne, une femme effacée et reléguée au second plan. Il semblerait que Bakhai laisse émerger dans son texte une autre forme de représentation en décrivant la domination matriarcale telle qu'elle la conçoit. L'histoire de la littérature algérienne faite de conflits culturels et linguistiques a dépassé ses frontières géographiques avec les œuvres de nombreux écrivains. Cependant, la femme n'est plus racontée que par l'homme. Désormais, la femme est aussi racontée par les femmes. La littérature féminine multiplie les genres en embrassant aussi bien le roman, la nouvelle que le théâtre ou la poésie. Mettant en évidence les mêmes expériences et les mêmes préoccupations, cette littérature devient le miroir de son temps pour analyser la gente féminine, pour saisir ce qui est socialement en mouvement et le transférer dans l'écriture.

¹ Bakhai Fatéma le conte de ma soeur Nadra, 2006, éd, Dar El Gharb, Oran.

² Ibid, Oran face à sa mémoire, 2005, éd, Dar El Gharb, Oran

³ Ouvrage collectif, La petite fleur bleue, 2003, éd, Bel Horizon, Oran.

Le choix de l'exploration de ce corpus n'est pas aléatoire : il repose tout d'abord sur le fait qu'il s'inscrit dans l'axe de la littérature maghrébine féminine parlant de la condition féminine qui quantifie les multiples injustices auxquelles la femme reste confrontée. Cette condition a connu plusieurs itinéraires littéraires se développant au fil des temps. Les œuvres antérieures présentaient, en général, des figures de soumission et d'abandon tout en traitant le rejet de cette figure d'humiliation et en proclamant une révolte contre une société masculine. Dans le roman *Izuran*, il ne s'agit plus de représentation féminine avec des descriptions péjoratives, mais au contraire, l'auteur décrit ce personnage d'une façon singulière, spécifique à une période donnée de l'histoire du peuple berbère et dans un espace donné celui de l'Afrique du Nord en général et de l'Algérie en particulier d'où la double quête du narrateur, une quête féminine et une quête identitaire. Ensuite, cette production littéraire traite une intention de retour aux origines lointaines de la culture et de l'Histoire de l'Algérie.

Une autre raison pour le choix de ce corpus réside dans le fait que l'auteur est celle qui a conté Oran. Oran, cette ville, cette citée de plus de mille ans qui a connu une diversité de peuples et dont elle a hérité un statut particulier lui donnant le privilège d'être la capitale du bassin méditerranéen. Ajoutons à cela une érudition historique et culturelle de l'auteur qui se révèle à travers le texte.

La dernière raison du choix est celle d'apporter notre contribution aux travaux qui ont déjà traité l'œuvre de Bakhai Fatéma, entre autres le mémoire de magistère de Belhocine Mounya de l'université de Bejaia et dont le thème est : *Etude de l'intratextualité dans les œuvres de Bakhai Fatéma.*¹

Parmi tant d'autres telles Assia Djebar, Yamina Mechakra, Maïssa Bey pour ne citer que ces noms, Bakhai Fatéma a en tant qu'avocate partagée avec ses clientes les moments les plus difficiles de leur vie d'où son engagement contre un silence imposé

¹ Belhocine Mounya, juillet 2007, Etude de l'intratextualité dans les œuvres de F.Bakhai, Mémoire de magister, Université de Béjaïa.

aux femmes. Par une représentation romanesque de la femme, l'auteur nous livre à la fois une représentation symbolique, mythique et socio-historique qui permet d'analyser le changement du statut féminin dans une profonde mutation sociale. Il s'agit donc d'évaluer les images que le roman algérien de langue française produit pour détecter les indices révélateurs de la nouvelle conception féminine à travers des procédés d'écriture. Dans cette optique, il est inévitable de parler de l'intrusion progressive de la figure féminine dans le roman algérien d'expression française. Le courage et la rébellion de la femme inspirent les auteurs qui manifestent leur vision du monde. En interrogeant les procédés d'écriture dans le texte de Bakhaï Fatéma, nous avons abordé les phénomènes importants de la production littéraire pour analyser l'écriture de la femme dans le roman *Izuran* depuis la naissance de l'homme jusqu'à l'avènement de l'Islam. Nous avons voulu montrer comment, à travers les procédés d'écriture utilisés par l'auteur, le statut de la femme a évolué : en effet, si la femme avait le statut de matriarche, elle s'est vue reléguée petit à petit au deuxième plan après le passage du pouvoir aux mains des hommes. L'exploration de ce corpus a soulevé plusieurs questionnements et c'est aux interrogations suivantes que nous avons tenté de répondre :

- Dans quelle perspective s'inscrit l'écriture de Bakhaï Fatéma?
- Comment aborde t-elle la thématique de la condition féminine ?
- Comment explore t-elle, à travers le personnage féminin, la quête de repères identitaires et culturels ? Ou comment faire resurgir la mémoire de tout un peuple à travers ces stratégies fictionnelles de l'écriture de la femme ?
- Comment traite t-elle la question de l'espace et du temps ?
- Comment aborde t-elle le concept de l'intertextualité ?

Toutes ces interrogations ont éveillé l'intérêt et la volonté d'étudier et d'explorer, à la fois, les procédés de l'écriture utilisés par l'auteur pour représenter la femme maghrébine à travers l'histoire et la dimension historico-sociologique qui tente de rendre compte d'une civilisation aussi ancienne que celle des berbères. Une civilisation tant oubliée et rejetée. *Izuran* est un roman des origines d'où la réconciliation avec ces racines « *Izuran* » comme l'a si bien noté le journaliste du Quotidien d'Oran Kamel Daoud dans la quatrième de couverture.

Pour répondre à ce questionnement, le travail s'est organisé autour de trois chapitres qui ont nécessité diverses approches.

Le premier chapitre a fait appel à l'approche formelle. En s'appuyant sur les travaux de certains théoriciens comme Tzévân Todorov, cette étude a permis de cerner les mécanismes structurels de la représentation féminine portée sur la hiérarchie des séquences narratives et la combinaison de ces structures dans le récit. Dès lors s'est imposée l'étude de l'instance narrative et l'étude des personnages.

Le second chapitre s'est intéressé aux problèmes spatio-temporels et à leur structuration dans le roman. Une approche sémio-linguistique a permis de révéler leur dimension sémantique et symbolique. L'étude s'est portée aussi sur les deux formes d'anachronies temporelles.

Le troisième chapitre, quant à lui, a pris en charge les problèmes d'intertextualité. Ce chapitre nous a donné la possibilité de mettre en exergue l'univers textuel et intertextuel. Un concept mis en place par Julia Kristeva et Bakhtine. L'étude a mis en valeur les procédés d'écriture du dialogisme, de l'enchâssement des récits et le rapport de l'écriture à l'oralité.

Rechercher ce qui se met en place dans l'écriture à travers ses stratégies constitue la préoccupation essentielle de ce travail. Que cache l'aspect protéiforme de l'œuvre, les métamorphoses du texte et les mouvements de l'écriture ? Dans les convulsions et l'effacement de l'écriture par elle-même se joue sans doute la présence de quelque chose dont nous devons retrouver la trace. L'écriture de Bakhai semble mener le lecteur vers ce que cache cette écriture fragmentée.

PREMIER CHAPITRE

Mécanismes structurels de la représentation féminine

Dans le premier chapitre, l'étude de la fiction a permis de constater l'organisation structurelle de la représentation féminine, l'enchaînement des séquences narratives, leur transformation et l'imbrication des micros séquences dans la macro séquence.

I.1. Les séquences narratives de la représentation féminine

Repérer la structure d'un texte permet d'en circonscrire l'architecture et d'en apprécier le rythme général. C'est un travail de base qui a permis de bien connaître le texte que l'on s'est proposé d'analyser : moyen qui a permis ensuite lorsqu'on est passé à une lecture interprétative de le faire en respectant au maximum les niveaux d'importance et le volume textuel des réseaux qui tissent le texte : deux textes tout particulièrement : celui des actions, celui des personnages.¹

I.1.1. L'organisation de la structure

Analyser un récit, ce n'est pas seulement comprendre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître les étages, projeter les enchaînements horizontaux du fil narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre.² La structure d'un texte implique une situation initiale, le déroulement des événements introduit par un élément perturbateur et une situation finale. Or, *Izuran* est un récit ouvert où plusieurs thèmes se superposent : l'Histoire, la femme, le mythe, la mémoire, l'oralité, le rêve... La fragmentation du roman dérange la compréhension du lecteur. Il n'y a pas de division en chapitres intitulés, mais en séquences irrégulières portant des numéros, indiquées selon l'action temporelle ou la séparation par des blancs. Ainsi, l'étude de ce roman a fait distinguer dix-sept séquences. La première qui normalement aurait dû être classée après la deuxième se trouvait comme incipit dans le but de déranger le lecteur et perturber la linéarité du texte. Ce n'est que dans la deuxième séquence, considérée comme incipit, que les personnages principaux et l'espace sont présentés. On avait l'impression que l'histoire allait commencer à la première séquence, mais on ne voyait que les mouvements continuels et répétitifs d'un

¹ ACHOUR, Christiane et Simone REZZOUG. *Convergence critique*. Ben Aknoun-Alger : éd. O.P.U, 2005.

² Todorov Tzéván, *L'histoire et le discours*, cité par Achour Christiane et Rezzougg Simone, Op cit.

seul personnage. Les séquences suivantes ne pouvaient pas être groupées comme développement et épilogue parce qu'on ne pouvait pas affirmer qu'il y a crescendo dans l'action. Ce qu'on a pu constater est déjà annoncé à la fin de la première séquence: l'action se réduit à peine à un réseau de lenteur. Le lecteur se perd dans ce va-et-vient des personnages, dans l'absence d'événements. Un narrateur de troisième personne ne raconte que ce qu'il voit. Il ne sait que ce que les personnages racontent; on ne connaît que ce que révèlent leurs dialogues. La narration prétend être objective, et la séduction se fait par la parole. L'écriture de Bakhai semble mener le lecteur à vouloir découvrir ce qui est caché au-dessous de ce texte si fragmenté. Ce n'est que vers la moitié du roman que des indices commencent à surgir pour révéler l'étrangeté de l'histoire. La présence des séquences narratives est assez fréquente dans le texte de Bakhai. Ainsi, le roman s'ouvre sur le mot « nuit » qui renvoie à l'obscurité à laquelle fut affrontée la femme par la suite, c'est-à-dire après avoir perdu son pouvoir et après avoir été reléguée au second plan par l'homme tout comme cette antilope traquée et chassée par l'homme :

Sa première pensée fut pour l'antilope qu'il avait chassée la veille. Elle était bien là, les pattes raides et les yeux vitreux. Une large bande noire parcourait son dos. Une belle bête ! La pierre de sa fronde l'avait atteinte entre les cornes [...] Il décida d'attendre que la montagne, là-bas, enfante de nouveau du disque de feu pour descendre de son arbre et reprendre sa course. Le chemin était encore long. Il espérait pouvoir rejoindre sa horde avant que le pays son nom ravage le disque de feu.¹

Un récit prenant en charge une histoire engage un personnage dans une action qu'elle soit dramatique ou psychologique. Cette action requiert un changement par rapport à la situation initiale. Le personnage est ambitieux, il désire l'obtention d'un objet, la quête de ce qui est convoité, mais des obstacles contraignent son chemin. Cependant, d'autres circonstances lui seront favorables, réussite ou échec tel est l'itinéraire de beaucoup de romans. Le récit de Bakhai ne fonctionne pas selon cette chronologie, son récit présente des séquences déconstruites, non chronologiques, perturbées et constamment interrompues. C'est au lecteur de reconstruire le récit en engageant son intelligibilité. Dés-lors, cette reconstruction exige un certain balisage du

¹ Bakhai Fatéma, *Izuran*, Oran, Algérie, éd. Dar El Gharb, 2006.

récit permettant au lecteur de ne pas se perdre. C'est ce balisage du récit par séquences narratives et par l'ordre du récit qui est constamment contesté. Cependant, dans *Izuran*, les anticipations y foisonnent. A travers l'analyse des séquences narratives, il a été relevé la macro-structure suivante concernant la thématique de l'Histoire et la micro-structure relevant justement de notre analyse liée à celle de la femme.

I.1.2. La macro-structure narrative

Comprendre le cheminement d'un récit oblige d'établir les deux mouvements de stabilité non identiques: situation initiale et situation finale. Définir le passage d'un équilibre à un autre et à travers quelles transformations conduit à l'établissement d'une macro-structure selon le modèle quinaire de J-M. Adam et Paul Larivaille.¹

L'auteur évoque l'histoire des origines du peuple berbère. La société de l'époque est matriarcale. Les hordes noires vivaient dans les plaines et les collines autour des rivières : « Les hordes noires des collines et des plaines côtoyèrent longtemps les poils rouges des forêts. Ils s'observaient de loin, se battaient souvent puis connaissaient des périodes paisibles lorsque les pluies avaient été abondantes et le gibier généreux. » p.27.

Les *poils-Rouges* quant à eux vivaient dans les forêts épaisses de la montagne:« Elle savait que les poils-rouges vivaient dans les forêts épaisses de la montagne. Ils en sortaient rarement mais, lorsqu'ils en sortaient, les hordes de la plaine et des collines se méfiaient et se préparaient au combat. Les Poils-Rouges étaient des sauvages. » p.13

Les hordes noires côtoyèrent les hordes des poils-Rouges et s'échangèrent les connaissances. Les mâles et les femelles se rapprochèrent et donnèrent naissance à des enfants métisses :

Mais la nouveau-née poussa son premier cri dans un silence absolu et la matriarche resta immobile, ses grosses lèvres entrouvertes, le regard dans le feu. Elle ne comprenait pas. La petite femelle encore attachée à son cordon avait la tête oblongue, un menton prognathe, des lèvres épaisses et un nez largement épaté mais elle était

¹ J-M.Adam, Larivaille Paul, *la morphologie du conte de PROPP V*, cité par ACHOUR C et BEKKAT A dans *Clefs pour la lecture des récits Convergence critiques II.op cit, (42-43)*

blanche et l'ébauche de ses cheveux crépus, encore gluants des humeurs maternelles, était rousse. P.21

Le portrait de cette nouveau-née met en évidence ce métissage, voire même le nom qu'on lui donna *Peau de Lait* faisant référence à la blancheur de sa peau, événement tout nouveau pour cette horde dont la vie fut bouleversée: « Le dépeçage de la belle bête fit oublier, pour un temps seulement, l'étrange naissance de celle que l'on appela immédiatement *Peau de Lait*. »P.23

La pluie se faisait rare et les saisons sèches étaient plus longues, la horde de *Ayye* la matriarche décida de se déplacer vers une région plus fertile: « Les saisons sèches étaient de plus en plus longues et les saisons de pluies capricieuses. » P.65

Des voyageurs : les *Lebous* à leur tête *Baaleder* un jeune noble carthaginois sont venus demander de l'aide aux tribus numides, descendants de *Ayye* pour pouvoir préserver leur pouvoir sur Carthage devenue proie aux différents conquérants :

Les Libyens, les Ibères étaient de bons fantassins mais nul ne pouvait surpasser les cavaliers Numides. Il fallait en recruter beaucoup qui viendraient avec leurs chevaux. *Baaleder* avait promis. C'est pour cela qu'il était là. Mais comment tenir ces promesses ? Il était venu lui-même à la rencontre de ces tribus pour comprendre et convaincre. P.105-106

Sur l'invitation de *Baaleder*, *Amestan* décida d'aller à Carthage occupée à l'époque par les grecs et les romains. Le grand *Massinissa* et *Syphax* s'y disputèrent le pouvoir après le règne du général carthaginois *Hamilcar Barca*. Le retour d'*Amestan* de Carthage était d'un grand apport à sa tribu, sa femme *Tafsut* s'en réjouissait, toute la tribu l'admirait sauf son fils *Idir* ; jaloux, laissa éclater sa rancœur envers ce père qui l'avait délaissé tout bébé :

Idir cachait difficilement l'aversion qu'il éprouvait pour cet homme, son père, qui était arrivé brusquement dans sa vie et prétendait en réguler le cours ! Tout avait été bouleversé depuis qu'il était revenu aurolé de gloire et de mystère, avec des mots nouveaux, des idées étranges et des habitudes à la limite de l'inconvenance. P.151

Le problème d'*Idir* fut réglé par son mariage avec *Thilleli* la petite-fille de l'Amghad. D'autre part, Carthage offrit la main de Sophonisbe à Syphax pour assurer une alliance ; Sophonisbe fut la perle du butin du nouveau aguellid Massinissa. N'ayant pas consenti à ce mariage, elle s'empoisonna et mourut :

Elle chancela et ajouta dans un dernier souffle :

-Ce soir, tu pourras disposer de mon corps comme bon te semblera...

Lorsqu'elle s'effondra, on n'entendit que le tintement de la main d'or sur les dalles glacées. P.172

Plusieurs règnes se succédèrent à Carthage, de Juba père à Juba II, Jughurta. Tacfarinas avec *Tirman* le Rouge ancêtre de la vieille *Tamemat* mena une grande révolte contre les romains et les romanisés. *Tamemat* et *Bargbal*, petits enfants de *Tirman*, reçurent de l'instruction contrairement aux générations précédentes. Quant à *Bargbal*, il épousa la fille d'un romain *Carmina*, la rupture avec la tribu fut inévitable.

Les Vandales traversèrent la mer pour venir occuper le pays des Numides. *Cabaon*, un prince des hauts plateaux, prépara une rébellion contre les Vandales : il dressa des pièges et l'armée des Vandales fut détruite au point où cette bataille et la victoire de *Cabaon* sont restées dans les mémoires. Après l'effondrement de Carthage, les musulmans conquièrent les lieux : « Carthage est effondrée...Elle craint de nouveaux conquérants venus de l'est, des musulmans qui n'ont qu'un seul cri de ralliement : Allah Akbar. » P.283

I.1.3. La micro-structure narrative

La micro-structure narrative¹ est la plus petite unité narrative repérable au sens en tant qu'unité de contenu puis à la répartition en fonctions qui seront classées en deux grandes classes d'unités : Noyaux (fonctions cardinales) et en catalyses (fonctions complétives) puis les indices.

Les noyaux représentent les moments de risque suite auxquels le récit peut bifurquer.

¹ J-M.Adam, Larivaille Paul, *la morphologie du conte de PROPP V*, cité par ACHOUR C et BEKKAT A dans *Clefs pour la lecture des récits Convergence critiques II.op cit, (38-39).*

Les catalyses sont des fonctions non obligatoire au récit d'où le nom fonctions complétives.

Les indices proprement dits présents à tout moment du récit et renvoient à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère et les informants qui servent à identifier, à situer dans le temps et l'espace.

Depuis la nuit des temps et durant le néolithique, la société berbère était matriarcale. La matriarche commandait, gérait l'organisation, réglait les différends entre les membres de sa horde et veillait à leur bien-être jusqu'au jour où la sécheresse s'empara du pays. La horde se déplaça vers l'Est sous les commandements de la matriarche *Ayye* et se perpétua sur les hauts plateaux pour s'installer dans une région plus fertile :

Les saisons sèches étaient de plus en plus longues et les saisons de pluies capricieuses. Sur la montagne, les arbres souvent ne renouvelaient pas leurs feuillages et les chèvres dévoraient les jeunes pousses avant qu'ils puissent étendre leurs branches. Le lac n'était plus qu'un étang et la rivière dévoilait ses galets. Beaucoup de poissons avaient disparu. Les éléphants, les rhinocéros, les hippopotames étaient de moins en moins nombreux.

Le pays sans nom s'étendait. P.65

Depuis ce déplacement, les hommes comprirent que la femelle n'était rien sans leur semence, elle n'était qu'un mâle amoindri, le pouvoir de la femelle n'est plus absolu : « Tout alla alors très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla. » P.29

Petit à petit le pouvoir passa définitivement aux mains des hommes ; lorsque les tribus côtoyèrent les carthaginois et connurent la stabilité ; le statut de la femme changea et cette dernière dû se plier aux exigences des hommes. Elle acquit le statut d'épouse, de belle fille. *Tafsut* la femme d'*Amestan* en est un exemple:

« La jolie *Tafsut*, sa femme, pleurait souvent depuis qu'elle a donné le jour à garçon si frêle qu'il remplissait à peine une seule main de son père. La matrone, les sourcils froncés, avait suggéré qu'il était sans doute arrivé avant d'avoir complètement mûri dans le ventre de sa mère. » P.95

Elle acquit aussi le statut de la vieille qui veille à ce que les traditions ne disparaissent pas :

« La matriarche ne trancha pas le cordon d'un coup de dents : elle n'en avait plus. Les dents limées dès le jeune âge étaient une belle arme au début, mais avec le temps, elles faisaient souffrir et il fallait les arracher...Elle enduisit le corps de graisse et l'enroula dans une peau souple munie de deux bretelles que la mère pourrait attacher à son cou ou serrer autour de sa taille. » P.32-33

Cependant, la femme se révolta contre les décisions qui ne lui étaient guère favorables. Sa lutte pour sauvegarder son statut d'antan dura jusqu'après la conquête arabe. À travers l'analyse des structures narratives, nous remarquons que la micro-structure narrative dépend du déplacement de la horde vers une autre région dans le but de retrouver des terres fertiles. Un tel déplacement appelle automatiquement un changement, modifiant à son tour le statut féminin: le pouvoir matriarcal datant depuis des millénaires est passé aux mains des hommes pour devenir un pouvoir patriarcal. L'étude des structures narratives a montré que le roman présente deux récits parallèles et une seule intrigue qui perturbe la structure du schéma quinaire de Greimas. Cependant, l'étude a permis de construire des hypothèses quant aux éléments qui divergent d'une telle structure et de mettre en relation les deux états initial et final pour dégager les transformations représentant l'enjeu de l'histoire.

I.1.4. L'instance narrative féminine

L'instance narrative est l'articulation entre deux formes fondamentales du narrateur : narrateur extradiégétique ou effacé, non représenté dans la diégèse mais au courant de tout et narrateur intradiégétique ou narrateur personnage (narrateur mêlé à l'action, narrateur témoin ou narrateur « il »). Le narrateur est l'organisateur du récit.

Le narrateur est une ambivalence entre les pronoms personnels, entre un « Je » et un « Il » qui renvoie tantôt à un narrateur à l'intérieur de l'histoire, tantôt à l'extérieur, donc il s'agit d'un narrateur extra-diégétique et intra-diégétique. Le narrateur est l'instance qui prend en charge la narration. L'enchâssement dans le récit de Bakhaï entraîne la prise en charge de la narration par plusieurs narrateurs. Le récit

raconté par *Ayye* sur son frère *Akala* lui a été révélé par ses ancêtres dans un rêve prémonitoire :

Vous souvenez-vous d'*Akala* ? Interrogea *Ayye*. Vous, les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes. P.80

Voilà ! dit *Ayye* en soupirant. *Akala* est parti vers l'est lui aussi, à *Siwa*, peut-être, une cité dont il aimait prononcer le nom. Il n'est jamais revenu. Vous savez tout à présent, je ne vous ai rien caché. L'ancêtre, dans mon rêve, m'a envoyé *Akala* comme messenger. P.85

Un autre narrateur, un conteur raconte l'histoire de *Sophonisbe* la fille de *Hasdrubal Giscon*¹ et épouse de *Syphax*². Le conteur tient l'histoire de l'esclave de la reine carthaginoise *Sophonisbe*. Dans ce cas là, la femme est racontée par un narrateur masculin qui tient son sujet d'un autre narrateur féminin : « Ce soir, je vais vous raconter l'histoire de *Sophonisbe* la belle, l'histoire vraie, l'authentique ! Je la tiens de son esclave qui est restée incontestable » P.22

La médiation narrative implique aussi le grand-père *Amay* qui racontait si souvent l'histoire de la grand-mère *Thilleli* qu'*Aghdim* ne pouvait oublier, ni oublier le plaisir éprouvé par son grand-père chaque fois qu'il la racontait. Il terminait toujours par : « Ah, c'était une grande femme, une maîtresse femme ma grand-mère *Thilleli* ! C'est grâce à elle que tu sais lire et écrire, que tu ne reconnais plus le bouc du bélier pour aller faire le savant à *Iol*. » P.18

Sur le plan de l'énonciation se distingue une série de critères : les catégories de la personne, les déictiques : pronoms, adverbes, modes et temps verbaux... Ces unités linguistiques ont un statut particulier permettant de mettre en acte le discours.

Le système pronominal fonctionne selon une stratégie implicite permettant de mettre en relief et de saisir les positions des différents personnages. Il faudra essayer de voir comment les éléments discursifs tels que les personnages évoluent dans l'intrigue narrative. Pour conforter cette analyse, il est indispensable de passer par les

¹ Hasdrubal Giscon, Personnage historique ibérien.

² Syphax, roi berbère, mort en 203 ou 202 avant J.C.

points théoriques de l'énonciation telles les traces laissées au sein de l'énoncé : « Dans le discours le sens est lié à l'énonciation, au sujet qui le profère, et peut à la limite se passer de récepteur, de destinataire de lecteur »¹.

La présence du narrateur et du narrataire dans l'énoncé est manifestée par des pronoms personnels. Benveniste² précise que, « *je* » et « *tu* » désignent les protagonistes de l'énonciation, c'est-à-dire la personne qui parle et celle à qui l'on s'adresse, alors que « *il* » est la personne dont on parle, qui n'appartient pas à la situation de l'énonciation, c'est la « non-personne ». Cette étude relève de l'analyse des voix ou les instances narratives assumant l'acte énonciatif et dégageant ainsi qui parle dans le roman « *Izuran* ».

G. Genette³ distingue entre narrateur homodiégétique (narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte : le « *je* ») et narrateur hétérodiégétique (absent de l'histoire : le « *il* »). Ainsi *Izuran* est raconté par un narrateur homodiégétique⁴-hétérodiégétique, il existe dans le récit un certain nombre de récits enchâssés pris en charge et raconté par les différents personnages. Dans le roman, il existe un autre déictique contribuant au sens global du texte et à l'orientation de la lecture idéologique. C'est le pronom personnel « *elle* » :

Ayye entra directement dans sa case. Elle revêtit la robe à bretelles évasée sur les mollets, attacha les lacets de ses chaussons de cuire, tordit ses cheveux en chignons au sommet de la tête enfin s'enroula dans la peau de buffle rouge qu'elle attacha au-dessus de sa poitrine. Elle hésita à mettre ses colliers de coquillages et de plumes dans sa coiffure puis y renonça définitivement. Elle devait aller humblement. Son bâton était là. Elle était prête. Sur l'esplanade, tous les membres de la tribu étaient rassemblés autour du bélier blanc. Ils attendaient en silence pour ne pas déranger les esprits qui accompagnaient, déjà sans doute, Ayye dans sa quête. P.67-68

¹ BONN Charles, *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits* thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982.

² BENVENISTE Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, éd. Gallimard, 1996.

³ GERARD Genette, *Figures II*, Paris, éd. Seuil, 1969.

⁴ Extradiegétique ou omniscience masquée, non représenté dans la diégèse mais toujours présent, donc liée à son omniscience et son omnipotence. Il sonde les plis les plus secrets et ses personnages. In *Convergences critiques*, ACHOUR christiane et REZZOUGG Simone, o.p.u. 2005, op. cit.

Le pronom personnel « *elle* », anaphorique de la matriarche *Ayye*, de l'épouse *Tafsut* ou les différents personnages féminins tels Sophonisbe un personnage historique est utilisé dans tout le texte pour marquer l'absence de la personne évoquée de la situation d'énonciation, et marquer une certaine distance prise par l'auteur. Depuis le départ d'*Amestan*, sa femme *Tafsut* refuse que les membres de la tribu voient son petit *Idir*. Pour la tribu, *Tafsut* ne représentait rien, elle cesse d'être. Les membres de la tribu l'appelaient « la femme de l'absent ». Cela a pu amener à déduire que le pronom « *elle* » dans ce cas là joue bien son rôle de pronom anaphorique en marquant l'absence de ce personnage :

C'est le rôle de protecteurs qu'ils s'apprêtaient à jouer et Tafsut les en avait privés ! Cette jeune femme à qui on ne pouvait rien reprocher de précis, dérangeait, encore plus que son époux, l'ordre établi...Ils se concertèrent et prirent la décision de faire rentrer Tafsut dans les rangs. Ils ne pouvaient plus tolérer de laisser cette femme, jeune et jolie, vivre dans une case avec pour seul compagnon un enfant qu'on ne voyait jamais, qu'on devinait tout juste dans la couverture dont sa mère l'enroulait toujours. C'était délibéré. Tafsut cachait son fils aux regards qu'elle savait curieux.
P.125

Tafsut inculquait à son fils *Idir* des idées quant à sa détermination, elle lui apprend à ne pas baisser les bras. Elle était d'une forte personnalité, valorisée par rapport à son esprit combatif et son ingéniosité. Elle faisait preuve d'une intelligence subtile, intelligence qui lui permettait de vaincre tous les membres du groupe et se faire respecter voire même à se faire apprécier : « *Viens, dit-elle, en reniflant, viens ! Nous n'avons commis aucune faute et si nous en avons commis une, nous allons la réparer !* » P. 109

Par l'emploi des pronoms « *je* » et « *nous* », nous assistons à une vision prise en charge par l'auteur elle-même : elle fait passer son opinion sur un sujet de taille. Concernant la détermination de la femme, l'auteur défend sa thèse contre la tolérance envers ceux qui ont détourné le statut féminin de sa visée première. Le discours porte, notamment, sur l'idéologie, une idéologie que l'auteur voulait asseoir entre elle et le lecteur dans un but didactique et informatif. L'auteur informe le lecteur de l'insoumission de la femme et de sa forte détermination, en décidant de lui proposer un

nouvel époux parmi les hommes de sa tribu, *Tafsut* refusa tout en restant intransigeante : « Tafsut ne s'était pas soumise, elle avait refusé tout net ! » P.143 ou encore : « Tête petit, prends des forces pour vivre ! Il faut vivre, vivre, vivre ! Idir, Idir, Idir ! » P.109-110

Evoquer les noms des personnages féminins n'exclue pas le personnage de la situation de communication. La présence du pronom personnel « *je* » dans un texte marque la présence de l'énonciateur. Par l'utilisation du pronom personnel « *je* », l'énonciateur ne prend aucune distance quant à son discours. Par contre, il s'implique directement et prend en charge le discours. Le « *je* » sert de support au discours idéologique ainsi qu'à l'instauration des idées et des opinions de l'auteur. Ainsi, le passage suivant montre justement comment s'implique l'auteur pour faire passer son discours idéologique en se servant du pronom personnel « *je* », mais seulement inséré dans le discours libre pour montrer cette détermination de la part de la femme et l'engagement de l'écrivain : « Se répétait-elle, « J'aiderai mon fils et ce sera sa première victoire » P.110

Ou encore cet engagement de la part de la princesse Sophonisbe lorsque son mariage avec Syphax lui fut annoncé, après que Carthage eut décidé de sceller une alliance par un mariage. Le mariage était considéré comme une mission dans l'intérêt pour la gloire de Carthage. En venant lui parler de l'homme qu'elle allait épouser, Sophonisbe refusa de les écouter en assumant son engagement : « Je verrai par moi-même ! » a-t-elle déclaré. »P.165

Cependant, le « *Nous* » dans le texte *Izuran* réfère aux personnages féminins y compris l'auteur. La distinction du « *nous* » dit « inclusif » est importante à cerner. Ce « *nous* » inclut la narratrice et toutes les femmes y compris l'auteur mais sans oublier les hommes qui participaient à la vie politique et prenaient part aux décisions. Cela implique que la société matriarcale est une société de droit et de justice. Nous retrouvons là encore une fois l'engagement de l'auteur à travers un discours idéologique : « Il nous faut à présent prendre ensemble une décision. Que chacun émette son avis, nous en discuterons... » P.85

I.1.5. La vision illimitée au féminin

Dans l'étude qui suit, il était question de mettre en exergue la vision illimitée qui assume l'acte énonciatif, et par là, dégager « qui voit dans le roman « *Izuran* ». Pour ce faire, une analyse du discours rapporté sous ses diverses formes, a aidé à repérer ces différentes voix à travers lesquelles l'auteur passe sa parole. Le narrateur se cache parfois derrière une fausse objectivité, ainsi dans certains dialogues, il apparaît en donnant des indications scéniques concernant les gestes et le ton de certains personnages, d'autres dialogues alternent des répliques avec une analyse en style direct des pensées et des sentiments qui ont motivé la réplique. Il ne s'agit pas de classer des personnages dans une typologie de caractères, ni de découvrir des lois psychologiques, mais de découvrir un décalage entre la pensée et la parole, entre l'être et l'apparence : « C'est le meilleur moment, pensa Tafsut, les esprits sont épuisés et les ancêtres veillent. Amestan va être heureux. » P.172-173

La polyphonie énonciative est une notion qui concerne le sujet de l'énonciation et les voix qu'il fait entendre dans les énoncés. Bakhtine utilise le terme polyphonie en 1929 dans un ouvrage sur la création chez Dostoïevski dont la première partie s'intitule « *le roman polyphonique de Dostoïevski* ». La notion intervient dans le cadre de l'étude du discours indirect libre signalant que le narrateur peut faire intervenir la voix du personnage dans une même situation d'énonciation. Le monologue intérieur, quant à lui, a une fonction un peu particulière par laquelle l'auteur cherche à traduire la lutte intérieure d'un être qui se cherche : la crise psychologique d'un personnage : « La petite Boiteuse était là, dans les broussailles, elle se cachait comme une bête traquée. » P.55

Sujet engagé dans le discours et dans l'action, *Tafsut* est le sujet explicitement localisé de la parole. C'est elle qui prend en charge l'essentiel de la narration : « Tafsut avait sans doute compris mais elle n'en laissa jamais rien paraître. Elle se montrait humble et reconnaissante devant l'Amghad. » P.143

Discours direct, discours indirect ou discours indirect libre concourent à asseoir les différentes visions et jugements du narrateur impliquant ceux de ses personnages.

Le narrateur laisse la parole à plusieurs personnages, visant à multiplier les points de vue. Dans le but de convaincre le lecteur, le narrateur use de cette polyphonie avec l’empreinte de son inscription : à savoir l’ironie, pour conforter la visée idéologique et justifier son point de vue par rapport à la situation vécue :

Un jour, au bord de la rivière, la matrone avait déclaré qu’il n’est pire souffrance pour le grand âge que d’éprouver une ultime passion. Tafsut en avait été troublée car la matrone la regardait avec insistance mais elle avait soutenu son regard et plaisanté : « pourquoi dis-tu cela, serais-tu amoureuse à ton âge ? » Toutes les femmes éclataient de rire. Il n’y avait rien à craindre. La pudeur que l’on apprenait ses premiers mots se chargeait toujours de rétablir les limites de la décence. P.143

Mais la plupart du temps, l’auteur eut recours au discours indirect libre, à la troisième personne, parce qu’il permet une distanciation plus grande entre le narrateur et les personnages. Comme il a déjà été cité, *Izuran* est raconté par un narrateur homodiégétique-hétérodiégétique, il existe dans le récit un certain nombre de récits enchâssés, pris en charge et racontés par les différents personnages. Les techniques de narration sont en éventuel glissement. Le narrateur est tantôt homo- diégétique, c’est-à-dire maître d’œuvre dominant tous les aspects de la fiction et tantôt hétérodiégétique, c’est-à-dire mêlé à l’action, ayant plusieurs statuts ou décrivant les faits, les présentant sous formes de dialogues ou monologues jouant sur les différents modes du discours : direct, indirect, indirect libre. Cette hétérogénéité énonciative a montré que le contexte présente des traces de discours rapporté, cette alternance de personnes est liée à la vision du narrateur. Le segment du discours direct libre se superposant aux marques personnelles a amené à l’interprétation de la vision. Le discours rapporté représente un phénomène polyphonique important. De ce fait, l’étude du discours rapporté sous ses diverses formes a expliqué le pourquoi d’une polyphonie énonciative. Il existe différentes manières pour rapporter un discours émis dans une autre situation d’énonciation. Dans le discours direct, l’énonciateur rapporte fidèlement les propos d’un autre énonciateur sans aucune modification. C’est en mettant le discours cité entre guillemets que l’énonciateur va conserver sa vivacité et son authenticité. Il nécessite des verbes introducteurs qui se fondent dans les temps du récit :

C'est l'expression directe des paroles et des pensées de l'auteur ou d'un personnage fictif. Le style direct, qui restitue la nature et le rythme de la parole, permet de saisir sur le vif un échange verbal. Il est donc plus vivant et paraît souvent plus authentique. Il crée des effets de spontanéité, jouant sur l'illusion de présence du locuteur.¹

Les exemples suivants ont servi d'illustrations pour le discours direct où l'énonciateur prend en charge la narration et rapporte fidèlement les propos d'autrui: « Laisse moi d'abord parler, a dit Sophonisbe » P.170 « Elle chancela et ajouta dans un dernier souffle : -Ce soir, tu pourras disposer de mon corps comme bon te semblera » P.172

Dans le discours direct, marqué typographiquement, l'énonciateur ne prend pas la responsabilité de l'énoncé, il s'efface pour permettre aux différents protagonistes d'accéder à la parole :

Elle chuchota à son oreille : « Tu t'appelles Amestan, le protecteur, le défenseur. Tu protégeras et défendras cette tribu [...] Conduis-la aux riches pâturages pour qu'elle prospère. Moi, je ne peux plus rien pour elle. Je ne veux pas mourir sur des chemins inconnus. » P.88

Le style indirect quant à lui rapporte le discours sous la forme d'une proposition subordonnée, introduite le plus souvent par un verbe de parole ou de pensée, ce qui permet de reformuler, de résumer ou de transformer les propos rapportés. Celui qui cite prend en charge un discours qui n'est pas le sien : Elle savait qu'en déposant aux pieds de la matriarche un bel œuf d'autruche, elle aurait droit à une caresse. P.12

Il existe dans le texte une autre forme de citation plus complexe et un mode d'énonciation particulier, ce sont les marques du style indirect libre. Les marques de la subordination sont absentes, mais on trouve les marques de la personne, du temps (verbes et adverbes) caractéristiques du style indirect. Le locuteur modalise ses propos

¹ SARI MOSTEFA-KARA Fewzia, *Lire un texte*, Oran, Algérie, éd. Dar El Gharb, 2005, (p.184)

en laissant à d'autres la responsabilité de l'assertion de leur vérité avec indication ou non du responsable de l'assertion. Ce type de discours est un :

Cas particulier de la polyphonie, le style indirect libre, fait entendre dans la voix du narrateur les résonances d'une autre voix. Le sujet du discours indirect libre est incertain. Il est lié à la mimésis et à l'ensemble des activités mimétiques .¹

En rapportant les paroles d'Ayye, le narrateur les a subordonnées au verbe signifiant et introducteur « dire » qui permet l'échange entre Ayye et les membres de sa horde. Ces paroles subissent des modifications : plus de guillemets, concordance des temps et changement de personne : « Notre père s'en désolait. Il disait que c'était là une occupation de femme. » P.81

La présence du discours cité dans le discours citant marque une certaine distanciation entre les paroles et l'énonciateur. Ce qui est entre guillemets sépare les propos du narrateur et ceux des personnages : « Vous n'avancerez jamais, dit-il froidement, parce que vous avez peur de tout ce qui est nouveau ! Je pars rejoindre des peuples qui ont plus de curiosité... » Voilà ! dit Ayye en soupirant. » P.85

Le discours indirect libre permet d'introduire et de mêler la voix du narrateur à celle d'un personnage au point qu'il est parfois difficile de déterminer « qui parle » dans l'énoncé, en introduisant ainsi une polyphonie énonciative :

Le discours indirect libre est un discours intermédiaire entre le discours direct et le discours indirect. Il rapporte les paroles d'autrui sans changer de système d'énonciation. Il ne garde pas les signes typographiques du discours direct mais essaie de préserver l'intégralité des paroles telles qu'elles ont été.²

Comment les anciens ont-ils pu consentir à un tel mariage ! Se lamentait-elle en oubliant qu'elle-même y avait consenti, ma petite-fille, si loin ! P.208

¹ BERGEZ D, BARBERIS Pierre, MARC P et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, éd. Nathan, 2002. (p. 213)

² SARI MOSTEFA-KARA Fewzia, *idem*, (Op.cit)

L'analyse des marqueurs typographiques conforte la thèse de l'hétérogénéité attachée aux différentes formes de discours. Ces formes, et les effets qu'elles produisent intègrent un processus de polyphonie énonciative d'où une vision illimitée par cette multiplicité de voix auxquelles a eu recours l'auteur.

I.2. Etude des personnages

Pour bien comprendre les procédés utilisés par l'auteur afin d'imposer avec une telle force ces créatures. Il a fallu cerner la spécificité et les traits distinctifs du personnage féminin. Ainsi, l'analyse du portrait physique, caractériel et les relations qu'il entretiendra avec autrui a permis de déduire la conception de la représentation féminine chez Bakhaï.

I.2.1. Portraits psychologiques et physiques des héroïnes

Le personnage est un élément organisateur du texte narratif, il participe à tous les niveaux du fonctionnement narratif (fiction, narration et mise en texte). Les personnages constituent un des fondements de l'illusion référentielle. Ils sont les nœuds autour desquels se lient les événements, les catégories actantielles, les contextes, les commentaires. Ce sont des carrefours où se rencontrent les composantes multiples et les niveaux divers du texte. Dans le récit de Bakhaï, certains personnages portent la teinte émotionnelle et attirent la sympathie du lecteur :

Vint le jour où la matriarche s'étendit près du feu. Sa poitrine maigre se soulevait au rythme de râles tout juste perceptibles. Puis elle ferma les yeux...la petite boiteuse, discrètement, se couvrit d'une peau, prit le bâton sur lequel elle s'appuyait et partit. La matriarche n'était plus là pour la soutenir sur la pente rocheuse. Elle glissa puis se releva, rampa pour rattraper son bâton, glissa encore et c'est à genoux qu'elle parvint au bas de la colline. P.46

Contrairement aux précédents, d'autres personnages attirent la répulsion du lecteur :

Affamés, incultes, rustres brutaux, ils avaient marché en colonnes, étourdis par toutes les richesses qui s'offraient à eux. Ils se servaient à plein bras, tuaient, pillaient, brûlaient si on leur résistait alors, on s'écartait sur leur passage avec l'espoir secret que, plus loin l'armée enfin alertée viendrait à bout de ces hordes avides. P.264

L'auteur a su donner à ces « êtres de papier » de l'épaisseur et des caractéristiques qui le font exister. A cet effet, le lecteur ne peut qu'être pris au piège de sa présence, pris au piège de l'effet de réel. La présence du personnage est évoquée par un corps romanesque, question d'un visage féminin, le réalisme de l'auteur apparaît à travers les détails caractéristiques susceptibles de retenir l'attention du lecteur : « Une descendante de Poil Rouge et de Peau de Lait, très brune, les cheveux à peine bouclés, les lèvres minces et qu'on appelait pour cela Petite Bouche. » P.25

Ces détails visent le plus souvent l'ensemble du personnage, cependant, il faut distinguer entre l'expression corporelle et la présence corporelle. En parlant de l'expression corporelle d'un personnage, il faut d'abord définir son statut social, moral, humain. Le corps de Longues Jambes est celui de la future matriarche comme l'indique son corps dans les passages ci-dessous :

Longues Jambes qui avait quitté le campement à l'aube pour chercher des œufs. C'était une femelle aguerrie. Elle avait déjà enfanté six fois de quatre mâles et de deux femelles, tous vivants. C'était un signe de grande puissance ! Si tout allait bien, elle serait la prochaine matriarche. P.16

Elle se dirigea vers la matriarche, s'accroupit devant elle et déposa un à un les œufs puis l'enfant endormi(...) Les autres se taisaient. Ils observaient, incrédules. Longues Jambes expliqua puis passa la main sur la tête de l'enfant pour signifier qu'il était sous sa protection. C'était déjà un geste de matriarche ! P.17

Il arrive que le corps du personnage suggère une présence et non une expression, le corps dans ce cas n'est plus le signe de la personne mais il manifeste lui-même sa vie propre par un geste, un cri, un sanglot :

Longues Jambes, comme toutes les matriarches avant elle aurait dû se frapper les joues, la poitrine, les cuisses en poussant de longs cris qui auraient libéré toute la horde de la tension vécue et tous se seraient mis à sauter, à se taper sur le dos et sur le ventre...Mais la nouveau-née poussa son premier cri dans un silence absolu et la matriarche resta immobile, ses grosses lèvres entrouvertes, le regard dans le feu. P.21

Le personnage est défini par la fonction qu'il occupe au sein du récit, il peut remplir des fonctions par rapport à ses idéaux. Plusieurs fonctions peuvent être incarnées par un seul personnage. Ainsi l'étude des personnages a révélé les fonctions suivantes :

Ayye : en tant que matriarche, sa représentation à travers un monde de personnages féminins affiche un aspect documentaire d'un discours sur la place qu'occupait la femme pendant cette période. Une place qui lui a été enlevée par la suite. Dans la famille d'antan, l'importance du rôle de la matriarche tient à ses qualités intrinsèques, à sa capacité à maintenir la coexistence des membres de sa horde, à maintenir des rapports avec les autres hordes. La matriarche était une femme forte, présentant des aspects moraux et physiques qui montrent sa détermination, son exigence, son arrogance et son austérité : « Elle était vieille mais robuste. » P.68

La vieille *Tamemat* veillait sur les traditions et les renouvelait en les célébrant, elle, c'était l'ancienne et les enfants sont le nouveau. Elle célébrait la fête de *Yanayer* en préparant des beignets gonflants pour l'occasion : « Je te salue, lui dit-elle, les romains t'appelle Janus mais nos ancêtres nous ont révélé ton vrai nom. Nous te célébrons aujourd'hui Yanayer. » P.198

C'est grâce à la femme que les traditions sont transmises d'une génération à une autre. La femme est présente dans l'espace dans sa totalité. Un espace dominé par les femmes où elle n'était nullement confinée dans le rôle de procréatrice ou gardienne de la mémoire mais, elle était la matriarche.

Tafsut : elle est le personnage féminin que le récit campe le mieux, figure de la mère, figure incontestée de l'ordre patriarcal installé après que la femme ait perdu son pouvoir de matriarcalité. Les rapports de *Tafsut* et de son fils *Idir* sont du type idyllique. Faits de tendresse continue, de sentiment d'amour universellement connu, la mère *Tafsut* porte un nom de douceur, « printemps », c'est dans cette perspective sémantique du nom que l'amour maternelle prend toute son ampleur : « Tafsut

accourait déjà. Elle se saisit de l'enfant comme s'il venait de frôler un grand danger, le couvrit d'un châle et le serra contre elle. »P.127

Tafsut présente la figure de l'épouse, une épouse autoritaire et la source de tout développement familial ou social. Elle était déterminée à ne pas baisser les bras, dotée d'une forte personnalité car valorisée par rapport à son esprit combatif et à son ingéniosité. Elle faisait preuve d'une intelligence subtile, intelligence qui lui permettait de vaincre tous les membres du groupe et de se faire respecter voire même à se faire apprécier. Le départ d'*Amestan*, l'époux de *Tafsut* ne changea en rien sa détermination. C'était la rebelle de la tribu, en voulant la donner à un autre homme, elle a su utiliser sa ruse et son intelligence pour échapper à la décision des sages de la horde tout en s'imposant et en imposant sa parole : « *Tafsut* s'accroupit devant la matrone et d'une voix douce lui dit : « (...) il va revenir et je vais l'attendre. »P.129

Le thème de la révolte se distingue par une spécificité culturelle, par une originalité de l'écriture et par une technique romanesque permettant l'analyse de la condition sociale et intellectuelle d'une femme révoltée qui exerce à la fois une attraction et une répulsion sur les hommes comme le montre l'exemple de *Tafsut*, une épouse qui se révolte contre la décision des sages et obtient le dernier mot. Le portrait de *Tafsut* était celui qui s'applique bien à son prénom, jolie, jeune, douce et attirante malgré la détresse qui l'envahit depuis son accouchement, elle était elle aussi bien déterminée à ne pas baisser les bras. Les rapports privilégiés qu'entretiennent les hommes avec leur mère sont traduits par l'idéalisation de la mère en donnant à la femme une valeur positive. Cette phrase fait allusion à des rapports incestueux mère-fils selon le complexe œdipien en psychanalyse qui crée une certaine jalousie de l'enfant *Idir* envers son père *Amestan*. *Idir* a refoulé l'image du père longtemps absent dans le monde de l'inconscient, un monde incompréhensible, auquel on ne peut attribuer des lois et des règles générales. Le clivage entre le conscient et l'inconscient va pousser *Idir* à la rébellion. La relation entre *Idir* et son père est devenue une relation avec la loi. Le père qui incarne cette loi selon la théorie freudienne. L'enfant désire la mère, une mère qui s'interpose aux lois d'un père autoritaire et haï par son fils. Cet

homme représente la société, il revient après une longue absence et devient la source d'une certaine rivalité avec son fils *Idir* :

Idir, chaque fois se dérobait ou se rebellait. Il cachait difficilement l'aversion qu'il éprouvait pour cet homme, son père, qui était arrivé brusquement dans sa vie [...] Il s'était accaparé de sa mère qui n'avait d'yeux que pour lui. P.151

La problématique du personnage est celle du héros après un état de subversion et de recherche du paradis de l'indistinct. Le paradis d'une enfance caractérisée par le dégoût du réel, paradis de la divinisation de la pensée et le goût du rêve va revenir au réel et se réconcilier avec son père d'où une construction du moi de l'enfant *Idir*. Il va vers la délivrance et rencontrer la femme réelle, une femme en chair et en os. Il va partir vers le désir en se mariant avec *Thilleli*. Dans le texte de Bakhai, le nom a une fonction référentielle qui met en rapport la fiction avec son contexte sociohistorique. Dans ce corpus, le nom est chargé de significations. Le personnage devient ainsi le référent du nom propre. Souvent la nomination du personnage est « *un acte d'onomato-mancie* », *c'est-à-dire* : « L'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être »¹

En tant qu'épouse, *Thilleli* signifiant liberté, savoir-faire, était petite et ronde, le teint mat, les yeux sombres, le visage large et les pommettes hautes. Elle n'était pas d'une grande beauté mais possédait un certain charme qui la rendait attirante : « Elle possédait une grande qualité celle de ne jamais restait inactive. »P.184 *Thilleli* est devenue en quelques années le véritable chef de la tribu ! Ambitieuse, c'est *Thilleli* qui fit donc pour la première fois construire des écuries pour les chevaux de son mari ainsi qu'une maison en pierres sèches et incita toutes les femmes de la tribu d'en faire autant. Ainsi naquit la première bourgade avec un marché de chevaux. *Thilleli* était la source de la prospérité de sa tribu : « Ah, c'était une grande femme, une maîtresse femme ma grand-mère *Thilleli*. »P.188

La description de la femme en tant qu'épouse n'est ni aléatoire, ni succincte dans ce récit. L'interprétation d'un personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur. L'auteur donne beaucoup d'importance et

¹ MOLHO Maurice, S.E.L, 1984, (P.88).

assez de précisions pour faire passer le message à son récepteur. Du personnage d'Ayye, Tamemat, Tafsut, de Thilleli et aussi d'autres portraits d'épouses citées dans le récit, l'auteur idéalise l'image la femme. En effet, de la large place accordée à la femme et de l'analyse de son portrait psychologique et physique surgit la valeur appréciative du féminin. La figure féminine que le récit cerne le mieux est celle de l'épouse, une épouse autoritaire et déterminée, elle est la source de tout développement familial ou social. L'auteur en fait un élément fondamental de son roman. La femme par son statut de secondaire à vie a toujours fait l'objet, dans la littérature algérienne d'expression française, d'un statut de personnage accessoire, voire effacé. C'est ce qui a été écrit et décrit par les écrivains de la première et de la deuxième génération tels Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, Rachid Mimouni et tant d'autres écrivains. Changeant complètement le foyer d'observation, Bakhäï redonne vie et parole à ses personnages exclusivement- femmes-.C'est de la sorte que l'auteur, dans le récit d'*Izuran*, évoque la position incontestable voire dominante de la femme d'antan. Effectivement, c'est une vive volonté de mettre l'accent sur la détermination de la femme en général. La femme occupait une position sociale et politique semblable à celle de l'homme :

La belle Sophonisbe, comblée de bonheur dès sa naissance, la lumière allumait dans ses yeux bleu sombre, presque violets, des lueurs de feu. Digne et hautaine en même temps, imperturbable. Elle est devenue amie, conseillère et parfois même un guide pour son époux Syphax. Lorsque Syphax a été vaincu, elle voulu poursuivre l'œuvre de son époux, bâtir un grand royaume avec Carthage pour ne plus rien craindre de Rome. P.167-168

La femme portait le baudrier croisé et fixait des plumes dans ses cheveux. Elle tenait le bâton de commandement à la main et s'armait du javelot et du bouclier : « Elle hésita à mettre ses colliers de coquillages et des plumes dans sa coiffure puis y renonça définitivement. Elle devait aller humblement. Son bâton était là. »P.67

Elle dirigeait les chevaux et les chars et combattait aux côtés des hommes selon des auteurs grecs. Les peintures rupestres l'ont belle et bien confirmée. Chez les protoberbères, la société était mixte et la femme omniprésente. La femme touarègue héritera d'une grande partie de droits de ces prestigieuses ancêtres, droits qui lui sont progressivement ôtés par d'autres législations : « La matriarche n'avait plus les pouvoirs d'antan ! »P.43

Ces personnages ont une épaisseur caractérisée par un passé enraciné dans une tradition, une famille. Tous ces personnages font référence à l'Histoire de la femme berbère qui se caractérise essentiellement par le courage, la détermination, la bravoure, la force et le sens de l'humanité.

I.2.2. Acte et prise de pouvoir des femmes

Des récits sont offerts à la femme à travers des portraits vivants poignants où se mêlent étrangement le rêve et la réalité. L'abondance des outils, des armes et des coquilles d'escargots des stations préhistoriques prouvent que les berbères menèrent une vie sociale dès les temps les plus lointains. La société berbère a pour cellule essentielle la famille agnatique. La polygamie explique une natalité exceptionnellement abondante.

La femme avait sa place dans les représentations en tant qu'élément nécessaire à la famille et à la reproduction. Toute une thématique et une iconographie des ouvrages scientifiques, des manuels et des textes vulgarisés de préhistoire ont représenté de façon conventionnelle la femme préhistorique :

Tous la craignaient, s'écartaient instinctivement sur son passage et, lors du dépeçage, la laissaient, après la matriarche, prendre le morceau qu'elle désirait. Les grands mâles la convoitèrent très vite mais aucun n'avait pu encore avec elle satisfaire son désir. Le seul qui avait osé utiliser sa force pour la contraindre portait encore à la base du cou la preuve de son échec. P.33

En tant que matriarche, sa représentation à travers un monde de personnages féminins affiche l'aspect documentaire d'un discours sur la place qu'occupait la femme pendant cette période :

La maîtresse des lieux, la sévère Tamesna, était intransigeante. Elle n'était pas fille de Carthage et elle étouffait parfois entre les hauts murs de sa demeure mais elle avait le sens du devoir et de l'honneur et dirigeait la maison de son époux avec la même rigueur qu'elle attachait à l'éducation de ses enfants. P.101-102

Dans la famille d'antan, l'importance du rôle de la matriarche tient à ses qualités intrinsèques et à sa capacité à maintenir la coexistence des membres de sa horde et à maintenir des rapports avec les autres hordes. La matriarche était une femme forte, présentant des aspects moraux et physiques qui montrent sa force, sa détermination, son exigence, son arrogance et son austérité : C'était une femelle aguerrie. Elle avait déjà enfanté six fois de quatre mâles et de deux femelles, tous vivants. C'était un signe de grande puissance ! Si tout allait bien, elle serait la prochaine matriarche. P.16

Avant la conquête arabe et à travers une peinture de la société par la fiction, l'auteur montre l'indépendance de la femme. Elle était la matriarche. Le pouvoir lui était légué d'une matriarche à une autre : « C'était un geste de matriarche ! La vieille matriarche comprit. Longues jambes était capable de prendre les enfants qu'elle avait enfantés et de partir ailleurs créer une autre horde »P.17 ou encore : « N'avaient-ils donc pas de matriarche pour régler leurs différends ? »P.18

La femme berbère a marqué le début de l'histoire de l'humanité. Elle a occupé une place brillante. A l'époque carthaginoise, Didon ou Elyssa la reine de Tyr est partie de l'un des principaux ports de la méditerranée et a débarqué sur les côtes africaines pour s'y établir. Débarquée en Tunisie, elle s'empara du pouvoir à Carthage. À l'époque Carthaginoise Didon ou Elyssa et la belle *Sophonisbe* furent des femmes célèbres : « -Tu comprends expliquait-il à Aghdim, cette petite femme ronde, aux yeux noirs et aux cheveux toujours en désordre, a su, en quelques années, devenir le véritable chef de notre tribu ! »P.182

La femme représentait la structure sociale et les valeurs économiques d'une société où le mammouth jouait un rôle à la fois économique et symbolique de premier plan. Se retrouve dans l'image de l'animal l'expression de la connaissance de la nature environnante par l'homme :

C'était Thilleli qui prit l'affaire en mains. Elle décida de faire construire des écuries et, pour se procurer de l'argent, elle envoya son mari chasser le lion. Il le faisait très bien et les Romains achetaient à très bon prix les fauves pour leurs cirques. P.182

I.2.3. Femmes et patrimoine ancestral

A travers la tradition orale, la femme vise la socialisation au moyen du langage révélant ainsi une portée pédagogique. Les contes, les divers récits, les proverbes et les jeux de langue relèvent d'une initiation à la langue et au monde.

Ainsi, la transmission assure la conservation, à ce sujet, rappelons le rôle des femmes. Leur rôle était celui de gardiennes de mémoire, de l'histoire et des civilisations des sociétés. Leur voix et leur mémoire sont les moyens par lesquels se transmettait le patrimoine ancestral: « Je te salue lui dit-elle, les romains t'appellent Janus mais nos ancêtres nous ont révélé ton vrai nom. Nous te célébrons aujourd'hui Yanayer, puisses-tu nous être favorable ! »P.198

Les berbères parlaient des dialectes libyques qui se rattachaient aux mêmes origines lointaines que les langues sémitiques. Pour eux, la langue était et demeurait un instrument oral. Cependant, ils connaissaient une écriture dont l'origine était peut être phénicienne et dont l'épigraphie a conservé la trace. Des signes identiques à ceux de l'actuelle écriture des touaregs, le tiffinagh, attestent la parenté des alphabets. Cependant, les inscriptions libyques ont résisté à toutes tentatives de déchiffrement. La seule inscription datée est un bilingue de thugga¹ qui correspond à la dixième année du règne de *Micipsa* (139 avant J.C). Le tiffinagh ancien remonte donc au moins à six siècles d'âge et les écritures libyques ont pu durer plus de mille ans. Les signes géométriques sont d'une grande diversité et ont donné naissance à une graphie locale :

¹ Dougga, village de Tunisie, il comporte nombreux vestiges d'une importante cité antique.

Recouvrir tout ce qui pouvait être recouvert de petits signes, des points, des bâtonnets droits, des bâtonnets couchés, des courbes ouvertes, des ronds et il prétendait que ces signes représentaient notre langue ! Les signes muets parlaient, disait-il, sur les planchettes de bois, les tablettes de pierre, les peaux tannées ! Il montrait la tablette venue du pays des Pharaons et expliquait que ses signes à lui étaient meilleurs parce que chacun représentait un son, que l'idée lui était venue en essayant de déchiffrer les hiéroglyphes. P.84 ou Notre père s'en désolait. Il disait que c'était là une occupation de femme. P.81

Il apparaît que pendant cette période, la femme jouissait des deux privilèges : celui de la lecture et de l'écriture avant même les hommes. Les filles montraient un goût prononcé pour l'apprentissage des langues et des sciences, en plus d'une compétence linguistique et culturelle berbère. À travers l'histoire de la berbérie, les femmes berbères ont occupé une place brillante :

Au fur et à mesure que les années passaient, on se rendit compte que l'enfant, déjà pleine de charme, jouissait d'une intelligence tout à fait hors du commun...La nourrice effarée s'aperçut bientôt que Sophonisbe savait lire et qu'elle s'essayait à l'écriture dans le sable du jardin, elle parlait aussi bien le punique que le grec et la langue de l'Ibérie. P.162

Les plus anciennes manifestations des motifs et signes sont apparues avec les Capsiens du Maghreb : décor des objets utilitaires, art rupestre et mobilier :

Tafsut n'avait pas encore acquis le tour de main pour modeler les jarres, les cruches et les plats mais elle excellait à les peindre. Lorsque les poteries étaient exposées, les marchands choisissaient toujours en premier celles qu'elle avait décorées. P.111

Sans négliger de décrire les peintures corporelles, les tatouages :

Elle passa la langue sur ses lèvres desséchées par le jeûne qu'elle s'était imposé depuis le moment où, la veille, elle avait entièrement enduit son corps et ses cheveux de pâte de henné en préservant seulement le visage. P.66

Le tatouage est un signe fortement identitaire tout comme la tenue vestimentaire et le signe mystique : « Lion entreprenait de lui peindre le corps de longues bandes rouges ou ocres. »P.38

Ces signes représentaient le trait d'union entre le rationnel et l'irrationnel tout en ayant un impact direct et indissociable à l'acte du pouvoir. Ainsi, se purifier veut dire purification morale et physique, se débarrasser de tout mal, transformer une énergie vitale en énergie spirituelle assurant une renaissance perpétuelle pour une vie meilleure : « Ses sacs de cuir, ses vases et ses cruches étaient là, déposés par les jeunes gens pendant qu'elle prenait son bain » P.68 ou :

La petite boiteuse s'étira, satisfaite. Elle venait de terminer, sur la paroi près de l'entrée, la gravure d'un spectacle qui l'avait toujours fascinée : celui des éléphants au bain. On devinait les corps lourds immergés jusqu'au ventre, les trompes relevées pour arroser le dos et, au fond, derrière les roseaux, une petite femme ravie par le spectacle. P.59

L'art berbère ne prend pas ses modèles dans la nature, mais s'attache au décor géométrique. Cet art traduit les stades divers d'une évolution qui remonte à des temps anciens. Il a résisté à la contamination des autres manifestations rustiques grâce à sa vitalité singulière :

Au fond de la caverne, il y avait beaucoup de pierres taillées, des haches qui attendaient leurs manches, des javelots...Mais il y avait aussi des carapaces de tortues, des petites et des grandes, certaines avec au fond de la terre séchée. C'est l'une d'elles qui avait rougi l'eau recueillie sous les rochers. La petite Boiteuse y pensa soudain. Fébrilement, elle délaya le fond de toutes les carapaces sous la pluie. La nuit était tombée. Elle n'eut pas la patience d'attendre le jour et, à pleines mains badigeonna les parois en poussant des cris d'excitation. Le feu séchait vite les traces humides. Enfin, elle trempa les doigts dans une toute petite carapace et obtint sur la roche pâle une longue traînée ocre. P.51-52 ou « ...Alors elle grava des bâtonnets croisés, des petites croix où ils étaient enlacés .P.64

Les objets et les sites préhistoriques sont susceptibles de révéler la présence de femmes dès la préhistoire, et d'éclairer leur rôle. Il convenait de mettre l'accent sur les mythes et les représentations qui ont été forgés depuis des millénaires à leur sujet :

Puis il le prit par le coude et le conduisit au temple de Tanit. L'atmosphère y était bien différente et même réconfortante. La Déesse veillait au bien-être des Carthaginois. De sa main tendue, paume ouverte et doigts serrés, elle arrêta le mal et les mauvais esprits. Son temple était plus clair. Des jeunes filles vêtues en blanc, cheveux soigneusement coiffés, visages maquillés, brûlaient de l'encens et des

parfums, renouvelaient en permanence des fleurs flottants sur un bassin et recevaient les produits de la terre que les pèlerins apportaient .Elles recevaient aussi avec grâce les pièces d'argent ou d'or qu'elles faisaient tinter dans une amphore en saluant le donateur. P.122

Les premières femmes du monde s'adonnèrent à la culture du sol et à l'élevage d'animaux domestiques. Les premières populations sédentaires et agricoles vénéraient la fécondité de la terre. Le modèle de la femme collectrice est l'image de la femme qui constitue le fondement et l'origine de l'humanité entière. Ce modèle engageait des réflexions sur l'importance des pratiques de la collecte. Le rôle des femmes était décisif à l'aube de l'humanité non seulement pour assurer la survie de l'espèce et son succès reproductif pour nourrir, soigner les enfants, les porter, les élever, mais aussi pour façonner les caractéristiques adaptatives de l'humanité. Ce n'est pas seulement la chasse qui explique l'hominisation¹, c'est une autre activité essentielle à la substance de l'espèce, la collecte, collecte des plantes et ramassage des petits animaux :

Pour nourrir son enfant, elle mâchait longtemps les grains dorés, en faisait une bouillie et, la bouche collée à celle du nourrisson, par petits coups de langue délicats, donnait la nourriture .L'idée lui était venue aussi de mélanger la farine grossière à de l'eau ou de la graisse ; parfois à du miel lorsque les abeilles lui permettaient de visiter leur ruche et c'était pour tous un régal ! P.25-26

« Elle écrasait entre deux pierres les épis de céréales sauvages qu'elle avait cueillis par brassées entières. »P.25

« Elle s'immobilisa, les yeux rivés au sol, et remarqua combien sur la terre humide les escargots étaient nombreux. C'était une friandise très appréciée ! Elle se promit de revenir en chercher.»P.15

Elles étaient vêtues de robes, parfois, dessous un pantalon. Sur cette robe, elles portaient une peau de bête nouée autour de la taille. Cette égide annonce un autre vêtement, ce pan de tissu que les femmes berbères nouent, aujourd'hui encore, au tour de la taille et que l'on appelle « fotta » chez les Kabyles d'Algérie :

¹ Hominisation : processus par l'effet duquel une lignée de primates a donné l'espèce humaine.

Elle revêtit la robe à bretelles évasée sur les mollets, attacha les lacets de ses chaussons de cuir, tordit ses cheveux en chignon au sommet de la tête enfin s'enroula dans la peau de buffle rouge qu'elle attacha au-dessus de sa poitrine. Elle hésita à mettre ses colliers de coquillages et des plumes dans sa coiffure puis y renonça définitivement. Elle devait aller humblement. Son bâton était là. Elle était prête. P.67-68

Cette peau prendra une importance majeure avec les paléoberbères de l'Antiquité. Les Grecs ont emprunté aux femmes libyennes, selon Hérodote, la peau de chèvre, sans poils et teinte en rouge et ils en ont fait l'égide de la déesse Athéna.

La mémoire d'une nation n'a jamais été une barricade identitaire ; au contraire l'Afrique du Nord qui est une terre riche par sa diversité ethnique, le Néolithique saharien où Noirs, Blancs et Métis, langues et religions, se côtoyaient sans qu'il y ait conflits en est la belle illustration.

L'étude des personnages féminins faite plus haut montre que le personnage féminin dans *Izuran* est doté d'une sagesse sans égale. Tout le discours idéologique est énoncé par *Ayyé*, *Tafsut*, *Thellili*, *Tamesna*, *Sophonisbe*. Les noms de ces personnages présents dans le texte sont producteurs de sens, ce sont des éléments qui organisent et donnent la cohérence au texte.

L'auteur laisse apparaître ses opinions sur des points très précis concernant le statut féminin. L'énonciation d'un discours pour défendre une thèse ou la réfuter se fait d'une façon objective qu'elle soit explicite ou implicite. Le mythe du matriarcat primitif est devenu un des thèmes centraux abondamment exposé, illustré et discuté.

Selon Bachefen,¹ c'est en conservant les formes de transmission matrilineaire, tout en refusant l'avilissement dégradant, que les femmes instaurèrent la gynécocratie : elles firent franchir à l'humanité le premier pas vers plus de dignité morale et vers la civilisation.

Ce système gynécocratique², où domine la maternité créatrice, dégénère dans le règne des femmes guerrières et ce devenir s'achève par l'avènement du droit paternel

¹ BACHEFEN, philologue et sociologue, théoricien du matriarcat. (<http://www.google.com>, consulté le :23/12/2008).

² Gynécocratie : *gynocratie* du droit maternel », où l'hérédité du pouvoir se transmet de mère en fille.

qui triomphe avec la Rome impériale et le droit romain : « Amestan ne savait pas être père comme les autres pères. » P.151 ou « Depuis que les mâles savaient que sans eux la femelle n'était plus qu'un mâle amoindri, une pâle réplique sans la force et la vigueur nécessaire à manier les lourdes massues, ils avaient un autre regard. » P.44

L'idée d'un matriarcat primitif est reprise par nombre d'anthropologues, elle se fonde sur l'abondance des figures réalistes féminines dans l'art paléolithique qu'aurait traversé l'humanité au cours de son évolution.

Aux stades suivants du paléolithique supérieur, ces figurines représentaient le stade économique social et culturel : économie de chasse, vie sédentaire, matriarcat : « Ce jour- là, mâles et femelles étaient partis en chasse. »P.26

Elle ne savait que sa horde, son campement et le besoin chaque jour pressant de se nourrir en chassant d'autres êtres vivants, du plus petit au plus grand, de l'escargot à l'éléphant, du poisson dans la rivière à l'oiseau dans les airs, de reconnaître parmi les herbes celles qui sont bénéfiques de celles qui vous endorment à jamais. P.22

Archéologues et anthropologues ont souligné la confusion faite entre un matriarcat originel et celle confirmée par les témoignages ethnographiques. Entre l'existence de groupes sociaux à transmission matrilineaire ou pratiquant la matrilocalité¹, c'est-à-dire la construction du foyer domestique au lieu même de l'habitation des femmes : « Ce serait déjà une reconnaissance, le signe que, le temps venu, elle serait capable de prendre à son tour la horde sous sa protection. »P.12

L'idée d'un pouvoir matriarcal demeure un des grands mythes féminins attachés à l'imaginaire de nos origines.

Les femmes Protoberbères² avaient des formes opulentes et sont très élégantes. Elles installaient leur campement, recevaient les hôtes d'importance et leur proposer de se désaltérer. Elles avaient la responsabilité du troupeau et de la traite et elles participaient à la chasse :

¹ Matrilocalité : mode de résidence d'un couple nouveau, dans lequel l'époux vient habiter dans la famille de sa femme.

² Hachid Malika, *les premiers berbères entre Méditerranée, Tassili et Nil*, Aix en Provence, éd. Ina-Yas-Edisud, 2000.

On installa les hôtes dans une hutte couverte de branchages qui permettaient à l'air frais de circuler. Une peau de buffle et des toisons de mouton étaient posées par terre. Sur un tabouret de pierre, une lampe dispensait une lumière tremblotante. La mèche trempait dans l'huile d'olive et dégageait une mince fumée noirâtre et une odeur un peu écœurante mais qui avait l'avantage d'éloigner les moustiques voraces et on s'y habitua très vite. On déposa devant les étrangers des cruches d'eau, la galette de semoule encore chaude, les œufs, le lait caillé, les olives et l'huile parfumée aux herbes et on les laissa seuls. P.97

Le premier chapitre de ce roman représentait une étude structurale qui a rendu compte des séquences narratives formant une macro-structure narrative, et une micro-structure narrative s'imposant comme des vecteurs de sens. Chacune d'elles semblait essentielle à la lecture de l'idéologie dissimulée dans la fiction. En effet, cette analyse a permis de lire la dénonciation et le repérage de l'apport idéologique qui s'exprimaient par la quête des personnages féminins dévoilant, ainsi, le projet de l'auteur. L'organisation du texte dépendait des événements de l'intrigue d'où la composition d'un système d'échos, d'annonces et de rappels qui ont assuré la cohérence du texte. L'instance narrative a révélé que le narrateur est une ambivalence entre les pronoms personnels, entre un « Je » et un « Il » qui renvoie à un narrateur tantôt à l'intérieur de l'histoire et tantôt à l'extérieur. L'enchâssement dans le récit de Bakhaï a entraîné la prise en charge de la narration par plusieurs narrateurs. Cette pluralité a entraîné évidemment une vision illimitée, l'analyse des marqueurs typographiques a conforté la thèse de l'hétérogénéité attachée aux différentes formes de discours. Ces formes et les effets qu'elles ont produites ont intégré un processus de polyphonie énonciative. L'étude des personnages quant à elle a permis l'analyse du portrait physique, caractériel et les relations qu'il entretiendra avec autrui. Ce qui a permis de déduire la conception de la représentation féminine chez Bakhaï. Les personnages constituent les fondements de l'illusion référentielle. Ils sont les nœuds autour desquels se lient les événements, les catégories actantielles, les contextes, les commentaires. Ce sont des carrefours où se rencontrent les composantes multiples et les niveaux divers du texte. La femme avait sa place dans les représentations en tant qu'élément nécessaire à la famille et à la reproduction. En tant que matriarche, sa

représentation à travers un monde de personnages féminins a affiché un aspect documentaire d'un discours sur la place qu'occupait la femme pendant cette période. La femme était présente dans l'espace dans sa totalité, elle est le personnage historique et la figure emblématique. Elle était la matriarche et la gardienne de la mémoire.

Chapitre II

Dimension sémantique et symbolique du cadre

spatio-temporel féminin

Le second chapitre s'est intéressé aux problèmes spatio-temporels et leur structuration dans le roman. Une approche sémio-linguistique a permis de révéler la dimension sémantique, symbolique, voire l'aspect dichotomique du cadre spatio-temporel.

II .1. Structuration de l'espace et du temps du féminin dans *Izuran*

Bakhai a eu recours à deux formes d'anachronies temporelles : anachronie par rétrospection « analepse » pour évoquer un évènement ultérieur au point de départ de l'histoire où l'on se trouve et anachronie par anticipation « prolepse » pour évoquer d'avance un évènement ultérieur.

En organisant un espace fictionnel, l'auteur vise à susciter chez le lecteur un effet de réel pour gagner l'adhésion du lecteur à l'espace découvert dans le récit : « Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. »¹

L'inventaire des lieux décrits dans le roman a permis de voir comment est construit l'espace, voire une spatialité du dedans ou du dehors pour comprendre la symbolique des lieux.

II.1.1. Aspect dichotomique du cadre spatio-temporel

La plus grande partie de la description des espaces du corpus est relative au désert. Avec toute l'étendue du dehors, cet espace est perçu comme espace de mouvement et de liberté d'où son réseau métaphorique. L'auteur s'attache à décrire l'espace avec une très grande précision en lui attribuant une fonction référentielle et symbolique. Les structures spatiales contribuent à définir les personnages, leurs mouvements et leurs aventures.

¹ REUTER, Yves. *Analyse du récit*. Paris, éd. Nathan/Her, 2000, (Coll. Littérature), (p35).

Il est clair quant à l'étude du temps d'un récit qu'elle implique la distinction entre les temps de l'histoire. Une série d'indices s'articule les uns aux autres pour marquer la chronologie de l'action et la durée des événements. Aussi le temps du récit et ses modes de narration par rapport aux événements rapportés. On les identifie généralement de terme «d'anachronies» aux différents décalages entre ces deux entités temporelles. Ce sont des anomalies qui apparaissent au sein du récit. Ces anomalies sont courantes dans la plupart des productions romanesques, classiques ou modernes. La reconstitution de la référence temporelle a fait appel à l'étude de l'ordre temporel du récit en confrontant l'ordre de disposition des événements dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire, lorsqu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. Tout récit a besoin de deux catégories étroitement liées l'une à l'autre : le temps et l'espace. Ces deux pôles organisent le récit, la prise de parole se déploie à travers des configurations qui agissent sous l'effet d'un déferlement de paysages poétiques et d'un passé lointain et glorieux traduits par la force du verbe. Le temps et l'espace sont un art subtil et extraordinaire qui caractérise tout texte. Dans *Izuran*, les analepses et les retours en arrière sont de règles, tandis que les prolepses restent assez rares. Le temps a une fonction symbolique, l'indication temporelle peut raconter le passé pour relater des souvenirs au présent tout en dénonçant des faits présents d'une façon détournée par le biais de la fonction symbolique. Le temps et l'espace dans *Izuran* sont des éléments primordiaux, ils sont des messages, des symboles prêts à être décodés.

L'auteur tente d'explorer les possibilités de l'architecture symbolique d'une série d'oppositions qui changent d'éclairage, de sens par leur accord, leur opposition, et la variabilité de signification entre positivité et négativité de plusieurs symboles. L'opposition entre ouverture/fermeture, lumière/obscurité se veut le noyau de l'écriture de cette partie. Cette dichotomie sur le plan spatial envahit le texte dans son entier. Le texte présente un caractère dialectique ouvert/clos, chaque élément spatial d'ouverture est compensé par un élément de fermeture. Il se trouve dans le texte une fusion métaphorique harmonieuse sur le plan spatial.

La portée symbolique du voyage s'ajoute au texte fictif pour montrer comment le personnage féminin d'*Ayye*, *Tafsut*, *Sophonisbe*, *Tiziri ou Thilleli* poursuit le voyage de sa vie. Dans chaque roman, le mouvement accompagne le personnage et puisque le roman est l'art de l'espace plus que n'importe quel autre genre, le thème du voyage devient essentiel dans le roman : « Au milieu de la pièce au plafond bas, les bagages ficelés attendaient. Tamemat les vérifiaient encore... »P.208

Tiziri s'apprêtait à un grand voyage pour aller rejoindre sa future famille, pour cela, elle devait emporter avec elle plein de bagages. La portée symbolique de ce voyage entraîne le parcours de la vie du personnage féminin et le changement de son statut : « Toute fiction s'inscrit[...]en notre espace comme voyage et l'on peut dire à cet égard que c'est le thème fondamental de notre littérature romanesque. »¹

Le voyage de *Tafsut* symbolise le changement et la lecture de la vie du personnage féminin. Au bout de son voyage, *Tafsut* écarquille les yeux pour ne rien perdre des paysages qui symbolisent les différentes périodes de sa vie : « Tafsut respirait à pleins poumons et écarquillait les yeux pour ne rien perdre des paysages. C'était la première fois qu'elle voyageait ! »P.156

Pour fuir la sécheresse, *Ayye* à la tête de sa horde devait faire un long voyage en quête d'un endroit fertile, ce voyage est une référence à un éventuel changement de statut féminin : « *Ayye* empoigna son bâton d'une main et, de l'autre, saisit la longue passée autour des cornes du bélier. Elle jeta un regard vague autour d'elle et, résolument, s'engagea sur le chemin qui mène à la colline. » P.68

Cette double fonctionnalité référentielle et symbolique donne au cadre spatio-temporel son aspect dichotomique.

¹ BUTOR Michel, *Répertoire IV*, Paris, éd. Seuil, 1974.

II.1.2. Espace réel et espace symbolique

La notion de l'espace laisse le lecteur réfléchir au contexte dans lequel se déploie l'histoire racontée. L'espace de l'histoire peut être appréhendé selon ses rapports avec l'espace réel et ses fonctions dans le récit. Le choix des lieux implique des thématiques et des univers de référence, ainsi, il peut annoncer les étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale, des racines et des souvenirs comme il est noté dans le récit.

Les lieux cités dans le roman sont ancrés dans un espace réel et métaphorique, les lieux réels s'attachant à décrire ou à donner des références typiques, des noms de villes réelles, des informations qui renvoient à un savoir culturel :

Il a alors quitté Pomaria¹ pour Portus Magnus². C'est là que mon grand-père est né. Il y a longtemps, les Vandales venaient d'envahir le pays. Ils avaient apporté avec eux leur fureur et un fléau encore plus grand : la peste. Portus Magnus a été décimé. Mon arrière-grand-père a sauvé ce qui restait de sa famille en fuyant. Il est arrivé à Icosium³ avec quelques pièces d'or et rien d'autre. P.269

L'espace métaphorique porte quant à lui une charge sémantique et symbolique assez importante, la notion du voyage dans *Izuran* a la connotation de la quête du pouvoir perdu :

Les appels avaient cessé. Elle s'immobilisa, les yeux rivés au sol, et remarqua combien sur la terre humide les escargots étaient nombreux. C'était une friandise très appréciée ! Elle se promit de revenir en chercher. Les pleurs reprirent avec plus de vigueur. Son cœur se mit à battre plus fort et elle en haleta d'émotion : c'était les pleurs d'un nouveau-né, là, oublié ou abandonné, juste au bord de l'eau ! [...] Le campement était d'accès difficile. Après la rivière, il fallait contourner les marécages, une zone traîtresse qui avalait goulûment ceux qui osaient s'y aventurer. Sur les bords déjà, le corps d'un seul coup pouvait s'y enfoncer jusqu'à la taille. Il était préférable de traverser les bois et les taillis jusqu'au pied de la colline et l'enchevêtrement d'énormes rochers couverts de mousse. »P.15-16

¹ Pomaria (Tlemcen)

² Portus Magnus (Béthioua)

³ Icosium (Alger)

Toute cette traversée décrite tout au long de ce chapitre renvoie à la notion du voyage et sa charge symbolique indique une connotation de la quête de la femme envers un pouvoir perdu.

Le récit *Izuran* s'ouvre sur l'espace du désert et se clôt par l'espace de la ville avec des va et vient dans l'espace de la mer, l'eau. C'est à travers un espace de voyage que l'on peut déchiffrer la dichotomie de cet espace réel et métaphorique.

L'enchaînement spatial est créé par ce va et vient entre le désert, la mer et la ville. Cet enchaînement relève plutôt de la réalité que de la fiction. La diversité d'espace donne au récit une notion de crédibilité vue la fonction de repérage que lui offrent ces révélateurs historiques et culturels.

Les lieux réels cités sont des embrayeurs de sens et d'organisation dans le récit.

L'espace métaphorique quant à lui implique l'usage de l'unité entre le personnage et son unité tout en renvoyant à un univers symbolique tel le passage suivant : « Le campement était d'accès difficile. Après la rivière, il fallait contourner les marécages, une zone traîtresse qui avalait goulûment ceux qui osaient s'y aventurer. »P.15-16

Le choix de ce lieu métaphorique symbolise la force et la détermination de la femme, malgré un espace dangereux, elle est déterminée à le franchir. Le texte gravite autour d'un espace ouvert, d'un espace sans limites ni frontières comme la forêt, le désert, la mer.

C'est un espace non rassurant mais il est le fil d'Ariane qui conduit le narrateur vers l'espace de l'accomplissement de la liberté, la détermination de la femme. Mettant en opposition cet espace ouvert avec un autre espace clos, fermé celui de la ville qui confine la femme à des tâches de ménage.

La structuration d'une opposition entre espace littéral et espace symbolique, met en place la vision du monde de l'auteur et reproduit des hiérarchies de pouvoir.

Il y aurait, quelque part, une sorte de corrélation entre la littérature et l'architecture, toutes deux produisent la fiction, entre la production de sens par organisation de différences à partir de signes discrets et la production d'un espace donné d'où la fonction symbolique de l'espace. De la même façon, grâce au langage qui fonctionne comme un instrument de médiation du monde, on met en configuration un espace. Produire un texte, c'est mettre en espace un récit, une notion commune au langage et à l'architecture.

Cette architecture obtenue est porteuse de signes. L'organisation de l'espace et du discours joue le rôle distributionnel du lieu ou de l'édifice, notamment la valeur affective ou strictement sociale apportée aux diverses pièces d'une maison. La connotation sociale ou symbolique liée aux contrastes haut /bas, espace ouvert /espace fermé et la bipartition de l'espace en lieux utopiques comme le jardin, lieu appartenant au domaine du rêve et lieux habituels sociaux, désignent, le plus souvent, une logique de l'opposition tout en mettant l'accent sur la notion de passage dans l'un ou dans l'autre de ces deux types de lieux.

Les textes romanesques contiennent une portée symbolique indéniable :

Puissante, bouillonnantes, fumantes dans le rugissement éperdu d'une chute vertigineuse, elles s'assagissaient soudain dans une immense vasque naturelle et offraient inlassablement des eaux limpides, fraîches et douces que la rivière portait nonchalamment à travers la vallée...Après les jardins qui longeaient les berges, les bâtiments se trouvaient au sortir du défilé ; de vastes bâtisses blanches, bien ordonnées autour d'une cour rectangulaire et pavée qui commençait après un imposant portail de bois dont les battants n'étaient jamais fermés. De chaque côté de la cour, les écuries, l'étable et la laiterie, la porcherie, la bergerie et les chais s'ouvraient à l'extérieur mais on pouvait y accéder plus facilement par de petites portes et quelques marches grossières directement taillées dans la roche. Au fond, confortablement adossée à la colline, s'élevait, entre jardins et portiques, la maison des maîtres. P.213-214

Une maison de fortune entourée de jardins, d'écuries, d'une étable, d'une laiterie, d'une bergerie et d'une porcherie, toute cette description foisonnant de signifiants métaphoriques renvoie à la valeur sociale.

L'analyse littéraire et sémiotique du récit a permis de dégager quelques réseaux de signification tout en repérant les détails architecturaux qui structurent et donnent un sens au texte.

Les allusions à des constructions de genre métaphorique abondent dans le texte. La description urbaine suit de près l'évolution des personnages dont les déplacements prennent un sens symbolique comme c'est le cas du voyage.

Izuran se construit en fonction d'un double regard, l'un tourné vers le passé et l'autre vers l'avenir. Le présent servant naturellement d'intersection. Les métaphores fréquentes sont liées au choix à faire dans la direction à prendre dans la vie. Les croisements entre la liberté et l'enfermement sont le signe d'une disposition utilisation particulière de l'espace et d'une distribution spécifique de la parole.

L'espace est partagé entre le désert par lequel s'ouvre le roman et la ville par laquelle se clôt ce dernier. Le désert est symboliquement le lieu de liberté et de pouvoir, quant à la ville, elle demeure le lieu d'enfermement : « Le campement était silencieux. Les petites cases de terre séchée couverts de branchages autour de l'esplanade semblaient assoupies mais Ayye savait que seuls les enfants dormaient vraiment. »P.66

La ville est décrite comme un espace d'enfermement, c'est une expression récurrente dans le texte qui a permis de comprendre le changement du statut de la femme :

Lorsque, à la tête d'une équipe de cinq médecins confirmés et d'une dizaine d'étudiants volontaires, il prit la route de Zuccabar,¹ il ne savait pas qu'il allait bouleverser sa vie.

Zuccabar était une toute petite ville en pente, sertie dans une immense forêt. Vu de loin, l'endroit était charmant, de près, la misère s'affichait sur les visages, les murs et les portes closes. Lorsqu'ils arrivèrent, la ville semblait vide. Quelques enfants, sur le pas des portes, fixèrent sur eux de grands yeux ouverts mais des regards éteints. Quelques femmes hésitèrent puis rebroussèrent chemin. P.270-271

¹ Zuccaba : Miliana.

La ville avec ses portes closes et les murs qui l'entourent sont autant de symboles d'enfermement et de manque de liberté ou de fuite pour ces femmes qui rebroussement chemin à la vue des hommes.

Le désert est le lieu du désir de la liberté, un lieu de la gloire, il n'est guère le lieu de renoncement et de fuite. C'est le lieu où se jouent et s'affirment l'identité, l'ambition existentielle et la revendication de la différence de soi. C'est dans cet espace vierge, espace de désert que peuvent surgir les signes s'accommodant de la liquidité de la mer pour donner l'essence de ce récit. C'est dans l'immensité et l'infini de cet espace que va puiser le narrateur la force des signes et leur donner forme et force d'où le renouveau perpétuel du signe et son changement connotatif pluriel appelant sa fonction sémiotique.

Le va-et-vient entre les espaces cités invite à analyser le voyage du personnage qui laisse voir l'ouverture de l'espace sans clôture, ainsi en prenant la route pour trouver un endroit fertile, la matriarche se soule car elle est un personnage ivre de liberté :

Ayye, épuisée, but jusqu'à la dernière goutte ce vin de jujube à la fois -doux et âcre qui enflamme le palais d'abord puis laisse la langue râpeuse et dans la bouche un goût de fruit trop mûrs. Elle s'étendit sous la table du dolmen et contempla longtemps le ciel, ses étoiles et sa lune, essayant d'évoquer son ancêtre qui, selon la tradition, aurait vécu à une époque où les hommes ne connaissaient pas le fer et où l'étang était un lac immense qui baignait le pied des collines. P.71

La répartition des habitations en fonction du statut social, des circonstances de l'action ou d'une valeur symbolique implicite avec une prédilection pour ce dernier aspect, constitue le moyen trouvé par le narrateur pour dénoncer les inégalités sociales et la grandeur tragique de certains personnages :

En rejoignant la maison où elle devait désormais vivre, Tiziri vola d'un coup d'œil le dessin des mosaïques qui ornaient le porche d'entrée : des faisans et des perdrix, des rameaux d'olivier dans leurs becs, s'approchaient d'une petite mare bleue sous le regard attentif d'un lévrier. P.215

Longues Jambe qui est un symbole du pouvoir matriarcal s'impose au sein de sa horde car elle a choisi la nature libre et sauvage comme ultime demeure: « On arrivait alors à une plate forme de roche grise, lisse et nue, suffisamment large pour que tous les membres de la horde ne s'y bousculent pas ». P.16

La scène de l'enfantement renvoie au commencement de cette vie matriarcale. En outre, la mise au monde devient un symbole qui rend compte de l'amour maternel, le ventre de la femme réfère à un espace de procréation et de continuité de l'humanité. La scène de délivrance fait allusion à la délivrance de la femme de toute claustration : « La femelle portait la vie dans son ventre et dans son sein. »P.20 ou :

La femelle accroupie près du feu roulait les yeux de détresse. Elle mordait furieusement un morceau de bois vert qui étouffait ses plaintes et les rendait plus sourdes. Sa peau noire brillait de sueur. Le moment était proche[...]Inlassablement, elle passait ses mains au-dessus des flammes et les appliquait sur le ventre à présent déformé. Tout à coup, la femelle cracha violemment le morceau de bois, s'appuya sur ses avant-bras, écarta les jambes et dans un cri de bête expulsa l'enfant sur les mains chaudes de la matriarche. C'était une femelle. P.20

Les images liées à l'animalité sont, par ailleurs, fréquentes dans ce texte. Ces mêmes images s'opposant à d'autres nettement plus ancrées dans le domaine métaphysique. Les fauves et les anges abondent dans le roman comme s'ils se livraient à la fois à un combat entre eux et en eux : « Les poils Rouges étaient des sauvages. »P.13

La dualité marque les rapports humains qui se voient eux-mêmes confrontés à un combat global entre le Bien et Mal d'où diverses tonalités narratives entourant divers espaces comme la rivière où l'on assiste à un tel combat: « Les poils rouges se battaient au bord de la rivière, mâles et femelles confondus. Les cris étaient rauques et s'ils prononçaient des mots, on ne les comprenait pas. »P.14

Cette vision d'une humanité particulière s'appuie sur de nombreuses métaphores architecturales. Les termes comme « l'entrée », « porte », « seuil » expriment une thématique essentielle. Le passage d'un espace à un autre, le plus souvent opposés, signifie le passage d'une façon de penser à une autre. Il s'agissait avant tout d'atteindre un autre moi-même, autrement positif et meilleur selon l'idéologie de l'auteur selon divers degrés successifs de contentement.

Le traitement de l'espace romanesque implique un examen des techniques et des enjeux de la description, ainsi le recours à la description va retarder le commencement de la fiction et maintenir l'attente tout en garantissant la structuration du système narratif. L'analyse de la description a permis de construire les rapports sémantiques entre les différentes parties du texte, son analyse a fait appel à son insertion, son fonctionnement et ses fonctions. Dans le texte de Bakhai, l'espace abritant les membres de la horde est décrit d'une façon méliorative. L'étude de la description comprend sa motivation et le sujet décrit. Cet espace sous forme de pierre mais assez large et lisse où les membres de la horde pouvaient tous s'y abriter sans aucun problème. La motivation de la description provient de la motivation elle-même du narrateur, une motivation provoquée par le désir et l'acharnement à décrire la place qu'occupait la femme d'antan au sein de sa société et son espace : « Au fond, là où la colline s'élevait à nouveau, une grotte profonde et basse offrait le meilleur des refuges. »P.16

C'est une désignation par ancrage consistant à indiquer le sujet décrit. Le deuxième point relevant de la description est le fonctionnement de celle-ci. La description obéit à un fonctionnement particulier qui effectue un certain nombre d'opérations relevant de l'aspectualisation en indiquant l'aspect de ce qui est décrit tout en mentionnant ses propriétés. En décrivant le ventre de la femelle sur le point d'accoucher, elle lui donne un aspect difforme avec une peau noire brillante de sueur : « Inlassablement, elle passait ses mains au-dessus des flammes et les appliquait sur le ventre à présent déformé. « P.20

Cette aspectualisation est accompagnée d'une mise en relation visant à préciser le lien de l'objet décrit avec les autres objets du monde, en décrivant la femme sur le point d'accoucher, elle met cet élément en relation avec les autres éléments tels le morceau de bois qu'elle mordait pour étouffer ses plaintes et aussi la description des comportements des autres membres de la horde en ce moment précis.

II.1.3. Temps externes et temps internes

Il existe des rapports entre le temps de l'histoire et le temps du récit (temps externes et temps internes), tout texte tisse des relations entre ces deux temps. Ceci relève de l'ordre de la narration ainsi l'acte narratif se situe après l'histoire racontée. Il s'agit d'une narration ultérieure. Le narrateur raconte une histoire qui s'est déroulée dans le passé : « Tout alla alors très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla. »P.29

Par la suite, le rythme de la narration concernant le rapport entre la durée fictive des événements et la durée de la narration est en rapport avec la description, facteur déterminant dans le récit, exprimé par la pause. L'utilisation du temps de la description par excellence : l'imparfait domine le texte et possède une fonction significative. La majorité des verbes du texte sont à l'imparfait :

Et pourtant elle était là ! Elle poussait les mères à lécher plus souvent, plus longtemps l'enfant sorti de leur ventre plutôt qu'un autre, et l'enfant, à son tour, restait plus près de celle qui lui avait donné le jour et même en grandissant marquait sa préférence. P.32

En tant que roman historique, *Izuran* ne peut que décrire des faits réels par le biais de la fiction, cela n'empêche pas l'indication temporelle qui correspond aux multiples époques attestées par le lecteur. En relatant des souvenirs, le narrateur transforme le texte en un récit de faits passés : « Lorsque Cirta vit son roi enchaîné,

elle ne résista pas non plus et déposa les armes aux pieds de Massinissa qui reprit, triomphant, après des années d'errance et de luttes, le trône de son père. »P.146

L'indication temporelle « des années d'errance » ne fait que renforcer la longueur du temps, cette indication est d'ordre référentiel. Les fonctions du temps peuvent renvoyer à sa longueur ou à sa brièveté probablement centrées sur un individu comme le dénote le texte de Bakhai où la femme reste le personnage central de notre corpus.

Le temps peut constituer le motif de base de plusieurs thématiques romanesques, la vengeance, la liberté, ou le pouvoir comme le montre le passage suivant:

A partir de ce jour-là, le statut de Thilleli dans la tribu changea complètement. Elle n'en tirait aucune gloire, du moins en apparence. Elle profitait seulement de sa nouvelle autorité pour entreprendre, toujours entreprendre quelque chose de nouveau, bâtir, améliorer ! Elle se fit construire une maison en pierres sèches puis une deuxième pour ses beaux parents et une troisième pour sa famille et incita toutes les femmes de la tribu à faire comme elle. P.184

Selon Paul Ricoeur dans *Temps et récit* seul l'acte narratif peut apporter une réponse à l'énigme du temps. Les jeux avec le temps produisent des discordances qui déstabilisent le lecteur et lui permettent d'approfondir son expérience de la temporalité, en vivant une expérience où il a l'étrange impression d'être en dehors du temps, dans le non-temps d'une extase :

De tous ses enfants, c'était lui qu'elle préférait et pourtant, il n'était pas sorti de ses entrailles...Le souvenir était toujours présent !

En ce temps-là, ses cheveux étaient encore noirs, ses seins fermes et la cornes de ses pieds moins épaisses. P.11

Ayant raconté en utilisant le temps de l'imparfait décrivant une action passée mais non achevée dans le temps, cela donne l'impression d'être dans un temps proche, d'un coup et par le jeu des points de suspension, l'auteur projette le lecteur dans un passé lointain pour le déstabiliser et lui donner l'effet d'un non-temps. La problématique du temps dans le récit devient une question identitaire étroitement liée

aux problèmes du temps. Le temps produit des effets de sens au récit dans la mesure où il se réfère à une histoire humaine :

La Petite Boiteuse avait possédé, et possédait sans doute encore après sa mort, des pouvoirs qu'ils n'avaient pas soupçonnés. Son corps frêle et sa jambe tordue avaient dissimulé une puissance étrange qui les effrayait comme les effrayaient les éléments déchaînés certaines saisons de pluie. P.73

Après la mort de la matriarche, la *petite Boiteuse* savait qu'elle ne pouvait compter sur personne, elle savait qu'elle allait être rejetée. Elle décide alors de quitter la horde. Le narrateur décrit les faits de cette descente dans la forêt en employant des termes qui renvoient à l'affect et attirent la pitié pour cet être si faible et si frêle, sans quitter le même niveau que le temps de l'histoire avec une dimension psychologique :

Vint le jour où la matriarche s'étendit près du feu. Sa poitrine maigre se soulevait au rythme de râles tout juste perceptibles. Puis elle ferma les yeux. Son corps crispé se détendit et devint froid. Les femelles restées au campement hurlèrent [...] La Petite Boiteuse, discrètement, se couvrit d'une peau, prit le bâton sur lequel elle s'appuyait et partit.

La matriarche n'était plus là pour la soutenir sur la pente rocheuse. Elle glissa puis se releva, rampa pour rattraper son bâton, glissa encore et c'est à genoux qu'elle parvint au bas de la colline. Devant elle renifla très fort, rajusta la peau sur son dos et, sans prêter attention aux longs filets de sang qui coulaient sur ses jambes et ses bras, s'engagea résolument entre les hautes herbes. P.46-47

En employant certains mots se reliant à l'affect tels les adjectifs « boiteuse », « filets de sang », « glissa puis se releva » mis en relation avec le verbe « rampa pour rattraper son bâton », l'auteur donne une sorte de sentiment relevant du lexique de la pitié que peut éprouver le *lecteur*. Le narrateur se place au même niveau que le temps de la fiction pour rapporter seconde par seconde le temps psychologique. Ce qui donne une dimension psychologique aux événements vécus. Ce passage est significatif sur deux dimensions, celle de l'affect déjà cité au dessus, mais aussi au niveau de la dimension métaphorique. La charge symbolique est très représentative : les chutes de la *Petite Boiteuse* dans ce passage ne révèlent que l'échec de la femme à

reprendre son pouvoir. Chaque chute est une tentative de reprise sans résultat. Les multiples combats menés par la femme dans le but de regagner le statut qu'elle a perdu au profit de l'homme, sont représentés par les différents essais entrepris par *La Petite Boiteuse* : « De temps en temps, elle s'arrêtait pour reprendre son souffle »P.53

Des souvenirs permettent à la femme de remonter le temps et se remémorer ses origines et le bon vieux temps de ses aïeules matriarches, les pieds qui s'enfonçaient dans la terre pour retrouver ses racines comme il est indiqué dans le passage suivant : « Le lac se rapprochait. Les pieds s'enfonçaient dans la terre molle » P.53

Les images décelant le retour aux origines abondent dans le texte : « De temps en temps, elle levait la tête, humait l'air et repartait plus loin déterrer d'autres racines, arracher d'autres tiges. »P.56

A chaque fois qu'elle se dit proche de la victoire, une entrave la repousse en arrière et l'entraîna dans la boue de la défaite. Malgré les différentes tentatives de la femme, le statut passa aux mains des hommes et le pouvoir devint patriarcal. Un autre aspect marque les passages qui décrivent le combat de la femme où le temps utilisé est l'imparfait duratif qui montre la longue et dure lutte qu'elle mène sans atteindre l'objectif.

Halbwachs, Kundera, Bartlett, Lipianski ont souligné, chacun la notion phénoménologique de temporalité "affective" à leur manière. Halbwachs indique :

Il n'est pas exact que le souvenir de la période soit simplement le souvenir de quelques journées. A mesure que les événements s'éloignent, nous avons l'habitude de nous les rappeler sous forme d'ensembles, sur lesquels se détachent parfois certains d'entre eux, mais qui embrassent bien d'autres éléments, sans que nous puissions distinguer l'un de l'autre, ni en faire jamais une énumération complète ¹

Avant tout, l'écrivain est un lecteur imprégné de littérature antérieure, sa mémoire enregistre des souvenirs de récits vécus qui vont resurgir dans ses écrits d'une façon non objective. Ses souvenirs vont être présentés sous forme d'évènements fragmentés. Le temps passe et des fragments de souvenirs se détachent de la mémoire

¹ [Http/www. Google. Fr](http://www.Google.Fr), consulté le 12 /10/2009.

qui va enregistrer et faire revenir à la surface un souvenir général c'est le temps affectif.

Dans *Izuran*, le souvenir est général, lorsque la horde d'Ayye évoque comment ils vivaient pendant des siècles :

Pendant des siècles, la tribu d'Ayye se perpétua sur ces hauts plateaux qui regardaient vers le Sud mais ne dédaignaient pas les brises du Nord. Du Sud, on gardait de vagues souvenirs, du Nord, on hésitait toujours à percer les secrets. P.90

Kundera souligne dans le même ordre d'idées que l'affect interpelle la mémoire en y restant comme vérité narrative:

Si l'on étudie, discute, analyse une réalité, on l'analyse telle qu'elle apparaît dans notre esprit, dans notre mémoire. On ne connaît la réalité qu'au temps passé [...]. Or le moment présent ne ressemble pas à son souvenir. Le souvenir n'est pas la négation de l'oubli. Le souvenir est une forme de l'oubli. Dans cette forme d'oubli, l'atmosphère affective (ce qu'il appelle le "sens abstrait" reste en mémoire : « Essayez de reconstruire un dialogue de votre vie, le dialogue d'une querelle ou un dialogue d'amour. Les situations les plus chères, les plus importantes, sont perdues à jamais. Ce qu'il en reste c'est leur sens abstrait (j'ai défendu ce point de vue, lui tel autre, j'ai été agressif, lui défensif [...]) ». Notons toutefois qu'il est aussi possible de se souvenir d'une vérité narrative en perdant l'affect.¹

De façon proche, Bruner, reprenant Bartlett, note qu'en se confrontant à des situations déplaisantes ou confortables, cela incite les souvenirs à se révoquer imbriquant les différentes marches de la reconstruction du passé:

Lorsqu'on s'efforce de se remémorer une chose, ce qui vient la plupart du temps en premier lieu à l'esprit, c'est un affect ou une attitude chargée d'affect (c'était quelque chose de déplaisant, ou qui a provoqué de l'embarras, ou qui était excitant). L'affect est perçu comme l'empreinte digitale du schéma à reconstruire. Le fait de se remémorer sert selon lui à justifier un affect, une attitude. C'est un acte "chargé" qui remplit une fonction de justification dans le processus de reconstruction du passé.²

¹ <http://www.vox-poetica.org/t/pas/index.html>, consulté le 11 /10/2009.

² <http://www.vox-poetica.org/t/pas/index.html>, consulté le 11 /10/2009.

Lorsque le père se remémore l'histoire du mariage de leur aïeule avec leur grand père, le grand médecin d'Icosium, il éprouve des sentiments excitants provoqués par l'acte d'un tel mariage :

L'histoire ne dit pas comment le plus grand médecin d'Icosium s'est retrouvé à combattre auprès de Cabaon mais, après sa victoire, il reçut sa part du butin. On dit qu'il refusa les chevaux, l'or et les armes et qu'il se contenta, parmi les familles des vaincus réduites à l'esclavage, d'un jeune garçon et d'une jeune fille qui semblaient très malades. Sa vocation de médecin avait pris le dessus ! Il les soigna. Le garçon serait resté toute sa vie à son service.

- Et la jeune fille ?

-Elle est devenue sa femme ! Notre aïeule Amzagh !

Amzagh eut un petit sourire plein de tendresse. La fougue de son père, sa passion, son enthousiasme l'étonneraient toujours. L'âge ne l'a pas assagi ! »P.280-281

Lipiansky quant à lui, a décrit le récit de vie comme un moyen de donner une signification aux événements de la vie, cette signification va de pair avec la mise en mots des affects :

Un autre aspect significatif des récits de vie est l'importance accordée aux différentes phases de l'existence ; il y a non seulement le temps de narration qu'occupe chaque période mais aussi la qualité dramatique et affective qu'elle revêt : phases effervescentes où tout s'anime, points d'intensité ou de rupture, époques étales où la vie semble stagner. ¹

Ces propos montrent qu'il existe une intrication de l'affect et du schéma narratif, la notion d'affect ou d'émotion est liée à celle de temporalité et réciproquement :

Tafsut, malgré son grand âge, trépignait de joie. C'était son arrière-petit-fils qu'elle tenait dans ses bras ! Le jour se levait à peine mais l'on distinguait déjà les premières rumeurs du village au réveil. « C'est le meilleur moment, pensa Tafsut, les esprits sont épuisés et les ancêtres veillent. Amestan va être heureux !

Amestan était depuis longtemps assis sur sa couche. Il ne dormait plus beaucoup et il avait deviné à travers les murs de pierres sèches que l'évènement qu'il attendait était enfin arrivé. »P.172-173

¹ <http://www.vox-poetica.org/t/pas/index.html>, consulté le 11 /10/2009

Comprendre comment fonctionne langagièrement l'affectivité du temps dans le récit relève des conceptions philosophiques ou psychologiques, tous les termes employés engagent une temporalité affective se modifiant en fonction du mode des énoncés, toute parole est teintée d'affects.

II.1.4. Rapports de succession de temps

Le temps dans le roman est un glissement que l'on ne peut saisir, le passé est déjà passé, le présent ne dure que la durée où l'on parle et le futur n'est pas encore là. Saint Augustin parle du temps en le comparant à un chant :

Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant ; mais quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attention est là, présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire. ¹

Paul Ricoeur précise que ce qui se passe pour le chant se produit pour une action plus ample, pour la vie toute entière de l'homme et que l'empire du narratif ici est déployé.

Avant de s'engager dans un acte de parole avec l'ancêtre, Ayye avait prévu cette attention qui représentait un acte présent par lequel transitera son projet de vouloir transmettre un message à son ancêtre et une fois l'action terminée, cette dernière deviendra passée : « Je viens à toi, accueille-moi, je viens à toi... » murmurait-elle au rythme de ses pas. »P.68

Dans le texte de Bakhai, le temps de l'histoire est cassé, les morceaux brouillés, peu de repères sont livrés au lecteur, la priorité est accordée à tout ce qui est révolu, le souvenir d'un passé lointain et glorieux obsède le texte, l'imparfait permet de ne pas

¹ SAINT AUGUSTIN, *Temps et récit* cité par RICOEUR Paul, T.I, (p.39).

marquer la succession chronologique, il est apte à présenter les faits comme simultanés :

Il taillait la pierre, la polissait et confectionnait plus de boomerangs, de javelots, de coutelas qu'il n'en avait l'usage. Elle, s'essayait au mélange des pigments qu'elle obtenait en faisant macérer certaines plantes dans des carapaces de tortues. Le jeune mâle n'en comprenait pas l'intérêt mais il se laissait faire lorsque Lion entreprenait de lui peindre le corps de longues bandes rouges ou ocrés. Lion espérait trouver un jour la couleur du ciel. Elle n'en eut pas le temps. Les douleurs de l'enfantement avaient commencé. P.38

L'histoire racontée est une temporalité vécue à mesure qu'elle raconte des monologues intérieurs du personnage, le recours au style indirect libre qui a été analysé dans le premier chapitre a permis de saisir dans la conscience les souvenirs, les rêveries et les projets du personnage qui viennent se mêler aux perceptions présentes pour constituer un texte tissé de souvenirs et d'anticipations:

Elle devait se reposer et réfléchir...Ayye parlerait.

Vous souvenez-vous d'Akala ? Interrogea Ayye. Vous, les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes...Akala était né dans le jeune âge de mon de notre père alors que je suis arrivée dans ses vieux jours. C'était il y a longtemps. P.80-81

Du style indirect libre au style direct, Ayye s'adresse aux jeunes pour leur faire découvrir la réalité de son frère et raconter son passé, l'ancêtre s'inscrit elle même dans l'écoulement d'une durée. L'ancêtre est tiraillée entre un présent qui se renouvelle sans cesse et évolue vers un futur et un passé qui ne cesse de fuir.

Une autre caractéristique temporelle a marqué le texte, celle des retours en arrière, des analepses, selon la terminologie de G.Genette, et des prolepses qui concernent les projections dans le futur que l'on appelle aussi anachronies. Cette forme d'écriture, ce pêle-mêle entre rapport et succession de temps, cette discordance relevait de l'étude du temps qui s'intéressait aux rapports entre l'enchaînement logique des évènements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés.

La discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit appelle des perturbations de l'ordre d'apparition des événements : il existe deux grands types d'anachronies narratives. Une anachronie par rétrospection pour évoquer un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, « analepse » qui effectue un retour dans le passé de certains personnages, elle rompt la linéarité de l'histoire, selon G.Genette l'analepse est : « Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve est une analepse »¹.

L'analepse est sans doute l'une des anachronies les plus récurrentes dans les romans historiques. *Izuran* en est un modèle : « Le souvenir de cette journée resta à jamais dans la mémoire d'Amadéus. Ce n'est que bien plus tard qu'il comprit le sacrifice qu'avait fait son grand-père pour qu'il puisse poursuivre des études. » P.268

« De tous ses enfants, c'était celui qu'elle préférait et pourtant, il n'était pas sorti de ses entrailles...Le souvenir était toujours présent ! »P.11

Cependant, tout en brisant la linéarité du texte, elles enchainent des micro-récits formant une chaîne de souvenirs invoqués constituant ainsi un enchâssement de récits. Pour puiser dans son passé le souvenir d'un fils adoptif que la future matriarche aurait envoyé à sa première chasse alors qu'elle était encore jeune, c'est ainsi qu'en libérant la mémoire on laisse indéniablement remonter les souvenirs : « En ces temps-là, ses cheveux étaient encore noirs, ses seins fermes et la corne de ses pieds moins épaisse. »P.11

L'anachronie par anticipation prolepse ou cataphore consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur :

« Tout ce qu'il voulait c'était bâtir un monument qui allierait le luxe et la sobriété, des formes audacieuses et des rappels antiques ! Une basilique de lumière et de marbre qui défierait le temps ! Il l'imaginait déjà, blanche et gracile, s'élever vers le ciel. P.249

¹ BOURNEUF Roland, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Cérès éditions, 1998, (p.152)

Le deuxième chapitre s'ouvre sur une inquiétude de la matriarche, suivie d'une métaphore de liberté, en l'occurrence « les oiseaux » annoncée par un adverbe de temps « bientôt »: « Au campement, Longues Jambes, la vieille matriarche, était un peu inquiète. Les oiseaux annonçaient qu'ils allaient bientôt regagner leurs nids. »P.11

Une inquiétude quant à sa place de matriarche, la peur s'annonçait et se racontait au temps de l'imparfait dominant presque la totalité du récit.

En donnant libre cours à la métaphore de la mémoire, l'imparfait par son aspect duratif vient installer une sorte de répétition des événements produits pour marquer la réalité de la situation de la femme : « Le souvenir était toujours présent. »P.11

Dominique Maingueneau insiste sur : « L'importance du rôle des « temps » dans la structuration des textes par la position qu'ils y occupent, par leurs répétitions, comme par leurs changements ».¹

Ainsi, dans *Izuran* le temps dominant est l'imparfait comme temps narratif appartenant au discours indirect libre mais sans exclure les autres temps narratifs comme le passé simple, le conditionnel ou le plus que parfait :

Une belle éclaircie s'annonçait. La petite Boiteuse l'attendait. Elle allait, pour la première fois depuis son arrivée, quitter son abri pour se rendre au lac. Ce serait difficile mais elle était décidée. Il lui fallait trouver de quoi se nourrir et puis glaner tout ce qui pourrait lui donner des couleurs [...] Son corps était déjà couvert de boue mais il avait trouvé une énergie nouvelle pour le porter plus loin[...] Elle voulut immédiatement reculer, s'enfoncer dans le taillis. Trop tard. Un jeune mâle la vit et cria en tendant le bras dans sa direction. P.53-54

Le texte précédent représente une page du septième chapitre, la majorité des verbes de ce paragraphe sont conjugués à l'imparfait, leur nombre est de trente-et-un (31) verbes; les verbes conjugués au passé simple sont au nombre de dix(10), c'est-à-dire le un tiers des verbes employés à l'imparfait quant aux verbes conjugués au conditionnel, ils sont au nombre de deux(2) verbes seulement, par contre, le nombre des verbes conjugués au plus-que-parfait sont au nombre de six(6). La présence de ces

¹ BAYLAN Christian, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, Paris, éd. Nathan, 1996, (p.245)

temps indique une transposition, c'est une caractéristique du discours indirect libre en termes de discours citant/discours cité.

Une transposition des temps du passé marque le texte puisque le conditionnel (futur du passé) appartient aux sous-systèmes de l'imparfait, ce qui s'est passé est que les présents du discours direct ont été transposés en imparfaits et les futurs en conditionnels, le passé simple a été remplacé dans sa globalité par l'imparfait dans le discours indirect libre car, dans ce cas là, il ne peut exprimer que le dire du narrateur :

Amestan somnolait au pied d'un arbre que ses ancêtres n'avaient pas connu, un olivier aux feuilles argentées qui bruissait doucement au souffle du vent. Il donnerait bientôt ces fruits que les femmes avaient appris à préparer pour en faire disparaître l'âcreté et l'amertume. P.93

L'imparfait en tant que présent du passé sert à caractériser un discours indirect libre narratif, la successivité du texte relève de cet imparfait qui se caractérise par une forme impliquant une progression vers l'actualisation de son discours cité, d'un passé vers un présent.

Selon Benveniste¹, l'imparfait est à la fois temps du récit et temps du discours dans le système du discours indirect libre. L'imparfait dans le texte de Bakhai fonctionne comme un *avant-plan* qui s'oppose au passé simple en tant qu'*arrière-plan* mais sans ôter à l'imparfait sa fonction de descriptif classique :

Boucles Noires l'accompagna jusqu'au dernier tressaillement puis l'enterra près du dolmen. C'est ce que la petite Boiteuse aurait souhaité, pensa-t-il. Il se sentait las. Un petit garçon s'approcha de lui et lui tendit en silence une carapace de tortue emplies d'eau. C'était son fils aîné. Boucles Noires eut un geste de reconnaissance et s'apprêtait à caresser la tête de l'enfant aux yeux pailletés lorsqu'un buisson près de lui s'agita. P.74

Les temps possèdent une fonction décisive dans le réseau des relations interphrastiques pour la cohérence d'une unité textuelle. Selon que ces « temps » avaient tendance à se répéter tout au long d'un texte comme c'est le cas de l'imparfait dans ce

¹ BENVENISTE. E, *Les relations du temps dans le verbe français*, « *Problèmes de linguistique générale* », Paris, éd. Gallimard, 1996, (p.61).

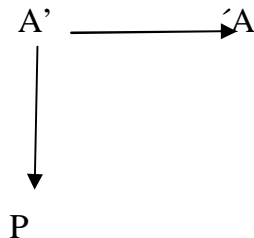
récit ou, au contraire, à changer continuellement, les textes apparaissaient plus ou moins homogènes.

Dans *Izuran*, les temps verbaux principalement à l'imparfait en tant que « présent du passé » selon la position de Wilmet permettaient d'établir un parallèle entre l'usage privilégié dans le mode direct en regard d'un « présent du passé » du mode indirect :

Le présent est le temps qui affirme à l'actualité la contemporanéité (totale, partielle ou virtuelle) de son signifiant A (énonciation) et de son signifié B (énoncé) d'où le schéma suivant :



L'imparfait est le signe linguistique qui affirme, sur une actualité recrée à partir de l'actualité de base (énonciation), la contemporanéité (totale, partielle ou virtuelle) d'un repère passé A et d'un signifié passé P (énoncé) d'où le schéma¹ :



Ce modèle s'applique bien à l'image narrative du discours direct libre d'où l'apparition de l'imparfait qui ouvre un espace énonciatif relevant à la fois du personnage ou du narrateur mais dont on sent le lien avec l'énonciation parce qu'il est un présent du passé.

L'emploi de l'imparfait (*fallait, pouvait*) marque un fait permanent ou habituel comme le note M. Grévisse: « Un fait permanent ou habituel dans le passé »¹.

¹ Wilmet, *le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques* cité par LAURENCE Rosier, (p. 145).

Dans ce sens, l'imparfait par son aspect duratif vient installer une sorte de répétition des événements produits pour marquer la réalité glorieuse de la situation de la matriarche Ayye et tant d'autres femmes berbères ayant été des piliers de la société d'antan :

Elle passa les mains sur son visage et ferma de nouveau les yeux pour mieux retrouver les détails de son rêve. Ils arrivaient par bribes désordonnées et il fallait les retenir, chacun avait son importance ! Il fallait les recueillir, les clarifier, établir les liens qui les unissaient, faire appel au passé et au présent, aux vivants et aux morts, taire ses propres désirs pour enfin comprendre. P.77

Le narrateur ouvre son récit au temps de l'imparfait avec un verbe d'action « s'agitaient » pour donner l'impression que la situation commence à changer : « La nuit était moins noire. Dans les frondaisons les singes s'agitaient. Les petits poussaient des cris aigus et les vieux mâles grognaient. »P.7

Juste après, un autre verbe d'action annonçant la victoire de l'homme. Cette victoire annoncée au début de l'histoire racontée est une forme d'anticipation de la défaite de la femme et le changement de son statut. Le narrateur proclame qu'avant le début du récit, l'héroïne vivait des temps heureux. A la suite de ce moment tragique, le texte permet d'assister au déroulement d'événements heureux vécus par la femme. C'est une mémoire vivante, une mémoire collective : « Il avait poussé un long cri en signe de victoire »P.7

Cette expression renvoie à la défaite de la femme. Remarquons que tout le récit est organisé en dichotomie : le temps passé heureux et le temps présent douloureux. Cette structure binaire a engendré un facteur distinctif et significatif en même temps. L'espace et le moment de l'énonciation n'ont de sens et n'existent qu'à partir de la situation d'énonciation :

Ce sont les indicateurs de la deixis, démonstratifs, adverbes, adjectifs qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du « sujet » pris comme repère : « ceci, ici, maintenant », et de leur nombreuses corrélations « cela, hier, l'an dernier, demain »,

¹ GREVISSE. M, *Précis de grammaire française*, éd. ENAL, 1969, (p.183).

etc. ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du je qui s'y énonce.¹

Tous ces indicateurs de temps et ces adverbess temporels ont servi d'une manière ou d'une autre à installer un certain réalisme et une vraisemblance dans *Izuran*. Par leur forte présence dans l'intrigue, ces déictiques ont donné au texte une part de réel et d'authenticité. Ils participaient en effet à la constitution du sens global du texte : « Tout alla très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla. »P.29 ou : « Bien plus tard, dans la lignée de Poil Rouge, de Peau de Lait, de Petite Bouche, naquit une femelle. »P.29-30 ou encore :« La saison sèche expirait. Parfois, des bourrasques de vent frais apportaient des parfums inconnus. »P.50

L'intrigue dans le texte impose fortement l'emploi d'indicateurs indispensables à la construction linguistique. Cet amalgame donne une empreinte d'authenticité. Il instaure dans la toile ainsi tramée un réalisme omniprésent dans *Izuran*.

II.2. L'analyse des blancs dans la représentation féminine

L'analyse des blancs qui séparent les chapitres a révélé un travail sur la mémoire. Comme le note Umberto Eco dans son œuvre *Lector in fabula* :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux, qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative même si, en général, il désire être interprété avec une certaine univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.²

¹ BENVENISTE.Emile, *ibid*, (p. 262)

² UMBERTO Eco, *Lector in fabula*, Paris, éd. Grasset, 1997, (p. 63-64).

II.2.1. Navigation entre les blancs dénudés de sens et leur interprétation

Une page blanche n'est autre qu'un espace sans aucun sens ne portant aucune signification et laissée d'une façon volontaire ou non, ce blanc doit être rempli par celui qui lit le texte. Le lecteur doit procéder à un travail de reconnaissance, de sélection et de reconstruction. C'est cette reconstruction qui va aboutir à l'interprétation et aidera le texte à fonctionner.

Le lecteur doit remplir ces blancs en complétant ce qui n'a pas été dit par l'auteur car ce dernier ne peut tout raconter quant à la durée totale évoquée. Ces blancs, ces passages sous silence de plusieurs séquences narratives doivent être interprétés, ces formes d'ellipse de certaines périodes de l'histoire donnent au lecteur l'occasion de participer à l'action d'une certaine manière.

L'étude des chapitres a conduit entre autres à la remarque suivante : prenons l'exemple de la fin du troisième chapitre et le début du quatrième, un blanc d'une page et demie en guise de repère laisse interpréter la durée passée sous silence. Les exemples ci-dessous peuvent éclairer cette lecture :

A la fin du troisième chapitre : « Il fallut des siècles, peut-être des millénaires, pour le découvrir. »P.23

Au début du quatrième chapitre: « Une descendante de Poil Rouge et de Peau de Lait, très brune, les cheveux à peine bouclés, les lèvres minces et qu'on appelait pour cela Petite Bouche, était seule près du feu. »P.23-25

La fin du quatrième chapitre: « Il fallut longtemps pour comprendre enfin. »P.28

Début du cinquième chapitre : « Tout alla alors très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla. »P.29

Le blanc qui sépare entre les chapitres est d'une longueur qui varie entre une page et une page et demie.

Ceci est une façon d'interpeller le lecteur afin d'installer entre lui et le texte un pacte. En outre, ces blancs sémantiques laissent libre cours à l'imagination créatrice du destinataire qui essaie de résoudre ces énigmes délaissées délibérément par un auteur amené à sauter beaucoup de moments et périodes de l'histoire racontée : « Si peu de place est laissée : le roman a pour fonction d'ouvrir tout grand l'espace de l'imaginaire. »¹

Ces moments qui constituent le tissu conjonctif du récit présentent les différentes séquences portant chacune d'elle à la fin une indication temporelle telle quelques secondes, désormais, des siècles... Et sont reliées entre elles par des ellipses.

II.2.2. Le blanc en tant que rythme accéléré

Le travail d'un auteur consiste à régler la vitesse de son récit, soit il précipite son allure soit il la ralentit. La vitesse du récit est la relation entre la durée de l'histoire racontée et le temps pour la raconter. Le blanc qui sépare les chapitres est une sorte d'accélération du rythme vu les périodes passées sous silence.

Bakhai a varié la vitesse de son récit d'un chapitre à un autre. Le premier chapitre ne compte que trois (3) pages pour raconter une nuit d'attente de *Poil-Rouge*, le fils de la matriarche avant de rejoindre sa horde. Le deuxième chapitre compte huit (8) pages qui dévoilent l'attente et l'inquiétude de la matriarche par rapport au retard de son fils *Poil-Rouge*.

La longueur des premiers chapitres varie entre trois (3) et sept (7) pages, ce n'est qu'à partir du septième chapitre que l'auteur commence à évoquer de longues périodes à travers de longs chapitres. Entre le septième chapitre et le huitième, le blanc d'à peu près une (1) page fait passer le lecteur du récit de la *petite Boiteuse* au récit de la nouvelle matriarche Ayye. Le fait de sauter ainsi toute une période de l'histoire n'est

¹ Gide André, *Les Faux Monnayeurs*, in *Le roman*, Michel Raimond, Paris, éd. Armand Colin/HER, 1987.

qu'un pur désir de la part de l'auteur d'accélérer le temps de la narration. Cette forme d'écriture est un procédé entrepris par l'auteur pour montrer des halètements ou des ruptures comme ceux de la scène qui décrit la fuite de la matriarche Longues-Jambes après avoir recueilli et adopté son fils Poil-Rouge.

Le travail de l'écriture a mis en relief ces moments de fuite, d'halètement, d'épuisement ; la phrase elle-même prend cette forme, parfois elle est longue, parfois courte, parfois inachevée. Le texte comporte à certains moments des phrases à deux composants seulement : sujet + verbe : « Poil-Rouge arrivait. »P.19

La force du mot coïncide avec ce qu'il a à exprimer.

II.2.3. Le blanc, travail de mémoire

Les blancs donnent au récit la forme d'un éventail, voire des espaces vierges permettant au lecteur une inscription instantanée, inscription de nouveaux signes d'où l'intertextualité et l'expansion textuelle.

Les blancs dans le texte de Bakhai sont des espaces provocateurs, ils incitent le lecteur à réfléchir. Ces blancs sont des propositions de prises de paroles, voire même des ouvertures, des perspectives laissant la totale liberté à toute éventuelle interprétation. Le lecteur actif, à partir d'indices marquant la fin et le début des paragraphes, va pouvoir reconstruire sa propre lecture

Le lecteur à son tour devient lecteur-écrivain, il lit, décrypte, reconstruit et donc à partir des fragments lus et des passages laissés vierges, il va essayer de procéder à une opération de collages de ses fragments de souvenir et d'interprétation.

Le texte obtenu est considéré comme un manuscrit inachevé par son auteur. Il est une réécriture par le lecteur. Cette réécriture est la mémoire littéraire de manière à ce que le lecteur soit imprégné des contenus des chapitres lus pour pouvoir les coller à ses lectures antérieures et ses réminiscences, obtenant ainsi un nouveau texte tout en portant la mémoire du monde comme le note Tiphaine Samoyault :

Dés l'origine, la littérature est doublement liée à la mémoire. Orale, elle se récite, ses rythmes et ses sonorités sont organisés de manière à s'inscrire longtemps dans la tête. Ses contenus eux-mêmes procèdent d'une obligation de mémoire : collectivement, il faut recueillir la geste fondatrice, collecter et enregistrer les hauts faits, les actions éclatantes, une histoire constitutive et constituante. L'origine est là, dans la nécessité absolue de préciser une origine. Ensuite, mais presque simultanément, la littérature, tout en continuant à porter la mémoire du monde et des hommes (ne serait-ce que sous la forme du témoignage) inscrit le mouvement de sa propre mémoire. ¹

C'est un acte de recreation de la part du lecteur, un acte assez difficile dans la mesure où le lecteur doit se souvenir et se mémoriser à partir d'un texte original :

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail [...] mais le théâtre même d'une production où se rejoint le producteur du texte et son lecteur. Le texte travaille à chaque moment et de quelque côté qu'on prenne. ²

Ce fait est considéré comme un acte d'intertextualité, notion qui sera analysée dans le troisième chapitre.

L'étude des temps verbaux s'est avérée fructueuse par rapport à l'enchaînement des événements vécus et à leurs aspects formels et duratifs ainsi qu'affectifs.

Pour l'espace, nous avons relevé l'attachement de l'auteur à évoquer les différents endroits, villes et capitales en citant leurs vrais noms et en donnant des notes en fin du roman pour se référer par rapport aux nouveaux noms telle Cirta (Constantine) :

L'espace est un support fondamental de l'effet de réel dans la mise en œuvre romanesque traditionnelle, l'espace se voit attribuer, une fonction supplémentaire et déterminante puisqu'il conditionne les étapes de l'action, l'identité et le devenir des personnages. ³

Ce choix implique la référence aux étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale. Cette architecture obtenue est porteuse de signes. L'organisation de l'espace et du discours révèlent quelques réseaux de signification, en repérant les

¹ SAMOYAUULT Tiphaine, Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, op, cit, (p. 55-56).

² BARTHES Roland, article « *texte* » in Encyclopaedia Universalis, 1973.

³ MITTERAND cité par TOURSEL. N et VASSEVIÈRE.J, in littérature : *textes théoriques et critique*, Paris, éd. Nathan, Université.

détails architecturaux qui structurent et donnent son sens au texte. De même l'analyse des blancs qui séparent les chapitres a révélé un travail sur la mémoire.

Dans ce chapitre, l'enjeu était donc de déterminer le cadre spatio-temporel, dans lequel s'inscrit l'histoire *d'Izuran*.

Etant primordiaux dans l'évolution des autres composantes de la fiction du roman, l'espace et le temps sont le sens même du récit, ils sont non seulement la mimésis de la réalité extérieure mais aussi ses aspects fondamentaux permettant le déploiement de la description. L'intérêt de l'étude de l'espace et du temps et leur aspect dichotomique entre référentialité et symbolisation a contribué à la lecture de l'idéologie car ils sont le support même de son message. Le récit *Izuran* est construit sur une organisation binaire. Selon les travaux de certains linguistes comme Paul Ricoeur ou Maingueneau, l'étude a permis le repérage des différents temps employés et de distinguer entre les temps externes en tant que temps de l'histoire racontée et les temps interne, temps de l'écriture de cette histoire favorisant ainsi un rapport balisant passé et présent de manière à établir une jonction entre les événements et leur déroulement. La notion du temps dans le récit est associée à la restitution du passé. L'étude des formes d'anachronies entre analepses et prolepses a révélé un intérêt pour bien situer l'histoire entre toutes formes de souvenirs, de quêtes et d'anticipations. Cette forme d'anachronies a été à la base des rapports de succession de temps.

Un autre point s'est révélé important pour l'étude de ce chapitre, celui de l'analyse des blancs dans la représentation féminine par la navigation entre blancs dénudés de sens et leur interprétation. L'analyse de ces blancs a révélé un rythme accéléré car l'auteur passe sous silence certaines périodes de l'histoire en accélérant le dire de ces évènements. Ces blancs représentent un travail de mémoire et de souvenir, l'auteur, en donnant des indications spatio-temporelles à la fin de chaque chapitre et au début du chapitre suivant, donne au lecteur l'occasion et la possibilité de donner libre cours à son imagination pour devenir lui-même un écrivain à sa manière tout en remontant dans le temps afin de se mémoriser et remplir ses vides.

Chapitre III
L'Intertextualité
dans *Izuran*

Intertextualité est un terme chargé de sens et de significations voulant dire présence d'un texte dans un autre texte, manifestations ou croisements de textes littéraires plus précisément un dialogue. Tout texte est un tissu nouveau, d'autres textes existent en lui, textes antérieurs et textes contemporains. Différentes pratiques d'intertextualité peuvent coexister dans les textes littéraires tels : citation, allusion, pastiche, référence, parodie, plagiat et collages de toutes formes. L'intertextualité permet la réflexion sur le texte. Elle est une réflexion à double aspect, le premier est d'ordre relationnel pour réfléchir à l'échange entre les textes et le deuxième aspect est d'ordre transformationnel en analysant la modification réciproque des textes qui se trouvent dans cette relation d'échange.

La classification des caractères d'emprunts et la disposition des intertextes à l'intérieur des textes donnent la possibilité de mettre l'accent sur la discontinuité. La présence de la citation dans le texte l'ouvre sur l'extériorité et le confronte à l'autre ; s'ajoute à cela les jeux de la mémoire collective.

L'individualité de l'œuvre repose sur ses relations avec l'ensemble de la littérature dans un mouvement variable. L'intertextualité se définit par rapport à plusieurs points de vue : historiquement par son appartenance à un courant et son identification dans son époque, elle se définit par rapport à un genre et la relation de l'œuvre littéraire à une classe à laquelle elle se range, par l'appartenance de cette œuvre à un canon, au style de discours et les modifications discursives d'un texte. Ainsi expliquée, la mémoire de l'œuvre est variable, elle est sujette à l'oubli, le souvenir, la récupération ou l'effacement temporaire. Ainsi les récits écrits tissent entre eux des relations, relations d'ordre historique relevant du même thème, relations d'ordre canonique ou tout simplement relation d'influence.

III.1. L'univers textuel

L'étude de questions corollaires telles l'intertextualité, le pastiche, la parodie, la mise en abyme et le plagiat dans les textes des écrivains qui proposent la réinterprétation de mythes ou de grands récits ou ceux qui réécrivent l'une de leurs œuvres, soit en conservant le même genre littéraire, soit en la transposant dans un autre; ceux qui traduisent en prenant de grandes libertés avec la version originale du texte traduit et ceux qui réinventent les genres littéraires proposent une réflexion sur les temporalités du littéraire et les façons dont ses créateurs le conçoivent et le construisent. La question de l'intertextualité apparaît d'une manière particulièrement évidente dans les ouvrages du XX^e siècle. Ce phénomène investit alors différentes sphères : historique, géographique, culturelle et linguistique qui font la richesse et la complexité de cette littérature. Les différents changements politiques, sociaux ainsi que le progrès scientifique et technique déterminent l'apparition de toute une série de thématiques nouvelles qui constitueront le substrat à partir duquel seront écrits différents textes de cette époque.

La multiplicité et les modalités du discours littéraire laissent le champ ouvert à différentes pratiques et études mises au service du texte littéraire. En effet, deux théories prennent en charge la notion d'intertextualité et analyse la dichotomie du discours littéraire. Dans le contexte du structuralisme, l'intertextualité est un outil stylistique et linguistique qui représente une diversité de sens et de discours antérieurs. Cette théorie rendait le texte littéraire autonome de toute approche historique, psychologique ou sociologique. L'immanence du texte littéraire.

Barthes affirme dans son article *théorie du texte* et selon la définition de ses travaux par J. Kristeva :

Nous définissons le texte comme appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques ¹.

La définition de l'intertextualité selon Bakhtine :

¹ KRISTEVA. Julia, *le mot, le dialogue et le roman dans recherche pour une sémanalyse*, Paris, éd. Seuil, 1969, (p.85).

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double.¹

Par ailleurs nous retrouvons chez M. Bakhtine l'idée majeure du dialogisme ainsi rapportée:

Tout discours est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. Tout cela peut servir énormément à former le discours²

Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond.³

Les données historiques de Charles- André- Julien dénotent les origines berbères des habitants de l'Afrique du Nord :

Par application des règles de succession agnatique, le royaume de Gaia ne passa pas à son fils aîné Massinissa, mais à son frère, puis à son neveu. La conquête des territoires massyles par Syphax réduisit Massinissa à la vie de proscrit. Mais lié à Scipion et à la cause romaine, il fut associé à leur triomphe. Son entrée foudroyante à Cirta mit fin au royaume massyles et marqua les débuts de sa puissance.⁴

Bakhai a fait allusion à travers *Izuran* au thème de l'Histoire réelle. Ainsi s'illustre le concept de dialogisme et retrace intégralement les opérations entreprises par Massinissa, fils de Gaia, afin de reconquérir Cirta :

J'ai appris que Massinissa, le fils de Gaia, avait réussi à rassembler des troupes. Il veut reprendre Cirta et pour cela il n'a pas hésité à prendre contact avec Scipion. Si l'alliance est conclue, Syphax peut compter ses jours ! P.134

¹ KRISTEVA Julia, *Sémiotiké recherche pour une sémanalyse* : le terme d'intertextualité y est introduit à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme in *théorie littéraire*.

² BAKHTINE. Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, 1978, (p. 100).

³ BAKHTINE. Michail et *le principe dialogique*, cité par Todorov, éd. Seuil, 1978, (P.83).

⁴ CHARLES-.André Julien, *histoire de l'Afrique du nord, des origines à la conquête arabe*, Alger, éd. Sned, (p. 96).

III.1.1. L'intertextualité

L'écrivain ne se réfère pas seulement à la réalité qui l'entoure mais il se réfère aussi à la littérature antérieure. Ainsi tout acte de création est le résultat d'une appropriation de la langue pour la redistribuer en fonction du message adressé au destinataire : «L'axe horizontale (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre texte. »¹

G. Genette distingue entre deux types de relations entre les textes, ces catégories sont désignées sous les termes d'intertextualité et hypertextualité.

L'intertextualité est la coprésence de deux textes dans un même texte : texte A et texte B sont tous deux présents dans le texte B. L'hypertextualité est la dérivation d'un texte B du texte A mais le texte A n'est pas effectivement présent dans le texte B. En effet, l'intertextualité est :

Sous sa forme la plus explicite et le plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la peine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.²

L'intertextualité est une façon de rendre et d'imposer horizontalement la bibliothèque, contrairement à la première caractéristique, l'hypertextualité, elle la rend d'une façon verticale : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. »³

¹ KRISTEVA Julia , *Séméiotiké*, 1982, (p.145).

² GENETTE Gerard, *Palimpseste, La littérature au second degrés*, Paris, éd. Seuil, 1982, (p.9).

³ GENETTE Gerard, *Palimpseste, La littérature au second degrés*, idem.

Ainsi, le texte *Izuran* est un hypertexte du premier texte « *les premiers berbères* » de M. Hachid¹ qui représente l'hypotexte. Bakhai reprend le texte de Hachid pour imiter le même thème concernant les origines des habitants du Maghreb, les sous-thèmes du mode d'organisation de la société, leur civilisation, l'apparition des écritures...

La citation de M.Hachid qui ouvre le texte de Bakhai témoigne d'un texte A :

La berbérité émerge au Maghreb il y a environ 11000 à 10000 ans. Les ancêtres les plus lointains des Berbères sont de pure souche africaine mais ils sont déjà mixtes. Les uns, les Mechtoides, sont strictement autochtones du Maghreb, les autres, les Proto-méditerranéens Capsiens, sont arrivés sur les rives de la Méditerranée à une époque si reculée de la préhistoire, que se poser la question de savoir s'ils sont étrangers ou non perd tout son sens.

Ces deux groupes vont s'interpénétrer anthropologiquement et culturellement à tel point que l'on peut affirmer que la berbérité en tant qu'identité et culture s'est forgée sur la terre d'Afrique du Nord et nulle part ailleurs. P.5

Malika Hachid

« *Les premiers Berbères* »

(*Ina-Yas-Edisud*) »

Izuran est le texte B :

Un jour, une femelle rouge s'enhardit et offrit les fruits de la forêt à la matriarche noire. Elle convoitait une de ces peaux de cervidés dont on se couvrait les nuits froides. Comment obtenir une peau qui ne pourrissait pas, qui restait souple et s'adaptait si bien au corps ?

L'échange apporta la connaissance, la connaissance réduisit l'appréhension. Mâles et femelles se rapprochèrent puis se mêlèrent et les femelles donnèrent le jour à des enfants dont certains, de plus en plus nombreux, n'étaient plus ni tout à fait rouges, ni tout à fait noirs.

Il fallut longtemps pour comprendre enfin. P.27-28

¹ Hachid Malika, *Les premiers berbères*, Aix en Provence, éd. Ina-Yas/Edisud, 2000.

Etant donné que le roman de Bakhai est un roman historique, traitant l'Histoire des origines des berbères maghrébins, elle ne peut que puiser dans la matière des textes antérieurs pouvant lui donner les informations sur lesquelles elle s'appuie. C'est l'un des jeux de la mémoire collective de la littérature.

La pratique de l'intertextualité dans ce récit peut le classer dans le même genre que celui de Malika Hachid ; si ce n'est qu'à la différence de la fiction. Malika Hachid étant historienne, à la différence de Bakhai qui est une romancière. Cela ne l'a guère empêché de convoquer la bibliothèque et y puiser pour conduire sa propre pensée par l'attribution fictive ou par la référence fictive.

La deuxième pratique de l'intertextualité présente dans ce texte concerne le style emprunté à Albert Camus. Il s'agit de l'un des enjeux de l'intertextualité traitant l'angoisse de l'influence qui pousse l'auteur à suivre son modèle en se servant de ce qu'il lui a plu, le réutilisant comme l'affirme Harold Bloom in *Anxiety of influence* (1973). C'est l'une des conséquences du rapport de l'écrivain à son modèle passant par l'admiration de celui que l'on va imiter et en choisissant ce qu'il faut imiter. Le passé enrichit le présent par ces strates qui se manifestent dans la langue et dans les formes.

L'écriture de Bakhai se caractérise par un aspect lumineux en rapport avec la nature à laquelle Camus est en étroite relation dans ses écritures. Bakhai emprunta à Camus les mots de mer et soleil qui ne cessent de parcourir le ciel, la rivière et le bleu de son eau, les parfums de plantes et d'herbes sauvages, des arbres offrant des fruits et des abris...

Tiziri admirait : les vignes sous le soleil, les oliviers argentés et, au bord de l'eau, les jardins bien entretenus où une multitude de femmes penchées ou accroupies tachaient de couleurs vives les verts sombres ou tendres des récoltes à venir. Tiziri, enthousiaste, voulait tout voir, tout visiter avant le coucher du soleil. P.214-215

Ce lexique chargé de représentations méditerranéennes propres à Camus montre une connivence de la part de l'auteur. Le mot soleil en particulier cher à Camus trouve

dans le texte de Bakhaï une place singulière, le mot est répété trente fois (30). Le texte lui-même est aéré telle la nature décrite, un texte avec des phrases espacées ou avec des paragraphes courts, des chapitres séparés par des blancs assez importants traduisent la clarté et la luminosité de la nature décrite par des mots chargés de significations et qui manifestent le lien étroit entre l'écriture des deux auteurs.

S'ajoute à cela la description de la peste qui a envahi la ville de *Portus Magnus* une localité de l'actuelle wilaya d'Oran, Oran a été citée par Camus. Le docteur Rieux du texte de Camus est aussi présent dans le texte de Bakhaï sous le nom d'*Amadéus*, un docteur qui est venu au secours de la population de cette région presque décimée par la peste :

- Je serais médecin, lui avait dit un jour Amadéus très sûr de lui.

-C'est une belle carrière ! Dans notre famille il n'y a jamais eu de médecin, tu seras le premier ! Par contre, nous avons eu un architecte à Pomaria (Tlemcen), la ville de nos origines [...] Il a alors quitté Pomaria pour Portus Magnus. C'est là que mon grand-père est né. Il y a longtemps, les Vandales venaient d'envahir le pays. Ils avaient apporté avec eux leur fureur et un fléau encore plus grand : la peste. Portus Magnus a été décimé. P.268-269

III.1.2. L'intratextualité

Ces éléments épars et fragmentés, entre autres titres, nom d'auteur, de personnage, évènement (...) participent à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et qui sont appelés « le signifiant intratextuel ou référence ». Ces éléments participent au repérage de l'intertextualité restreinte qui résume les rapports intertextuels entre les textes de Bakhaï.

L'élément paratextuel est le point commun entre les titres de ses six romans à savoir : *La Scalera*, *Un oued pour la mémoire*, *Dounia*, *La femme du caïd*, *Izuran*, *Les Enfants d'Ayye* ou *Izuran II*, le pacte de lecture s'établit au niveau du titre, il met le lecteur dans une perspective de lecture intelligible. Il faut dégager les éléments de sens que ces mêmes titres proposent. L'étude du titre conduira à chercher des hypothèses de sens au niveau des quatrièmes de couvertures où les six titres sont

actualisés. Les six titres retracent tous une période donnée de l'Histoire de l'Algérie tout en enchâssant le thème de la femme dans ces intrigues.

Son premier roman intitulé *La Scalera* résume la vie de l'héroïne Mimouna, en étant hospitalisée, elle raconte sa vie à *Nadia* une jeune médecin. La vie de Mimouna est toute une période de l'histoire de l'Algérie. *Mimouna* s'installe avec ses parents dans la ville d'Oran après avoir passé son enfance à la campagne. Ils s'installent au quartier *La Scalera* à Sid El Houari où algériens et européens se côtoient :

Notre rue, à l'époque, était essentiellement habitée par des européens, c'est une petite rue en pente étroite qui débouchait sur *La Scalera*, les espagnols étaient les plus nombreux, mais il y a aussi des siciliens, des maltais et quelques français.¹

Voué à l'échec, son mariage avec un charbonnier et une belle-mère qui la maltrahait, *Mimouna* retourne vivre chez ses parents après la mort de son mari :

Attention ! Nous disait-on, le sort de la femme divorcée est le pire de tous. Quoi qu'elle fasse, elle est mal vue. Son seul espoir est de retrouver un autre mari, et, en général, seuls les hommes qui n'ont vraiment pas d'autres possibilités acceptent d'épouser une femme divorcée, et alors le second mari est souvent pire que le premier.²

Ses parents étant morts, son frère engagé dans les rangs de l'armée algérienne, *Mimouna* connaît une période heureuse avec son deuxième mari *Abdeslem* le meilleur ami de son frère *Kader*. Malheureusement, *Abdeslem* et *Kader* tous deux moururent pour la cause nationale. A la fin de sa vie, *Mimouna* trouva refuge chez dans la prise en charge de Malik un bébé issu d'un viol par des soldats français d'une militante que son frère avait épousée après la naissance de ce bébé. *Mimouna* étouffe une volonté contre la soumission des femmes et conteste l'instruction, le seul moyen par lequel la femme peut s'affirmer au sein de la société mais malheureusement, il lui a été interdit :

Tout mon malheur venait d'un homme, et seuls les hommes pouvaient assurer ma protection. Moi, je ne pouvais rien, je n'étais rien. Il m'a fallu des années pour comprendre que toute la faiblesse venait de leur impossibilité à se prendre en charge...Aujourd'hui les femmes ne cherchent plus uniquement dans le mariage la

¹ BAKHAI Fatéma, *La Scalera*, Oran, Algérie, éd.Dar el gharb, 2002, (p. 39).

² BAKHAI Fatéma , *La Scalera* , ibid, (p.112-113).

sécurité, quel qu'en soit le prix, elles exigent un minimum de respect, de quiétude. C'est là que réside la différence entre les femmes de mon temps et celles de maintenant. Nous, nous espérions nous mettre à l'abri, et tout dépendait de notre chance, de notre destin ; vous, vous recherchez le bonheur, et vous avez raison ¹

Un oued pour la mémoire est l'histoire d'un immeuble construit par une vieille femme alsacienne sur le lit d'un oued malgré les mises en garde de l'architecte contre le risque d'un éventuel effondrement dans environ cent ans. C'est aussi, le récit de la femme. La petite fille *Aicha* bercée dans son jeune âge par les histoires de son grand-père Moussa lui racontant l'histoire de cet oued et l'histoire de *Djaffar*, l'andalou fondateur de la ville d'Oran et ses deux lionceaux auxquels elle a emprunté son nom :

Mounia voulait partir pour apprendre, disait-elle, à conter les histoires.

-Toutes les histoires, grand-mère, c'est important. Tu me l'as dit, grand-mère, souviens-toi de Djaffar et des marins andalous, avant et après lui, jusqu'à la vieille dame aux cheveux blancs et au docteur d'Indochine, à Moussa mon grand-père qui est mort bras écartés, cheveux au vent et dont une rue porte le nom. ²

Le même immeuble a été racheté par *Aicha* après l'indépendance et fut un héritage matériel tout comme le fut son histoire. C'est un élément récurrent et garant de la transmission de l'histoire des ancêtres. *Aicha* transmet à son tour les mêmes récits de son grand-père à sa petite fille *Mounia* qui se lance dans des études de littérature dans le but de ressusciter l'histoire des ancêtres. *Aicha* mène un combat dure pour pouvoir s'approprier l'immeuble sous lequel est enseveli un oued, l'oued de la mémoire que *Aicha* a voulu ressusciter pour dire sa souffrance, sa misère, la misère dans laquelle elle a grandi durant la période coloniale si ce n'était l'aide de son grand-père :

Grand-père ! Grand-père ! Comme elle l'avait aimé et comme son souvenir était encore vivant en elle ! Grand-père ! Ses paniers, ses couffins et ses tamis ! Qui se faisait tout petit pour ne pas gêner les autres, qui jeûnait plus souvent que ne l'exigeait sa foi pour n'avoir pas à affronter le regard sévère de la mère lorsqu'elle partageait le pain ! ³

¹ BAKHAI Fatéma, *La Scaléra*, op cit, (p. 114-115).

² BAKHAI Fatéma, *Un Oued pour la mémoire*, Oran, Algérie, éd. Dar El Gharb, 2002, (p, 114).

³ BAKHAI Fatéma, *Un Oued pour la mémoire*, *ibid*, (p, 32).

Dounia, l'intrigue de ce roman se situe entre 1829-1833 dans la région de l'Oranais. La vie des algériens à cette époque là était prospère. Cependant, après l'occupation française, des bouleversements surviennent. *Dounia*, une jeune fille contrairement aux filles de l'époque, avait la chance d'aller à la Médersa. Ayant un esprit vif, refusant de se soumettre aux traditions de la société, sa vie paisible va être interrompue après 1830 lorsque son père organisa une révolution armée autour de l'émir Abdelkader. Suite à la mort de son père par les soldats français, *Dounia* avec l'aide des hommes de son père décida de se venger. Son combat fut dur. Elle fut tuée en tenant dans ses mains l'acte de propriété de la ferme et des terres de son père.

La femme du caïd raconte quant à lui l'histoire située entre 1900-1954 à travers la vie d'une femme. *Talia* a perdu sa mère très jeune. Le père de *Talia* n'avait que des filles, il s'est remarié pour avoir un garçon. *Talia* est confiée au caïd pour travailler dans sa ferme :

Lorsque son père lui avait ordonné de se préparer pour partir, elle s'était arrêtée de balayer la courette et avait interrogé de manière agressive.

-Où ?

-Dans un endroit où tu ne manqueras de rien et où l'on t'apprendra l'humilité, avait répondu laconiquement son père.

Talia avait posé lentement le petit balai de doum contre le mur et était entrée à pas mesurés dans la maison. Dans le grand coffre en bois se trouvait le panier d'osier de maman, un beau panier avec un couvercle rectangulaire et un fermoir en cuivre destiné à ranger les affaires du bain mais il n'avait presque pas servi. Talia s'était demandé ce qu'elle pouvait bien emporter. Mais partait-elle pour longtemps ? [...] Elle prête. Son père l'avait appelée. Dans la cour une charrette attendait. Un inconnu buvait du thé accroupi sous l'olivier. C'est comme pour Aida, avait-elle pensé, je déteste les charrettes. ¹

Grâce à la force de son caractère et son intelligence, elle réussit à s'imposer dans cette ferme. Pris d'affection, le caïd offre à *Talia* la chance d'aller à l'école sous l'insistance de Mme l'institutrice la mère de Mathilde, une petite copine de Talia :

¹ BAKHAI Fatéma, *La femme du caïd*, Oran , Algérie, éd. Dar el Gharb, 2003, (p.25).

Une année pour les trois niveaux de la première classe, une année pour les deux niveaux de la seconde classe :

-Si tu travailles toujours aussi bien, lui dit Mathilde devant Margot ravie, nous songerons, l'an prochain, à te préparer pour le certificat d'études.¹

Malheureusement ses études furent interrompues après la première guerre mondiale. Le caïd épousa *Talia* qui devient caïda et celle-ci continua à gérer la ferme après la mort de son époux. *Talia* prend en charge les habitants et les aide à supporter les périodes difficiles des épidémies et s'occupe des enfants qui ont perdu leur parent durant cette guerre et après l'insurrection du 8 mai 1945.

Izuran est la fresque de l'histoire des berbères depuis la nuit des temps jusqu'aux invasions arabes au Maghreb, il se veut le roman d'une réconciliation avec l'histoire du pays. Le récit est un retour vers le passé le plus lointain où la société était matriarcale. L'auteur porte un témoignage et met en relief la civilisation des différentes époques montrant ainsi la richesse et la diversité culturelles de ce pays. Tout en évoquant les conquêtes romaines et carthaginoises allant jusqu'à la conquête arabe, l'auteur cite les noms des grands aguellids (rois) numides à l'image de Massinissa, Syphax, et de Juba I et II. En parallèle à l'Histoire des origines, l'auteur ne manque pas d'écrire l'histoire de la femme et son pouvoir en tant que matriarche depuis la nuit des temps jusqu'au jour où le pouvoir passa aux mains des hommes pour la reléguer au deuxième plan.

Les enfants d'Ayye ou *Izuran II* est la continuité d'*Izuran*, l'histoire racontée est toujours l'Histoire de nos ancêtres depuis l'avènement de l'Islam jusqu'à la chute de Grenade. Les berbères se convertirent à l'Islam et la communauté arabo-berbère-musulmane n'en fait qu'une. Si l'Histoire est celle des origines, elle ne manque pas de placer la femme au centre de cette histoire en racontant Doria la berbère chrétienne dont le fils Yazid se convertit à l'Islam. Chaque chapitre raconte l'histoire d'une femme, sa vie et son combat. Le lecteur a l'impression de lire des nouvelles comme celles de Maïssa Bey dans *Surtout ne te retourne pas*.

¹ BAKHAI Fatéma, *La femme du caïd*, op cit, p. (103).

L'étude du titre *Izuran*, avant dernier roman de l'auteur est un mot étranger à la langue française, il est d'origine berbère, *Izuran* pluriel d'Azar signifiant « origines ». Ce titre est actualisé, expliqué dans le texte à travers les deux extraits suivants :

L'échec de Jughurta, la défaite de Juba le père avaient infligé des blessures qui faisaient encore mal. En grec et en latin ; ils semblaient résignés mais dans la langue de leurs ancêtres, ils entretenaient l'espoir. Lorsqu'ils se rencontraient, se saluaient, un petit mot, discrètement glissé dans la conversation, leur permettait de se reconnaître : Izuran, racines. P.179-180

Il leur ferait connaître la terre de leurs origines, il leur racontait Amay, Thilleli et tous les autres ! Izuran ! Se dit-il, je ne suis plus très jeune, après moi le souvenir des anciens disparaîtra ! Mes petits-fils ne sont pas Roumis ! P.193

Le titre est aussi évoqué dans la quatrième de couverture :

Izuran est une histoire qui restaure la généalogie interrompue de tout un peuple. Nous ne sommes pas tombés du ciel, nous ne sommes pas les enfants d'une seule conquête, nous ne sommes pas les fils d'une seule maternité immédiate ![...] Izuran veut dire « racines », cette « fleur tournée vers la terre et qui néglige la gloire » selon le beau vers de Jabran Khalil Jabran [...]Roman des origines et minutieuse convocation des ancêtres...¹

Le projet d'écriture de ce roman est explicitement annoncé à la quatrième de couverture. Tous les titres cités désignent le thème ou l'objet de l'œuvre.

Un autre élément du paratexte se manifeste au niveau des textes de l'auteur : il s'agit des notes qui assurent la fonction d'explication pour les lecteurs. Cet autre élément paratextuel qui caractérise tous les romans de Bakhai est défini par G.Genette comme: « Un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un

¹ DAOUD Kamel, journaliste critique in Quotidien d'Oran.

segment plus au moins déterminé du texte et disposé soit en regard soit en référence à ce segment ».¹

Ces notes sont présentes pour compléter le texte et donner des explications, des définitions, des précisions historiques, d'appui pour les propos de l'auteur. Ce genre de notes est présent dans *Izuran*, ils sont regroupés à la fin du roman sous l'intitulé de « quelques *points de repères* », une sorte d'indications historiques concernant des personnages réels évoqués dans le roman à l'image de *Syphax*², *Massinissa*³, *Hamilcar*⁴, *Juba*⁵... Aussi les noms anciens des villes citées comme *Pomaria (Tlemcen)*, *Cirta (Constantine)*, *Thamugadi :Timgad*, *Massilia :Marseille*, *Icosium : Alger*, *Bysance :Istanbul*...

III.2. La polyphonie

La possibilité offerte à de multiples interventions de la part des personnages donne tout le sens aux confrontations d'opinion diverses et le sens du dialogisme. Les procédures élocutoires et la hiérarchie des instances narratives le confirment. La multiplicité des voix donne l'occasion d'échanges aux voix qui résonnent les énoncés des personnages et dialoguent entre eux et avec celle de l'auteur :

L'objet principal du genre romanesque qui le spécifie, qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole sachant que le discours du locuteur est toujours un langage social au sein duquel s'harmonisent des éléments issus des langages. Ainsi, le roman est polyphonie, dialogues de langages divers qui renvoient aux différents discours définissant une culture, il correspond à un affinement de notre perception des différenciations socio-linguistiques.⁶

Le cas particulier de la polyphonie est le style indirect libre, ce point a déjà été abordé dans le deuxième chapitre :

¹ GENETTE Gerard, *figures II*, éd.Seuil, coll.Points, 1987, (p.78), cité par ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, (p.28).

² Syphax aguellid berbère, mort en 203 ou 202 av J.C.

³ Massinissa, roi berbère prend le pouvoir en 203 an J.C, meurt vers 150 AV J.C.

⁴ Hamilcar Barca, général carthaginois, 209-229 av J.C.

⁵ JubaII, fils de Juba I règne de 27 av J.C à 23 après J.C.

⁶ BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, cité par TOURSEL Nadine et VASEVIERE Jacques in Littérature : *Textes Théoriques et Critiques*.

Ce phénomène fait entendre dans la voix du narrateur, les échos d'une autre voix. Mais même quand elles sont disjointes, le discours semble à la fois rapporté et cité [...] Bakhtine a remarqué que les genres littéraires qui relèvent de la fiction et le style indirect libre, se développent conjointement. Le style indirect libre est à la mimésis et à l'ensemble des activités mimétiques. Pour qu'un personnage soit identifié à travers des énoncés au style indirect libre, il faut que son discours, ses gestes soient parvenus à le constituer aux yeux des lecteurs comme personne. Si le style indirect libre semble se rattacher à la fiction et lui donner corps et voix, c'est sans doute parce que la fiction est le mode d'accueil privilégié des pensées et des discours rapportés mimétiquement.¹

III.2.1. Les voix féminines qui assiègent le texte

Le narrateur est l'instance qui prend en charge la narration. L'enchâssement dans le récit de Bakhaï a entraîné la prise en charge de la narration par plusieurs narrateurs. Comme il a déjà été cité au premier chapitre, *Izuran* est raconté par un certain nombre de narrateurs. Il existe dans le récit un nombre important de récits enchâssés pris en charge et racontés par les différents personnages. Le récit d' *Akala* raconté par la matriarche *Ayye* lui a été révélé par ses ancêtres dans un rêve prémonitoire : « Vous souvenez-vous d'Akala ? Interrogea Ayye. Vous, les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes. »P.80

Tout texte littéraire suppose une réplique de la part d'autrui, le discours des personnages est circulaire, en s'adressant à autrui, le personnage s'adresse aussi à sa propre conscience :

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tout le chemin qui le mène vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non-dit, le

¹BERGEZ D, BARBERIS Pierre, MARC P et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, éd. Nathan, 2002, op cit (p. 186-187).

solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui.¹

La transmission des discours et des paroles des personnages femmes permet la transmission du passé. Ces dialogues renferment courages, bravoures et vitalités des femmes d'antan :

Voilà ! dit Ayye en soupirant. Akala est parti vers l'Est lui aussi, à Siwa, peut-être, une cité dont il aimait prononcer le nom. Il n'est jamais revenu. Vous savez tout à présent, je ne vous ai rien caché. L'ancêtre, dans mon rêve, m'a envoyé Akala comme messenger. P.85

Un conteur raconte l'histoire de Sophonisbe, la fille de Hasdrubal Giscon et épouse de Syphax. Le conteur tient l'histoire de l'esclave de la reine Carthaginoise. Encore un dialogue sur une femme conté par une femme et transmis par un autre narrateur qui se veut cette fois-ci un homme qui prend parti aux différents récits et participe ainsi à conter la femme dans un récit enchâssé: « Ce soir, je vais vous raconter l'histoire de Sophonisbe la Belle, l'histoire vraie, l'authentique ! Je la tiens de son esclave qui est restée inconsolable »P.161

Un autre récit est enchâssé dans le récit central, le grand-père *Amay* racontait l'histoire de la grand-mère si souvent *qu'Aghdim* ne pouvait l'oublier ni oublier le plaisir que son grand-père éprouvait chaque fois qu'il la racontait. Il terminait toujours par : « Ah, c'était une grande femme, une maîtresse femme ma grand-mère Thilleli ! C'est grâce à elle que tu sais lire et écrire, que tu ne reconnais plus le bouc du bélier pour aller faire le savant à Iol. »P.18

Le rôle maternel devient central, l'éducation maternelle promet de préparer des citoyens dignes de leur mission et prêts à transmettre les lumières du savoir.

¹ TODOROV Tzevan, BAKHTINE Mikhail, *Dialogisme et analyse du discours*, éd. Bertrand Lacoste, Paris, 1995, (p, 38).

Par le biais de l'écriture, le texte offre à chaque exemple, l'affrontement de deux mémoires. Dans l'exemple, ci-dessus, sont confrontée la mémoire du grand-père Amay et celle de sa grand-mère *Thilleli*, une fois encore un dialogue racontant une femme. Le double point de vue des personnages par le biais du dialogue permet la reconstitution de cette mémoire. Le jeu sur la typographie permet quant à lui les réminiscences. Une médiation narrative apparaît au niveau du récit, tantôt par un « je » qui prend en charge le récit, tantôt, il laisse un autre personnage assumer la narration. Le style direct cohabite avec le style indirect libre dans le texte de Bakhai. Le dialogisme dans ce corpus apparaît de l'interaction entre des récits de matriarches, d'ancêtres, des fils et du récit symbolique où perce la force d'une femme pour se dire et dire les siennes.

Entre autres, la présence des voix féminines qui assiègent le texte voulant sauver de l'oubli les origines de ce peuple et rendre à la femme la place qu'elle a perdue, la narratrice n'épargne pas de multiplier les intrigues en alternant les voix des aïeules, des matriarches, des femmes historiques...L'auteur laisse ainsi à chaque personnage le privilège de narrer les événements à sa manière. Bakhai prête la voix à la matriarche : « Je viens à toi, accueille-moi, je viens à toi... » Murmurait-elle au rythme de ses pas. »P.68

Tafsut, la femme qui se trouve au centre des préoccupations de l'auteur, donne à voir un tableau d'une femme ayant une volonté inflexible de réussir, une confiance courageuse dans ses propres possibilités et une résolution qui ne lui faisait pas craindre l'isolement social. Elle marque sa volonté de s'affirmer en tant que sujet ayant son mot à dire. Restée fidèle à ses principes, toute patiente aux reproches que lui réservaient les membres de sa horde, femme rebelle ne donnant guère aux autres le droit d'arranger sa vie et son avenir selon leur mentalité et leurs propres intérêts. Cette femme n'a pas échoué à établir une relation avec son fils : « Viens, dit-elle en reniflant, viens ! Nous n'avons commis aucune faute et si nous en avons commis une, nous allons la réparer ! »P.109

La vocation de la belle et jeune Sophonisbe était plus forte, son existence, son succès littéraire est le prix d'un apport personnel sans relâche voué à la création d'une personnalité vigoureuse, moralement forte, pleine de confiance dans ses propres moyens et ses propres capacités. Autodidacte de formation, tout enfant, elle jouissait d'une intelligence tout à fait hors du commun. Elle se nourrit en cachette de toutes les lectures dans la salle de lecture réservée aux garçons. Sa nourrice s'aperçut bientôt qu'elle savait lire et qu'elle s'essayait à l'écriture sur le sable du jardin. Lorsque son père s'aperçut que sa fille parlait aussi bien le punique que le grec et la langue de l'Ibérie, il autorisa sa fille à suivre régulièrement les cours des professeurs. Sophonisbe est une personnalité qui à partir de ses expériences, elle a pu faire l'analyse de son monde environnant. Ce personnage historique toute contrariée exprima son dégoût à Massinissa qui voulut l'épouser:

Nous sommes tous les deux des africains, dit-elle posément, et nous nous comprenons ! Syphax et toi poursuiviez les mêmes buts. Il avait et tu as, la même ambition pour cette terre et son peuple mais vous n'étiez pas du même clan, hélas ! Aujourd'hui tu as vaincu et je suis devenue ta propriété. P.170

Lorsque le jour de Yanayer, les enfants arrivèrent, la grand-mère *Tamemat* décida de raconter à ses petits enfants l'histoire de *Tirman le Rouge, Tirman le Borgne* : « C'était il y a longtemps, très longtemps. Tirman était le grand-père de mon grand-père et peut-être même y a-t-il eu parmi eux d'autres grands-pères que j'ai oubliés ! dit-elle avec un sourire malicieux. » P. 200

Tiziri qui s'occupait du latindium avec son mari. Elle lui posa un jour une question qui depuis un certain temps la tourmentait : « Je voudrais te poser une question, dit Tiziri sur un ton très sérieux. Pourquoi le Lusitanien s'est-il tenu à l'écart ? C'est parce qu'il est chrétien ? » P227

L'image de la femme bénéficie de valeurs morales sur laquelle repose la responsabilité du bien-être de tous.

Le texte *Izuran* a amplement contenu une pluralité de voix féminines pour illustrer l'engagement évident de l'auteur vis-à-vis de la cause féminine, en ralliant de

manière idéale l'image de la femme à la perspective historique et sociale. Incontestablement, le corpus a contribué à l'émergence d'une approche positive et enrichissante de la problématique du statut de la femme.

III.2.2. Récits de femmes entre mythe et oralité

Le mythe est un mot d'origine grecque Mythos qui veut dire : parole puis récit ancré dans la croyance populaire et d'emprunt d'imaginaire. Le fabuleux est destiné à répondre aux questions que se posent les hommes concernant leur origine, leur raison d'être et aussi celle des phénomènes énigmatiques de la nature et de l'univers: « Le mythe est formé de deux étymons : Mythos qui désigne un discours raisonné, une parole, un récit, ou une discussion, et qui est opposé au Logos qui est la parole généralement raison. »¹

Quant à l'oralité, elle est un mode d'expression mineur, elle est fondée sur des oppositions entre culture savante et culture profane. L'oralité est l'héritage transmis verbalement de tout ce qui appartient au passé vers l'avenir entre les membres d'une même communauté. L'oralité a divers usages de la parole ce qui lui donne la spécificité d'un répertoire de récits entre autre le mythe, l'épopée, les légendes, les fables, les contes...

Tout texte comporte des éléments étrangers qui le constituent, la littérature actuelle ne peut être écrite sans ce recours à la littérature antérieure des temps premiers où l'oralité dominait pour raconter les divers récits où foisonnaient mythes, légendes, fables et contes.

Le mythe est le premier récit qui a marqué tous les domaines de la vie, fiction et réalité y cohabitent. En s'inspirant des mythes, de leur croyance et de leur culture, les grecs écrivirent les premiers textes littéraires et leur donnèrent à chaque réécriture une éternité. La littérature maghrébine comme toute autre littérature se veut une réécriture des mythes. La flexibilité de ces mythes les rendra éternels et universels :

¹LAMBIN Gérard, *L'épopée, genèse d'un genre littéraire en grèce*, Rennes , éd. P.U.R, Coll. Interférence, 1997, (p. 27).

« Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte. »¹

Le mythe est un récit doublement articulé par lequel on a essayé d'expliquer voire de justifier une réalité. Le personnage ou le héros réalise les tâches les plus difficiles en rassemblant toutes les caractéristiques physiques et morales d'où une finalité de perfection ce qui permet de le rapprocher de l'épopée et de la tragédie par son caractère fondateur et l'exploit de son personnage qui évince la raison et permet la croyance aux miracles et aux merveilleux tels les rêves et l'intervention divine: « Il est possible de dégager la structure mythique de certains romans moderne, on peut démontrer la survivance de grands thèmes et des personnages mythiques. »²Plusieurs définitions du mythe se rapprochent, Claude Lévi-Strauss le définit de la façon suivante: « Le mythe est partie intégrante du langage. »Quant à Brunel Pierre, il définit le mythe comme un assemblage entre sons signifiants et sujets de discours : « Le Mythos est l'assemblage des faits, la trame narrative, alors que le Logos est tour à tour le langage, l'assemblage de sons signifiants et le sujet du discours. »³

Ces définitions précisent que le mythe relève beaucoup plus du domaine de la parole et du langage, ce qui caractérise le mythe par une création orale transmise par les matriarches fondatrices des imaginaires passant inconsciemment dans les écritures des auteurs. Les voix féminines deviennent ainsi médiatrices à travers les situations des divers personnages qui prennent la parole :

Vous souvenez-vous d'Akala ? Interrogea Ayye. Vous les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes [...] Akala n'était pas comme les autres garçons. Il n'aimait pas les grandes chasses ni les chevaux ni les courses de chars. Il ne manquait pas de courage pourtant et savait se battre lorsque la tribu était attaquée. Personne aussi bien que lui ne savait manier l'arc et les flèches c'était son arme favorite, mais il n'en tirait aucune fierté [...] Il avait désormais une autre passion : recouvrir tout ce qui pouvait être recouvert de petits signes, des point, des bâtonnets droits, des bâtonnets couchés [...] et il prétendait que ces signes représentaient notre langue. P.80-81-84

¹ BRUNEL Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, éd. PUF, 1992, (p. 97).

² MIRCEA Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, éd. Gallimard, 1963, (p.233).

³ BRUNEL Pierre, *ibid.*

Ayye raconte les pouvoirs surnaturels de son frère Akala le distinguant des autres êtres vivants : il cherchait à comprendre ce qui l'entourait et essayait de le transmettre par le biais des signes représentant l'écriture. Ce phénomène tout à fait nouveau par rapport à cette époque était perçu comme irrationnel. L'homme cherche à élucider les mystères de l'univers, il établit des normes et instaure des pensées. Les récits racontés et perpétués oralement seront pris en charge ultérieurement par la littérature qui va leur donner la possibilité d'être réécrits.

Le rêve est en relation étroite avec le mythe puisque dans les croyances anciennes, le mystère réside dans l'interprétation des rêves:

L'étrange Akala ! Il y avait si longtemps ! Ayye l'avait presque oublié et c'était pourtant lui que l'Ancêtre avait choisi pour délivrer son message. Elle avait rêvé Akala ! Elle passa les mains sur son visage et ferma de nouveau les yeux pour mieux retrouver les détails de son rêve. Ils arrivaient par bribes désordonnées et il fallait les retenir, chacun avait son importance ! Il fallait les recueillir, les clarifier, établir les liens qui les unissaient, faire appel au passé et au présent, aux vivants et aux morts, taire ses propres désirs pour enfin comprendre. Ayye se concentrait...Il lui intima, d'un geste répété, l'ordre de partir. P.77-78

Après que la sécheresse s'est emparée des terres de la horde de la matriarche Ayye, cette dernière décida de changer d'endroit. Mais pour cela il lui fallait l'aide de son frère Akala. Selon les croyances de l'époque, c'est à travers l'interprétation des rêves que l'on peut résoudre les problèmes. par le biais du rêve, Ayye fait appel à son frère pour lui indiquer le chemin à entreprendre afin de fuir la sécheresse. Mais la recherche d'une terre nouvelle symbolise une fois encore la reconquête du statut en voie de perte qui devient en fait un mythe.

Vu le contexte géo-historique du Maghreb et les différentes civilisations qui s'y sont succédées (gréco-romaine, berbère, numide...), les textes maghrébins foisonnent de cette pluralité culturelle distante dans le temps et l'espace d'où l'universalité et l'atemporalité du mythe : « Fonds culturel profondément inscrit dans une mémoire commune, ils résistent à toute définition univoque d'un sens et excédant toujours les significations que chaque époque peut leur prêter. »

Il convient de mettre l'accent sur les mythes et les représentations qui ont été forgés depuis des millénaires au sujet de ces femmes. Les voix féminines deviennent ainsi médiatrices à travers les situations des divers personnages qui prennent la parole. Cette dernière serait le porte-parole de ces voix par le biais de l'écriture.

Le caractère religieux du mythe est indéniable, nombreux sont les théoriciens qui pensent que le mythe fut une religion qui a organisé la vie des premiers humains : « Le mythe raconte une histoire sacrée. »¹

La notion du sacré peut s'expliquer par le fait que le mythe s'adresse à tout l'univers, il est loin d'expliquer un fait individuel. La quête spirituelle est ainsi démontrée par l'exemple suivant des mythes hérités de la Déesse et de la figure magnifiée de la femme qu'elle évoque :

Puis il le prit par le coude et le conduisit au temple de Tanit. L'atmosphère y était bien différente et même réconfortante. La Déesse veillait au bien-être des Carthaginois. De sa main tendue, paume ouverte et doigts serrés, elle arrêta le mal et les mauvais esprits. Son temple était plus clair. Des jeunes filles vêtues en blanc, cheveux soigneusement coiffés, visages maquillés, brûlaient de l'encens et des parfums, renouvelaient en permanence des fleurs flottants sur un bassin et recevaient les produits de la terre que les pèlerins apportaient. Elles recevaient aussi avec grâce les pièces d'argent ou d'or qu'elles faisaient tinter dans une amphore en saluant le donateur. P.122

Un autre aspect mythique est présent dans le texte, il s'agit du cheval, une figure emblématique de la culture gréco-romaine et berbère de l'époque. L'utilité de cet animal dépassa les frontières et les époques pour devenir mythique :

Il le remercia d'abord, selon l'usage, pour tous ses bienfaits, dit combien il était heureux de l'union qu'on lui proposait et, après une profonde inspiration, déclara qu'il souhaitait désormais s'occuper de chevaux. Amestan fut tout d'abord surpris. Il savait la passion de son fils pour les chevaux mais n'avait jamais imaginé un élevage. C'était pourtant ce qu'Idir désirait... Un élevage de chevaux ! C'est une excellente idée ! P.15

Ou encore

¹ BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, éd. Rocher, 1998, (p, 8).

Les chevaux disait-elle, ne sont pas comme les moutons, ils ne peuvent se contenter de brouter l'herbe des prairies ! Et puis un jour, elle entendit dire que Massinissa campait à deux jours de marche. Elle eut une idée de génie ! Elle choisit elle-même un beau cheval de deux ans, noir sans tâche, le brossa jusqu'à faire briller son poil, passa les sabots au henné et tressa la queue et la crinière avec des fils de laine pourpre. Il était magnifique ! Si beau que Thilleli eut de la peine à le voir partir mais Massinissa, en recevant le présent, leur dit-on, poussa un cri d'admiration et décida, avant de rejoindre sa capitale, de venir visiter le haras qui élevait de si belles bêtes ! Ce fut la consécration ! Massinissa, devant tous les anciens réunis, félicita Idir et, derrière lui, Thilleli trépanait de joie. Elle n'en croyait pas ses oreilles. Massinissa voulait, sur le champ, emmener tous les chevaux disponibles. P.183

Ainsi, l'auteur donne une nouvelle audibilité à ces voix par le biais de l'écriture. Enfin, c'est par la multiplication des langues narratives que les voix féminines deviennent médiatrices et rendent compte des femmes dans l'histoire de leurs origines. En transcrivant la voix de ces femmes, l'auteur recueille une mémoire vécue et imprimée dans ce corps. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui a permis d'accéder au plus profond d'elle-même. Le retour aux sources de l'oralité représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu. L'auteur tente de faire revivre le passé par l'écriture et par un jeu intertextuel, la voix des femmes se mêle entre mythique et littéraire : « Le petit garçon et la petite fille n'oublièrent jamais. Ils racontèrent à leurs enfants, d'une manière ou d'une autre jusqu'à Ayye. Le dolmen était là comme témoin de leur mémoire. »P.75

La fiction a exploré la mémoire à la recherche d'une vérité refoulée ou refusée. De la fiction à la réflexion sur la mémoire, les frontières génériques deviennent floues. Cette écriture devient un moyen ou une ruse qui lui permet d'aller dans le territoire de l'interdit. A travers la parole singulière s'entendent les voix collectives de ces femmes. Cette tentative a consisté à subvertir un monde d'écriture par des pratiques propres à l'oralité. Le langage dans sa spontanéité manifeste un désir de communiquer et une volonté prédominante d'établir un contact immédiat et direct avec le lecteur. Cette conception et cette pratique de l'écriture demeurent liées à la

parole en retraçant ainsi tout un mouvement du corps, instrument privilégié. L'écriture est le lieu où le signe, la parole, le souffle forment un tout.

L'écriture de Bakhai se veut une reconstruction du passé lointain pour que la narratrice puisse se dire et dire les autres tout en restituant leur courage, leur tristesse et leurs douleurs au plus profond. Empruntant au pathétique, l'auteur cherche à émouvoir le lecteur par des termes chargés de douleur et de sensiblerie non distant de l'ironie et proche du cynisme en méprisant les conventions sociales comme le montre le personnage féminin de *Tafsut* présenté dans le texte avec beaucoup de sympathie et de tendresse lorsque n'arrivant pas à donner à son mari un garçon mature comme toutes les autres femmes, serait-ce une punition de la part des esprits maléfiques selon la croyance ? La famille ne donne même pas un nom à ce petit être. La stérilité secondaire de Tafsut est mal vue et vécue. Cet état de fait plonge la maman dans le désespoir total. Sans aucune aide psychologique mais par son intelligence et une initiative courageuse, elle sut détourner les situations. Ainsi, des scènes mélodramatiques jalonnent le récit et le font osciller entre le pathétique et l'ironie. Après l'absence du mari de *Tafsut*, *l'amghad* voulait l'épouser. La matrone un jour au bord de la rivière déclara : « Il n'est pire souffrance pour le grand âge que d'éprouver une ultime passion » P.143

Troublée devant l'insistance de la matrone, *Tafsut* pour dénaturer le pathétique qui pèse sur elle plaisante à l'aide de procédés burlesques en répondant : « Pourquoi dis-tu cela, serais-tu amoureuse à ton âge ? » P.143

Ces procédés peuvent émouvoir car ils restent à mi-chemin entre le pathétique et le ridicule. L'émotion n'est pas menée jusqu'au bout car elle tombe brusquement. Les registres se complètent. Aussi le tragique est fort présent dans le texte, il se déploie dans un espace clos, celui de la chambre de Sophonisbe et dans un temps limité d'un soir pour que la scène du suicide de Sophonisbe s'accomplisse comme signe de contestation de sa liberté en tant que butin de guerre pour Massinissa :

« Lorsqu'elle s'effondra, on entendit que le tintement de la main d'or sur les dalles glacées. »P.172

Sophonisbe s'exprime dans un langage épuré et soutenu et des champs lexicaux de la faute et de la mort :

Nous sommes tous les deux des Africains, dit-elle posément, et nous nous comprenons ! Syphax et toi poursuiviez les mêmes buts. Il avait, et tu as, la même ambition pour cette terre et son peuple mais vous n'étiez pas du même clan, hélas ! Aujourd'hui tu as vaincu grâce aux légions de ton ami Scipion et je suis devenue ta propriété. Tu peux désirer ma vie ou ma mort et tu veux m'épouser ! Laisse-moi encore quelques instants de liberté... P.170

L'ironie n'échappera pas à ce passage lorsque Sophonisbe demande à Massinissa de la laisser d'abord parler, ce dernier avec un sourire amusé et un salut exagéré lui fit comprendre qu'il se pliait à ses exigences.

Le registre dramatique se rencontre dans le texte avec les deux premiers et les complètent pour décrire le drame qui s'est abattu sur la horde de Ayya. Le drame de la sécheresse pousse les membres de cette horde à fuir leur campement pour aller à la recherche d'autres terres plus fertiles en ne sachant quelle direction prendre. La réponse est donnée par le frère d'Ayye utilisant le rêve tant attendu et provoquant des émotions fortes destinées à accompagner le suspense par des silences, des interruptions et des gestes ainsi que des effets de surprise : Le campement était silencieux. »P.66 ou : « Ils attendaient en silence pour ne pas déranger les esprits qui accompagnaient, déjà sans doute, Ayye dans sa quête. »P.68

Egalement ce passage où en approfondissant dans le registre dramatique, il exprime le silence et le suspense :

Au campement, tout le monde l'attendait en silence. Les mères retenaient les enfants turbulents et anciens, immobiles, regardaient au loin. Ayye entra directement dans sa case. Elle revêtit sa robe à bretelles, attacha les lacets de ses chaussons de cuir, tordit ses cheveux en chignons au sommet de la tête en fin s'enroula dans la peau de buffle rouge qu'elle attacha au-dessus de sa poitrine. Elle hésita à mettre ses colliers de coquillages et des plumes dans sa coiffure puis y renonça définitivement. »P.67

Cet extrait traduit les actions vives d'Ayye qui rendent le suspense encore plus vif. Ce suspense est exprimé une fois encore par un rythme alerte et un récit tourné vers l'action plutôt que vers la description : « Elle devait aller humblement. » P.68 ou : « Son bâton était là. Elle était prête. »P.68.

De même pour les phrases qui traduisent le rythme haché et accéléré comme pour les exemples ci-dessus.

Pour conclure ce chapitre, nous dirons que les structures portées sur les problèmes de la voix dans le récit et sa multiplicité entre femmes narratrices et femmes narrées et la notion du dialogisme ont montré que l'intertextualité marque le texte de Bakhaï Fatéma et met au centre le texte et ses rapports avec les autres textes.

L'intertextualité sous ses différentes formes a servi à multiplier les sens dans l'œuvre littéraire, à les diversifier par l'intégration des autres textes. Elle semble même avoir favorisé la restriction de l'émergence du sens au seul texte de l'auteur et la production d'un effet de continuité entre les autres textes. Quant à la littérature orale et ses différentes formes plus particulièrement le mythe, elle est en rapport étroit avec le désir de léguer un héritage tant conservé et transmis par les femmes, elle touche l'aspect général d'une société et met aussi l'accent sur le phénomène de l'intertextualité dans le texte.

Conclusion générale

La problématique soulevée dans ce mémoire avait pour but de mettre en exergue les procédés de l'écriture de la femme depuis la naissance de l'Homme jusqu'à l'avènement de l'Islam tout en y inscrivant les thématiques traitées par Fatéma. Bakhaï. Le travail avait une double intentionnalité à savoir celle de la Femme inscrite dans celle de l'Histoire.

L'optique de la démarche suivie avait pour objectif de dégager l'expression de l'écriture de la femme berbère à travers l'exploitation fictionnelle de l'Histoire. Cette intentionnalité a mis en évidence l'utilisation consciente de l'Histoire comme substrat du roman entraînant par ce fait son exploitation pour aboutir à une fiction. Là est tout le sens de l'exploitation et de l'esthétisation. Néanmoins, les traces flagrantes de l'Histoire perceptibles dans l'œuvre romanesque sont les marques de la référentialité qui accordent à l'œuvre un crédit de dénotation.

À travers cette analyse, nous avons voulu montrer le pouvoir de la parole poétique et sa capacité de transformation d'un monde réel en un monde fictionnel. Cette analyse avait pour but de mettre en exergue les caractéristiques de l'écriture de Bakhaï Fatéma.

L'étude structurale a rendu compte des séquences narratives formant une macro-structure narrative et une micro-structure narrative s'imposant comme des vecteurs de sens. Chacune d'elles semblait essentielle à la lecture de l'idéologie dissimulée dans la fiction. En effet, cette analyse a permis de lire la dénonciation et le repérage de l'apport idéologique qui s'exprime par la quête des personnages féminins dévoilant ainsi le projet de l'auteur. L'organisation du texte dépendait des événements de l'intrigue d'où la composition d'un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assurent la cohérence d'un texte mettant en jeu des personnages, un espace et un temps. Ces configurations sont des éléments essentiels à la lisibilité du texte.

Le discours porté sur la femme a constitué un axe central dans la fiction dans *Izuran*. La participation des femmes au fonctionnement de la vie économique et sociale se développe dans la tradition berbère en décrivant le rituel ancestral qui

accompagnait leurs activités de subsistance. L'univers est dominé par les femmes, la présence de l'homme n'est marquée que par son absence. Le roman s'ouvre sur un espace de matriarches. L'instance narrative a révélé que le narrateur est une ambivalence entre les pronoms personnels, tantôt un narrateur homo-diégétique à l'intérieur de l'histoire, tantôt un narrateur hétéro-diégétique à l'extérieur de l'histoire. L'enchâssement dans le récit de Bakhaï entraîne la prise en charge de la narration par plusieurs narrateurs. Cette pluralité entraîne évidemment une vision illimitée, l'analyse des marqueurs typographiques conforte la thèse de l'hétérogénéité attachée aux différentes formes de discours. Ces formes et les effets qu'elles produisent intègrent un processus de polyphonie énonciative.

L'étude des personnages quant à elle, a permis l'analyse du portrait physique et caractériel de même les relations qu'il entretiendra avec autrui ce qui a permis de déduire la conception de la représentation féminine chez Bakhaï. Enfin, l'étude du personnage féminin dans l'œuvre acquis par sa spécificité un sens fort dans l'extra-texte. Il convient d'observer que la structure du récit est révélatrice de la place qu'occupait la femme dans la société traditionnelle et met en évidence le rôle de la femme dans sa société berbère. Le rituel de leur travail à partir de la terre avec la poterie et la culture des jardins et des champs, le rituel de l'obtention de la nourriture et celui du tissage de la laine se référait directement au modèle de la reproduction humaine. La femme avait sa place dans les représentations en tant qu'élément nécessaire à la famille et à la reproduction. En tant que matriarche, sa représentation à travers un monde de personnages féminins affiche un aspect documentaire d'un discours sur la place qu'occupait la femme pendant cette période.

La femme est présente dans l'espace dans sa totalité, elle est le personnage historique et la figure emblématique, la matriarche et la gardienne de la mémoire. L'enjeu principal de l'écriture était donc de déterminer le cadre spatio-temporel dans lequel s'est inscrite l'histoire *d'Izuran*.

L'intérêt de l'étude de l'espace et du temps, leur aspect dichotomique entre référentialité et symbolisation a contribué à la lecture de l'idéologie car ils sont le support même de son message. Le récit *Izuran* est construit sur une organisation binaire. L'étude a permis de distinguer entre les temps externes en tant que temps de l'histoire racontée et les temps internes, temps de l'écriture de cette histoire favorisant, ainsi, un rapport qui balise passé et présent de manière à établir une jonction entre les événements et leur déroulement. La notion du temps dans le récit est associée à la restitution du passé.

L'étude des formes d'anachronies entre analepses et prolepses a révélé un intérêt pour bien situer l'histoire entre toutes formes de souvenirs, de quêtes et d'anticipations. Cette forme d'anachronies a été à la base des rapports de succession de temps. Le recours aux analepses fournit plus d'informations qui servent la compréhension du texte. Cette forme de non-chronologie joue le rôle d'une fonction séductive dans la mesure où elle prend la forme d'une intrigue invitant le lecteur à colmater le sens.

Un autre point s'est révélé important dans cette étude, l'analyse des blancs dans la représentation féminine par la navigation entre blancs dénudés de sens et leur interprétation. L'analyse de ces blancs a révélé un rythme accéléré car l'auteur passe sous silence certaines périodes de l'histoire en accélérant le dire de ces événements.

Ces blancs représentent un travail de mémoire et de souvenir : l'auteur, en donnant des indications spatio-temporelles à la fin et au début du chapitre qui le suit, donne au lecteur l'occasion et la possibilité de donner libre cours à son imagination pour devenir lui-même un écrivain à sa manière tout en remontant dans le temps afin de se mémoriser et remplir ces vides.

L'approche de l'espace a permis la configuration d'un itinéraire par lequel se déploie une écriture qui relève du dédoublement des signes et pose le problème de leur rencontre avec la profondeur d'un passé enfoui. Ce dédoublement assure la circularité des sens. Les textes romanesques contiennent une portée symbolique indéniable. C'est le cas de l'œuvre de Bakhaï Fatéma. Tout en privilégiant l'analyse

littéraire et sémiotique du récit, il s'est dégagé quelques réseaux de signification en repérant les détails architecturaux qui structurent et donnent son sens au texte.

L'analyse des procédés narratifs, des structures portées sur les problèmes du temps, du mode et de la voix du récit ont montré que l'intertextualité qui marque le texte de Bakhaï Fatéma met au centre le texte et ses rapports avec les autres textes. Elle a servi la multiplication des sens dans l'œuvre littéraire, à les diversifier par l'intégration des autres textes.

Elle semble même favoriser la restriction de l'émergence du sens au seul texte de l'auteur et la production d'un effet de continuité entre les autres textes. Les récits enchâssés et leur fonctionnement, le rapport entre micro-séquence et macro-séquence, la désobéissance à travers la narration, la désobéissance à l'ordre chronologique, la structure brisée du récit, le double schéma narratif et actantiel, le rapport du mythe à l'oralité par un croisement de récits entre femmes narratrices et femmes narrées et leur ancrage dans le phénomène de l'intertextualité, tous ces éléments étaient au service de l'intertextualité.

L'ambivalence du texte est avant tout celle de l'écriture, du langage qui fonde le mot comme signifiant et signifié. L'écriture est une sorte d'appel à l'ouverture transgressant ainsi l'univoque. Le multiple que traverse l'écriture de Bakhaï se meut dans une perspective d'acquisition d'un statut perdu.

Dés lors la question fondamentale du statut féminin à travers l'histoire restera posée. Pourra-t-elle restituer ce statut évoqué à travers l'histoire de cette généalogie interrompue ? Peut-elle se réconcilier avec ses origines ?

Bibliographie

Œuvre de Bakhaï Fatéma

Romans

- Bakhaï Fatéma, « *La Scaléra* », Paris, éd. L'Harmattan, 1993.
- Bakhaï Fatéma, « *Dounia* », Paris, éd. L'Harmattan, 1996.
- Bakhaï Fatéma, « *Un Oued pour la mémoire* », Oran, éd. Dar El Gharb, 2002.
- Bakhaï Fatéma, « *La femme du caïd* », Oran, éd. Dar El Gharb, 2003.
- Bakhaï Fatéma, « *Izuran* », Oran, éd. Dar El Gharb, 2006.
- Bakhaï Fatéma, « *Izuran II* », Oran, éd. Dar El Gharb, 2008.

Contes

- Bakhaï Fatéma, « Histoire de la petite fleur bleue », Oran, éd. Dar El Gharb, 2006.
- Bakhaï Fatéma, « Les contes de ma sœur Nadra », Oran, éd. Dar El Gharb, 2005.

Essais

- Bakhaï Fatéma, « Oran face à sa mémoire », Oran, éd. Dar El Gharb, 2003.

Ouvrages critiques

- Barthes Roland, « *Le Degré zéro de l'écriture* », Paris, éd. Seuil, 1953 et (1972)
- Becker Colette, 1998, « *Lire le Réalisme et le Naturalisme* », éd. Collection Lire, 1972.
- Benveniste Émile, « *Les relations de temps dans le verbe français, Problèmes de linguistique générale* », tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- Bergez D – Barbéris P – PM de Biasi- Marini M – Valency G, « *introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* », Paris, éd. Nathan, 2002.
- Benveniste Emile, « *Problèmes de Linguistique Générale* », Paris, éd. Gallimard, 1966.
- Bonn Charles et Boualit Farida, « *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie* », Paris, éd. L'Harmattan, 2002.
- Bremond Claude, « *Logique du récit* », Paris, éd. Seuil, 1973.
- Brunnel Pierre, « *Mythocritique, théorie et parcours* », Paris, éd. PUF, 1992.

- Butor Michel, *Répertoire IV*, éd. Seuil, 1974.
- Chartier Pierre. « *Introduction aux grandes théories du roman* », Paris, Collections Lettres sup, éd. Nathan, 2000.
- Cros Edmond, « *La sociocritique* », Paris, éd. L'Harmattan, 2003.
- Dejeux Jean, « *Jeunes poètes algériens, Choix de Jean Déjeux* », Paris, éd. Saint-Germain-des-Prés, 1981.
- Dessons Gérard, « *Introduction à la poétique : Approche des théories de la littérature* », éd. Nathan, 2000.
- Derrida Jacques, « *De la grammatologie* », Paris, éd. Minuit, 1967.
- Ducrot Oswald, « *Le dire et le dit* », Paris, éd. de Minuit, 1967.
- Eliade Mircea, « *Aspect du mythe* », Paris, éd. Gallimard, 1963.
- Fromilhague Catherine et Sancier Anne, « *Introduction à l'analyse stylistique* », éd. Bordas, 1991.
- Genette Gérard, « *Figures II* », Paris, éd. Seuil, 1969.
- Gérard Génette, « *Palimpseste, La Littérature au second degré* », Paris, éd. Seuil, 1982.
- Gérard Génette, « *Langage poétique, Poétique du langage* », Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1985.
- Gérard Génette, « *Figures III* ». Paris, éd. Seuil. Coll. Poétique, 1972.
- Gafaïti Hafid, « *Les femmes dans le roman algérien* », Paris, éd. L'Harmattan, 1996.
- Goldenstein Jean-Pierre, « *Pour lire un roman* ». Bruxelles, éd. Duculot, 1983.
- Greimas A.J, « *Sémiotique structurale* », Paris, éd. Larousse, 1966.
- Hamon Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » Paris, éd. Seuil, Coll. Littérature n°6, 1972.
- Jouve Vincent, « *L'effet personnage dans le roman* », Paris, éd. PUF. Coll. Ecritures, 1992.
- Lamas Serge, « *Introduction à la poésie* », Paris, éd. Nathan, 2000.
- Larivaille Paul. « *L'analyse morphologique du récit* », Dans *Poétiques*, n°19, 1974.

- Lambin Gérard, « *l'épopée, Génèse d'un genre littéraire en grèce* », Rennes, éd. PUR, coll. interférence, 1997.
- Kristeva Julia, « *Sémiotiké, Pour une sémiologie des paragrammes* », 1982.
- Kristeva Julia, « *La révolte intime* », éd. Fayard, 1997.
- Kristeva Julia, « *L'avenir d'une révolte* », Paris, éd. Calman Lévy, 1998.
- Kristeva Julia, « *Recherche pour une sémanalyse* », Paris, éd. du Seuil, 1969.
- Maingueneau Dominique, « *Approche de l'énonciation en linguistique française* », éd. Hachette université, 1981.
- Maingueneau Dominique, « *L'Analyse du discours* », éd. Hachette, 1997.
- Maingueneau Dominique, « *Eléments de linguistique pour le texte littéraire* », Paris, éd. Nathan, 2000.
- Maingueneau Dominique, « *Imitation aux méthodes de l'analyse du Discours* », Paris, éd. Hachette, 1983.
- Maurice Molho, 1984.
- Mitterand Henri, « *Le Discours du Roman* », France, éd. PUF, 1980.
- Mokhtari Rachid, « *Le nouveau souffle du roman algérien* », Alger, éd. Chihab, 2006.
- Orechioni kerbrat Catherine, « *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* », Paris, éd. Armand Colin, 1980.
- Piegay-gros Nathalie, « *introduction à l'intertextualité* », Paris, éd. Dunod, 1996.
- Pouillon Jean, « *Temps et Roman* », Paris, éd. Gallimard, 1993.
- Propp Vladimir, « *La morphologie du conte* », Paris, éd. Seuil, 1985.
- Reuter Yves, « *Analyse du récit* », Paris, éd. Nathan. Coll. Littérature 128, 2000.
- Ricoeur Paul, « *Temps et récit* », Paris, éd. Seuil. Coll. L'ordre philosophique, 1985.
- Ricoeur Paul, « *Temps et récit* », Paris, Tome I, éd. Seuil, 1983.
- Sari Mostefa Kara Fewzia, « *Lire un texte* », Oran, éd. Dar El Gharb, 2006.
- Sartre Jean Paul, « *Qu'est ce que la littérature ?* », Paris, éd. Gallimard, 1948.
- Thimonnier René, « *Code orthographique et grammatical* », 1970.

- Todorov Tzevan, Mikhaïl Bakhtine, « *Dialogisme et analyse du discours* », Paris, éd. Bertrand Lacoste, 1995.
- Todorov Tzvetan, « *Qu'est-ce que le structuralisme?* » tome 2. Paris, éd. Seuil, coll Poétique, 1968.
- Toursel N et Vassevière J, « *Textes théoriques et critiques* », Paris, éd. Nathan, Université.
- Valette Bernard, « *Esthétique du Roman Moderne* », Paris, éd. Nathan, 1993.
- Veyne Paul, « *Comment on écrit l'histoire ?* », Paris, éd. Seuil. Coll. L'univers historique, 1991.
- Weisberger Jean, « *L'espace romanesque* », Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1978.

Ouvrages sur l'Histoire

- Charles André Julien, « *Histoire de l'Afrique du nord, des origines à la conquête arabe* », Alger, éd. Sned, Paris, éd. Payot, 1951.
- Charles André Julien, « *Histoire de l'Algérie contemporaine* », éd. P.U.F, 1979.
- Gaïd Mouloud, « *Aguellids et Romains en berbérie* », éd. 1487-09-856.
- Hachid Malika, « *Les premiers berbères entre Méditerranée, Tassili et Nil* », Paris, éd. Ina/Yas/Edisud, 2000 ;

Ouvrages généraux

- Beaud Michel. « *L'art de la thèse* ». Paris, éd. la Découverte, 1991.
- Braudel Fernand, « *Ecrit sur l'histoire* », Paris, éd. Flammarion, 1969.
- Bonn Charles, « *Problématiques spatiales du roman algérien* », éd. Entreprise nationale du livre, 1986.
- Bonn Charles. « *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines* », Alger, éd. l'Harmattan. 1996
- Derrida Jacques, « *L'écriture et la différence* », Collection Essais, Paris, éd. Seuil, 1967.
- Gusdorf Georges, « *Les écritures du moi* », éd. Odile Jacob, 1991.

- Ghellal Abdelkader, *Ecriture et Oralité*, Oran, éd. Dar El Gharb, 2005.
- Lacoste Dujardin Camille, « *Littérature orale et Histoire* ».
- Lalaoui Chiali F-Zohra, « *Guide de Sémiotique Appliquée* », Oran, éd. O.P.U, 2008.
- Meshonnic, « *Politique du rythme, politique du sujet* », France, éd. Verdier, 1994.
- Mokhtari Rachid, « *La graphie de l'horreur* ». Alger, éd. Chihab, 2003.
- kalika Michel. « *Le mémoire de master* », France, éd. Dunod, 2005.
- Khadda Naget, « *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française* », Alger, éd. Office des publications universitaires, 1991.
- K. Miller Nancy, “*Archnologies: the Woman, the Text, and the Critic, the Poetics of Gender*”, New York: Columbia university press, 1986.
- Ouhibi Ghasoul Nadia Bahia, « *Littérature Textes Critiques* » Oran, éd. Dar El Gharb, 2003.
- Rodopi, « *Le discours indirect libre. Dire et montrer : approche pragmatique* », Cahiers Chronos, n° 5, « *Le Style indirect libre et ses contextes* », Amsterdam, 2000.
- Umberto Uco, “*Lector in Fabula*”, Paris, éd. Grasset, 1997.
- Van Den Heuvel, *Paroles, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation* », éd. José Corti, 1985.
- Weinrich Harald, « *Le Temps* », Paris, éd. Seuil, 1973.

Dictionnaires

- Bonnard Henri, *Le Grand Larousse de la langue française*, articles : « Concordance », « Imparfait », « Futur », « Conditionnel », « Passé », « Présent », « Indicatif », « Aspect ».
- Brunnel Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, éd. du Rocher, 1998.

Mémoire de magister et thèse de doctorat

- Belhocine Mounya, « *Etude de l'Intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhai* », université de Bejaia, 2007.

- Bonn Charles, « *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits* », thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982.

Sitographie

- Www. Google. Fr.
- Www. Alta Vista. Fr
- Www. Fabula. Org
- Www. Percée. Fr.

Table des matières

Introduction générale	P.4
Chapitre I : Mécanismes structurels de représentation féminine	P.9
I. 1. Séquences narratives de la représentation féminine.....	P.10
I. 1. 1. L'organisation de la structure.....	P.10
I. 1. 2. La macro-structure narrative.....	P.12
I. 1. 3. La micro-structure narrative.....	P.14
I. 1. 4. L'instance narrative féminine.....	P.16
I. 1. 5. La vision illimitée au féminin.....	P.21
I- 2. Etude des personnages féminins.....	P.25
I. 2. 1. Portraits psychologiques et physiques des héroïnes.....	P.25
I. 2. 2. Acte et prise de pouvoir des femmes.....	P.31
I. 2. 3. Femmes et patrimoine ancestral	P.33
Chapitre II : Dimension sémantique et symbolique du cadre spatio-temporel féminin	P.41
II. 1. Structuration de l'espace et du temps du féminin dans <i>Izuran</i>	P.42
II. 1. 1. Aspect dichotomique du cadre spatio-temporel.....	P.42
II. 1. 2. Espace réel et espace symbolique.....	P.45
II. 1. 3. Temps externes et temps internes.....	P.52
II. 1. 4. Rapports de succession de temps.....	P.58
II. 2. L'analyse des blancs dans la représentation féminine.....	P.65
II. 2. 1. Navigation entre les blancs dénudés de sens et leur interprétation.....	P.66
II. 2. 2. Le blanc en tant que rythme accéléré.....	P.67
II. 2. 3. Le blanc, travail de mémoire.....	P.68
Chapitre III : L'intertextualité dans <i>Izuran</i>	P.72
III. 1. L'univers textuel.....	P.73
III. 1. 1. L'intertextualité.....	P.76
III. 1 .2. L'intratextualité.....	P.79
III. 2. Polyphonie.....	P.85
III. 2. 1. Les voix féminines qui assiègent le texte.....	P.86
III. 2. 2. Récits de femmes entre mythe et oralité.....	P.90
Conclusion générale	P.98
Bibliographie	P.103
Table des matières	P.110