

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

**Université d'Oran**  
**Ecole Doctorale de français**  
**Pôle Ouest**  
**Antenne d'Oran**

## **Thèse de Doctorat de français**

**Option : Sciences des textes littéraires**

**Intitulé :**

**Ecriture et lecture déplacées dans l'œuvre**  
**de Ghania Hammadou**

**Soutenu par : Mlle Aït Mokhtar Hafida**

**Membres du jury :**

Directeur français : M. Charles Bonn. Professeur émérite, Lyon 2.

Directeur algérien : Mme Nadia Ouhibi. Professeur, Oran.

Président du jury : Mme Fewzia Sari. Professeur, Oran.

Examineur 1 : M. Bruno Gelas. Professeur, Lyon 2.

Examineur 2 : M. Boumediène Benmousset. Professeur, Tlemcen

Examineur 3 : M. Abdelkader Ghellal. Maître de conférences, Oran.

**Année de soutenance : 2011.**

*À mes parents*  
*À la mémoire de M. Djébaïli Abderrahmène décédé le 27 Janvier 2008*

## **Remerciements**

Je tiens à présenter ma profonde gratitude à :

Mes deux directeurs de thèse :

Mon cher professeur Charles Bonn et ma chère enseignante Nadia Ouhibi qui n'ont épargné aucun effort pour me guider pendant toutes ces années de recherche ;

Madame Fewzia Sari dont les encouragements m'ont aidée à accomplir ce travail ;

Monsieur Bruno Gelas de l'université Lyon 2 qui m'a comblée avec ses conseils pour mener à bien mes études ;

Mon cher enseignant Mokhtar Atallah dont le soutien constant et sans limites m'a été très précieux depuis ma première inscription en langue française.

Mes chers amis Kader Hassi et Nada Hassi de Lyon qui m'ont accueillie chez eux, lors de mon stage de finalisation de thèse ;

Et mes très chers parents qui m'ont supportée et assistée pendant toutes ces années de travail.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	5
<u>PREMIÈRE PARTIE</u> LA NARRATION.....	19
Introduction.....	20
<u>CHAPITRE I</u> L'univers de la narration.....	21
<u>CHAPITRE II</u> L'univers des personnages féminins.....	52
<u>CHAPITRE III</u> L'univers spatiotemporel.....	80
Conclusion.....	106
<u>DEUXIÈME PARTIE</u> LA SIGNIFICATION.....	108
Introduction.....	109
<u>CHAPITRE I</u> Déplacement géographique (l'exil).....	111
<u>CHAPITRE II</u> Déplacement des voix narratrices.....	132
<u>CHAPITRE III</u> Narrateur- narrataire.....	150
<u>CHAPITRE IV</u> Déplacement de l'écriture.....	165
Conclusion.....	184
<u>TROISIÈME PARTIE</u> LA RÉCEPTION CRITIQUE	186
Introduction.....	187
<u>CHAPITRE I</u> Déplacement du texte.....	189
<u>CHAPITRE II</u> Narrataires pluriels.....	209
<u>CHAPITRE III</u> Narrateur- narrataire.....	228
<u>CHAPITRE IV</u> Déplacement des lectures.....	249
Conclusion.....	266
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	268
TABLE DES MATIÈRES .....	279
BIBLIOGRAPHIE .....	283

# **Introduction générale**

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans ce travail intitulé *Ecriture et lecture déplacées dans l'œuvre de Ghania Hammadou*, nous avons voulu tenter l'analyse de trois romans à partir du concept de *déplacement* –que nous empruntons à Charles Bonn<sup>1</sup>- perçu aussi bien sur le plan de l'écriture que sur celui de la lecture. Notre démarche traite trois textes s'étalant sur deux décennies, celle des années quatre-vingt-dix, et la première décennie du XXI<sup>ème</sup> siècle.

En fait, les œuvres parlent de la décennie *noire*, c'est-à-dire des années quatre-vingt-dix parce que c'est à la fin des années quatre-vingts, exactement avec l'apparition du terrorisme en Algérie, que nous assistons à la naissance de nouveaux écrits abordant, dans leur majorité, la situation de l'Algérie de la décennie noire et de ses citoyens victimes de la guerre terroriste. Aux premières parutions, ces sujets débattus apparaissent nouveaux aux lectorats, par rapport aux écrits de la littérature coloniale, mais ils ne s'attardent pas à devenir familiers à leurs lecteurs contemporains vu l'atrocité des événements journaliers qui se poursuivent en Algérie.

C'est pendant cette période que naissent les écrits de plusieurs écrivains, femmes et hommes, issus de la génération des années cinquante. Plus de deux cents écrits parus entre 1988 et 2000, sont recensés par Rachid Mokhtari<sup>2</sup>, rien que pour témoigner de la situation prévalente en Algérie. Ils dénoncent, dans leur quasi-totalité, deux pôles qui s'entraident, d'après Ghania Hammadou, dans la destruction de la réflexion de l'Intellectuel algérien. Ce sont le Pouvoir et les hordes terroristes.

Rappelons les principes de l'écriture algérienne d'expression française, pendant la *décennie noire*.

En fait, pendant la colonisation et la post-indépendance, l'écriture reflétait la situation des familles algériennes pendant la guerre. *Le Fils du pauvre* (1951), *La Colline oubliée* (1952), *La Grande Maison* (1952) et tant d'autres romans mettaient en scène l'état auquel étaient parvenus les citoyens algériens pendant les années de la guerre de libération. Les auteurs affichaient leur déception de ce qu'ils enduraient tentant au *bonheur de demain*.

Cette littérature était une sorte de témoignage, une dénonciation de tout ce qui est néfaste parce que ces écrivains ne pouvaient pas s'exprimer ouvertement. Ils affichaient donc, leurs propos par écrit pour que leurs voix soient entendues par tout le monde. Pendant cette période, la présence étrangère représentait le problème majeur des familles algériennes. Ce

---

<sup>1</sup> : Terme employé dans Actes du colloque *Paroles déplacées*, Tomes I et II, L'Harmattan, Paris, 2004.

<sup>2</sup> : Dans son ouvrage *La Graphie de l'horreur*, Chihab, Alger, 2002.

qui a fait du colonisateur français le pôle le plus dénoncé dans les écrits des auteurs de l'époque coloniale.

Allons directement à la fin des années quatre-vingts. Un changement radical marque l'Algérie. Les *hordes terroristes* apparaissent avec pour prétexte de répandre l'Islam en libérant le pays de tout ce à quoi s'alimente l'intelligence humaine. La classe intellectuelle est la plus visée pendant cette période. Le grand nombre des artistes, écrivains, journalistes et médecins assassinés le montre bien.

Cette vague destructrice a sensibilisé l'esprit de plusieurs écrivains, femmes et hommes qui se sont mis à écrire pour raconter le quotidien trouble qu'ils vivaient. Cette production directement issue de la décennie noire, et écrite en langue française, est le produit de la réalité de ces hommes et femmes. Voilà ce qui aurait provoqué la naissance de la nouvelle génération des écrivains algériens d'expression française. Les écrits paraissaient au fur et à mesure que les événements se produisaient. Un flot de romans, nouvelles, récits et poèmes a vu le jour grâce à cette situation du terrorisme. Ces textes dénoncent, dans leur majorité, la situation de leurs auteurs en tant qu'intellectuels menacés dans leur pays, ainsi que la situation de l'Algérie, victime de ces *individus* apparus brusquement.

Nous assistons ainsi, à la naissance de la *littérature algérienne d'expression française des années quatre-vingt-dix*. Ces écrits algériens ressemblent à ceux parus durant la période coloniale, qui contestaient la présence française, pourtant ils sont produits dans une Algérie indépendante, objet d'une colonisation d'un nouveau genre : le terrorisme. Ce sont les esprits des couches jeunes qui ont été affectés par le bouleversement connu par le pays, et ils se sont adonnés à l'écriture *urgente*<sup>3</sup> de leur malheur journalier. Littérature *urgente*, de peur que le sang des assassinés sèche avant qu'il soit couvert d'écriture. Ce commentaire aura tout son sens avec Boudjedra qui qualifie cette littérature de PALIMPSESTE :

« A chaque fois que le sang des innocents a été cruellement déversé par la horde sauvage, les écrivains, si nombreux de cette décennie, l'ont recouvert avec l'écriture, ou plus exactement avec l'encre de l'écriture. Et ainsi, le mot PALIMPSESTE a tout son sens.<sup>4</sup> »

---

<sup>3</sup> : Nous n'avons pas employé cette qualification au hasard. C'est l'adjectif que nous nous permettons de former de l'*urgence* d'où l'appellation : *littérature de l'urgence*.

<sup>4</sup> : Préface de *La Graphie de l'horreur*, op-cit, p. 15.

Bien que le pays ait été en perpétuel changement, les écrivains algériens ne se sont pas essouffés, au contraire. Une évolution considérable de la littérature algérienne a été enregistrée, voire les productions racontant la lutte contre l'intégrisme du terrorisme et les pouvoirs qui régissaient le pays en ce temps-là.

En effet, notre corpus présente ces œuvres parues pendant les années du terrorisme. En plus des grands auteurs algériens, nous voyons s'ajouter de nouvelles voix dont nous pouvons rappeler quelques unes au lecteur.

Nous avons donc parcouru *Au Commencement... était la mer*<sup>5</sup> récit où Maïssa Bey met en scène Nadia qui tombe enceinte d'une relation amoureuse avec Karim qu'elle connaît au bord de la mer. Elle nous raconte les difficultés de l'état de grossesse de la jeune fille ayant un frère membre des groupes terroristes.

Abed Charef, à son tour, raconte l'assassinat d'un membre de la sécurité militaire par des terroristes complices avec Mourad, le fils du héros Kamel Rahem, dans *Au Nom du fils*<sup>6</sup>.

De son côté, Yasmina Khadra se singularise avec un flot de textes, se succédant avec un égal succès : nous citons *Les Agneaux du Seigneur* ( ), *A quoi rêvent les loups* ( ), *L'Imposture des mots* ( ) qui représentent l'Algérie de la décennie noire représentée par des personnages *sanguinaires*. Il développe d'autres sujets *L'Attentat* ( ), *El Kahira cellule de la mort* ( ).

Anouar Benmalek nous fait part d'un amour mixte, entre un musulman et une juive en 1998 avec son roman *Les Amants désunis* (Calmann Lévy, Paris), et la liste reste ouverte.

Les œuvres féminines offrent à leur tour une gamme très variée. Les écrivaines de générations différentes (d'Assia Djébar née en 1936 comme de Ghania Hammadou née en 1953), et de statuts sociaux divers se sont mises à produire incessamment des ouvrages encourageant leurs voix longtemps ensevelies.

Assia Djébar, l'une des écrivains maghrébins les plus célèbres, poursuit sa rédaction entamée en 1957 avec son premier écrit *La Soif*, sous ce pseudonyme qui dissimule son vrai nom Fatima Zohra Imalayène. Elle produit incessamment, notamment pendant cette période : *Loin de Médine*<sup>7</sup>, *Le Blanc de l'Algérie*<sup>8</sup>, *Les Nuits de Strasbourg*<sup>9</sup>, et d'autres écrits encore que nous ne citerons pas vu que l'écrivaine n'est pas l'objet de notre recherche dans la présente thèse.

---

<sup>5</sup> : Marsa, 1996.

<sup>6</sup> : L'Aube noire, 1999.

<sup>7</sup> : Albin Michel, Paris, 1991.

<sup>8</sup> : Récit-témoignage, Albin Michel, Paris, 1996.

<sup>9</sup> : Actes Sud, 1997.



Intéressés par cette période des nouveaux écrits littéraires, notre intérêt porte sur les trois romans écrits par la journaliste algérienne, l'ancienne rédactrice en chef du quotidien *Le Matin*, Ghania Hammadou exilée en France depuis 1993. Mettons de côté son ouvrage *Khalil et le fennec* jugé comme un écrit de la littérature de jeunesse, et un certain nombre de nouvelles, cette romancière écrit trois romans : elle commence d'abord par se faire publier *Le Premier jour d'éternité*<sup>10</sup> en 1997, à Paris dans la revue *Algérie- littérature- action*.

Fondée en 1996 sous la direction de Marie Virolle et Aissat Khelladi, cette revue encourage les écrivains algériens à s'exprimer en leur offrant un espace d'édition et en publiant leurs premières œuvres leur permettant de se faire connaître.

En effet, *Le Premier jour d'éternité* est un roman qui ne respecte ni le temps ni l'espace au sens où l'auteur de la narratologie, quand elle présente le cadre spatiotemporel du roman conventionnel. Il met en scène la journaliste exilée Myriem, confrontée à l'assassinat de son amant, l'homme de théâtre Aziz exécuté par les hordes terroristes, événement qui la pousse à se réfugier dans le souvenir du mort pour nous faire part de son histoire tout en faisant un long travail de deuil. Ce texte trace la situation de l'Algérie des années quatre-vingt-dix.

Ghania Hammadou attend quatre ans pour produire un deuxième roman, *Paris plus loin que la France*<sup>11</sup>. Un retour à la période de l'occupation française en Algérie constitue l'intrigue du roman : Après le départ de son père à la guerre, Mériem, âgée de cinq ou six ans, tente de reconstruire son image tout en devançant les protagonistes du texte pour présenter la situation de la femme algérienne au sein de sa famille ainsi que dans la société. Cela se passe entre deux pays, l'Algérie et la France où la famille de l'héroïne est exilée.

Trois ans après, exactement en 2004, Ghania Hammadou réapparaît avec un autre roman, au double titre, en arabe dialectal et en français. *Bab-Errih : La Porte du vent*<sup>12</sup> qui nous fait revenir à la magie scripturale de Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*, quand il a créé une ville qu'il a nommée Verrière dans sa diégèse.

De la même manière, Ghania Hammadou crée dans ce troisième texte une ville qu'elle nomme Bab-Errih. Elle y met des protagonistes féminins intellectuels, Selma et Hélène qui sont les héroïnes de la diégèse. Toutes les deux ne trouvent pas de tranquillité dans leurs pays, ce qui pousse Hélène à venir se réfugier à Bab-Errih, ville sous l'emprise de laquelle Selma souhaite s'échapper.

---

<sup>10</sup> : Marsa, Paris, 1997, (Alger, 2001).

<sup>11</sup> : Paris-Méditerranée, 2001.

<sup>12</sup> : Paris-Méditerranée, Paris.

Elles exposent la condition féminine à Bab-Errih, ce pays figurant l'Algérie, les difficultés d'existence des citoyens dans un lieu envahi par la guerre terroriste et dénoncent le statut de l'Intellectuel, homme ou femme, dont la vie n'a plus de *valeur*.

Ce projet déjà esquissé dans notre travail de magistère, est donc une approche discursive uniquement au premier roman *Le Premier jour d'éternité*. Ce texte nous a emmenés sur des chemins multiples pour mieux connaître et investir l'écriture de Ghania Hammadou.

Nous avons donc focalisé sur cette écriture -qui parle de l'intellectuel, de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, du terrorisme et de ses conséquences- ce à quoi nous étions confrontés. Le fait de choisir une époque à laquelle nous avons assisté, nous a attirés beaucoup plus que les écrits coloniaux qui racontaient des périodes que nous n'avons pas vécues, que nous n'avons connues que par le biais de lectures ou d'études, voire même à travers les histoires que nous racontent les parents.

Nous avons eu l'idée d'un travail comparatif entre *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France*, cependant, nous avons préféré laisser cela pour le présent travail, en élargissant le corpus aux romans publiés par Ghania Hammadou. Ils sont au nombre de trois.

Avant de commencer le travail proprement dit, nous allons exposer notre motivation de recherche et expliquer les motifs de notre choix quant à la problématique et ou l'analyse qui la sert.

En effet, ayant jugé, au début de notre introduction, les productions de Ghania Hammadou comme étant des œuvres mineures (par rapport aux grands écrivains algériens ou maghrébins), vu qu'elles ne sont pas diffusées dans tous les coins de l'Algérie, et même ailleurs (l'indisponibilité de l'ouvrage, même sur les rayons des librairies françaises, au point de les commander comme il nous est arrivé pour *Bab-Errih*) pourrait réserver à la romancière un public très restreint. Ce public, précisément algérien, connaît l'écrivaine non à partir de son activité littéraire, mais par rapport à son exercice en journalisme.

Cette notoriété limitée nous a poussés à poursuivre cette recherche sur l'auteure, disant qu'à partir de cette thèse, nous présenterons d'abord quelque chose d'inédit, et de plus, nous la ferons connaître au public lecteur.

Comme nous l'avons souligné plus haut, Hammadou peint la condition féminine en Algérie (ses héros féminins le montrent très bien), et expose l'existence des familles algériennes pendant la présence française, en choisissant des protagonistes se déplaçant incessamment entre des lieux différents. Leur instabilité les pousse à ne pas arrêter leur marche jusqu'à ce qu'ils retrouvent la tranquillité.

La perte des repères identitaires cause un déplacement géographique, c'est-à-dire, un déplacement par rapport à l'espace. Le changement de lieu véhicule le changement du discours. C'est ce qui a induit les protagonistes à produire des paroles déplacées géographiquement dans des univers diégétiques décalés par rapport à ceux du roman traditionnel.

Ce décalage explique que l'écriture sera déplacée parce qu'elle n'est plus un exercice esthétique sur la langue, mais un témoignage de la période dans laquelle est produit le texte, conformément à ce que souligne Beïda Chikhi<sup>13</sup> sur les œuvres des écrivains algériens qui sont « *des textes complexes, liés à la forte histoire de leur société et à ses transmutations accélérées.* » Il nous a donc semblé intéressant de voir si cette littérature des années quatre-vingt-dix dont les romans de Ghania Hammadou, s'inscrit dans une continuité, un prolongement ou dans une rupture avec les littératures qui l'ont précédée ? C'est à ce troisième élément que notre réflexion a été attachée.

Et, c'est peut-être parce que nous sommes une femme que nous trouvons toujours notre penchant vers les écrivains femmes. Cet intérêt vers ces auteures pourrait revenir aux sujets qu'elles abordent qui nous concernent en notre qualité d'enseignante à l'université. Elles revendiquent souvent les droits des femmes, voire des intellectuelles et de leur situation dans la société algérienne.

Par ailleurs, nous avons opté pour que le point focal soit le déplacement parce que ce concept est attaché à l'écriture en même temps qu'à la lecture.

Il est lié à l'écriture parce que sur le plan de la diégèse, les protagonistes se déplacent d'un lieu à un autre. Il représente donc la spatialité en premier lieu.

Il est également attaché à l'écriture qui dévie vers quelque chose d'autre parce que les écrits récents de la littérature de l'urgence ne sont plus une représentation de l'esthétique littéraire, mais un témoignage.

Par conséquent, le concept est lié à la lecture de l'œuvre de notre corpus d'analyse parce que tout changement au niveau de l'écriture induit une transformation de la lecture. N'oublions pas que la lecture et l'écriture sont selon J. P. Sartre<sup>14</sup>, *les deux faces d'un même fait d'histoire.*

En ce sens, nous avons choisi d'étudier l'œuvre de Ghania Hammadou à partir de trois angles :

---

<sup>13</sup> : *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.9.

<sup>14</sup> : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

- Une approche sémiotico-narratologique qui débouchera sur l'analyse de la narration des trois romans, c'est-à-dire, sur le traitement spatiotemporel des acteurs et leurs déplacements entre *intérieur* et *extérieur*.

Dans cette approche, nous procéderons d'abord à une étude binaire que nous appliquerons aux intervalles choisis par l'auteure : déplacements entre scènes et description, narration et Histoire, et déplacements des points de vue des narrateurs.

Cette étude présentera une analyse de la superficie de l'œuvre, uniquement au niveau formel pour rendre compte des instances fictives et de leurs univers diégétiques. Nous tenterons donc de trouver les modalités de cette création romanesque allant d'un mode de narration à un autre.

En second lieu, nous allons aborder des schémas actantiels dans les trois œuvres. Nous tenterons de trouver les raisons qui ont poussé la romancière à choisir des protagonistes féminins (Myriem ; Mériem ; Selma et Hélène) comme acteurs principaux, et nous verrons également comment ces acteurs perdent leurs rôles de *sujets*<sup>15</sup> à la fin de l'intrigue.

Pourquoi nos protagonistes deviennent-ils à la fin des intrigues *objets* de la quête ? Représenteraient-ils des personnages impuissants à accomplir leurs missions ? Quelle serait l'intention de Ghania Hammadou en effaçant le personnage masculin ?

Et dans un troisième temps, nous nous proposons une étude de l'espace pour explorer l'univers dans lequel évoluent les personnages.

En nous appuyant sur les théories proposées par Goldenstein, et en prenant en considération la réflexion d'Henri Mitterand sur l'espace narratif qui est jusqu'à nos jours un champ de travail fécond vu qu'il est « *un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces années dernières, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation [...] <sup>16</sup>* », nous tenterons d'appliquer la *topographie spatiale* de Goldenstein<sup>17</sup> pour montrer si les romans présentent des espaces clos ou ouverts, du dedans ou du dehors.

Nous expliquerons pourquoi Ghania Hammadou choisit les intérieurs dans *Paris plus loin que la France*, et les extérieurs dans les deux autres romans, tout en explicitant le rapport entre les lieux et les personnages féminins dans ces trois textes.

---

<sup>15</sup> : Au sens de Greimas dans son schéma actantiel.

<sup>16</sup> : *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1996, p. 50.

<sup>17</sup> : *Pour lire le roman*, Duculot, Bruxelles, 1989, p. 89.

Puisqu'elle dénonce le statut de la femme algérienne, veut-elle la présenter dans l'espace qui lui est *prescrit* par la société, ou cherche-t-elle à la libérer de l'enfermement et à la *déplacer* des espaces *prescrits* vers d'autres *interdits* ?

De plus, les lieux de cette œuvre sont changeants, tout en dépendant des déplacements continus des personnages.

Que veut montrer la romancière à travers ces différents repères spatiaux ? Témoigne-t-elle de la capacité de son œuvre à mettre en place un univers esthétique, ou cherche-t-elle à produire un effet du réel algérien ?

En ce sens, il s'agira de repérer les lieux et de les décrire pour voir s'ils sont porteurs de valeur, et quelle relation ils entretiennent avec les lieux réels connus et visités par Ghania Hammadou – comment ils contribuent à asseoir l'effet du réel.

Et pour compléter ce travail, il nous est indispensable de nous arrêter au niveau profond de l'œuvre pour expliquer les différentes significations sur lesquelles débouche le déplacement géographique des acteurs, et les nouveautés perçues dans les diégèses des trois textes.

- Une approche significative du niveau profond, qui nous conduira à une exploration des histoires fictives pour les superposer avec la réalité, tout en cherchant à donner d'autres images sur le déplacement que nous relierons à l'exil, au personnage féminin et au discours.

Dans cette partie, nous procéderons à une analyse de la situation de Hammadou à partir de celle de ses protagonistes parce que le déplacement géographique dont nous avons parlé est toujours relié à la vie réelle de l'auteur, il témoigne les différentes visions de ce dernier dans la société représentée par le biais de la fiction.

Dans un premier temps, il est nécessaire de présenter le problème de l'exil qui est omniprésent dans les trois textes. Nous constatons que la romancière insiste sur le fait de l'introduire dans ses diégèses.

Nous expliquerons donc les genres d'exil dont souffrent les protagonistes qui tantôt s'évadent de leur pays pour fuir les terroristes, tantôt pour s'éloigner du colonisateur qui y est installé.

À partir de l'analyse du concept de l'exil, nous ferons appel à Salman Rushdie, le symbole de l'exil. Il nous semble logique de remonter à son histoire parce qu'il est l'unique auteur pour lequel Ghania Hammadou exprime son penchant. (Nous précisons que cette idée

n'est pas prise des propos de la romancière, elle est un des résultats de la lecture que nous avons effectuée sur l'œuvre). Le paratexte de *Paris plus loin que la France* le montre bien :

« Au crépuscule de l'Empire, nous n'avons pas massacré nos anciens maîtres, nous nous sommes réservé ce privilège pour nous-mêmes. <sup>18</sup>»

Veut-elle comparer voire même lier sa situation de journaliste et écrivaine exilée en France, à celle de Salman Rushdie ?

Témoigne-t-elle de l'exil comme une obligation au sujet exilé de se déplacer d'un intérieur à un extérieur ? Ou cherchait-elle à nous donner une des causes des déplacements incessants de ses protagonistes ?

Arrêtons-nous dans un second temps, à l'élaboration des déplacements mais dans le même pays cette fois-ci. C'est-à-dire, nous recenserons les endroits parcourus par les personnages féminins, et les lieux que ce protagoniste veut toujours franchir.

Ghania Hammadou expose la situation de la femme algérienne condamnée dans un espace clos. C'est uniquement l'intérieur qui lui est autorisé, l'extérieur est réservé à l'homme. Et voulant transgresser les lois de la société, cet acteur féminin se déplace du *clos* à l'*ouvert*, et du *coup*, du *voilé* au *dévoilé*.

Comme le déplacement a des causes, il doit avoir des effets sur le sujet déplacé, c'est sur quoi portera le troisième chapitre de notre seconde partie. Il est une élaboration des différents changements qui atteignent l'acteur féminin de Ghania Hammadou.

Les héroïnes, en se déplaçant d'un pays à un autre, se retrouvent obligées de se dévoiler pour sortir de l'anonymat qui leur est imposé. Et pour qu'elles se fassent comprendre dans l'*Autre* pays, elles doivent également changer de langue, c'est-à-dire apprendre celle du pays d'accueil.

De peur d'être traitées d'étrangères dans leur pays d'origine, elles maintiennent leur langue maternelle qu'elles mixent avec la nouvelle langue. Ainsi, elles tombent au milieu de deux pays, langues et cultures. Cela, nous l'appelons l'*entre-deux*.

Et dans une autre étape, les effets du déplacement seront reliés à la romancière qui, en sa qualité de femme exilée, semblable à celle de ses personnages, enlève le voile sur un *nouveau* discours présenté par le biais de romans aux structures paratextuelles nouvelles :

---

<sup>18</sup> : Ghania Hammadou a pris cet énoncé de l'ouvrage intitulé *Le Dernier soupir du Maure* de Salman Rushdie.

Ces paratextes sont riches en présentation, dédicaces, épilogue, préface, postface. Et cela pourrait être une raison pour la romancière qui tente de tout dévoiler à son récepteur en orientant sa lecture et enrichissant ses connaissances sur l'histoire avant qu'il la parcoure. Là, le constat est confirmé par les travaux d'Yves Reuter qui souligne :

« Il s'agit de toucher (...) un public aussi vaste que possible. L'écriture est donc, tributaire d'un lire-le-plus-facilement-possible et non de recherches sur l'écriture et la méfiance envers les théories est généralisée.<sup>19</sup> »

Le déplacement du discours de Ghania Hammadou, c'est-à-dire de son écriture, produit un changement sur le plan de la lecture. Pour renforcer nos hypothèses, nous avons choisi de clore notre travail sur l'impact des romans de Hammadou sur les lecteurs, c'est-à-dire, la réception, il en est fait.

- Cette troisième approche est une analyse liée à la réception critique. Elle est une élaboration des différents résultats que produisent les textes de notre corpus d'analyse sur le lectorat algérien et étranger. Lisent-ils comme à l'accoutumée ? procèdent-ils à une nouvelle lecture ?

Nous allons diviser cette dernière partie en quatre chapitres progressant du texte au lecteur, le premier s'attachera aux points essentiels sur lesquels la romancière s'appuie pour accrocher son lecteur, en l'occurrence, les blancs laissés dans les textes, la répartition en chapitres et le non respect de l'intrigue marqué par le passage au dénouement au tout début des textes. Nous constatons, d'emblée, cette procédure dans *Le Premier jour d'éternité*.

Nous chercherons, à ce propos, les raisons qui poussent la romancière à présenter des écrits construits de cette façon. Est-ce pour rompre la curiosité du lecteur et ne pas le laisser se promener dans les phases initiales des romans ? Est-ce pour lui présenter quelque chose de nouveau l'incitant à participer avec elle dans la production du sens ?

Les blancs typographiques sous-entendent des vides sémantiques qui seront remplis et comblés par le récepteur des romans de Hammadou. Ce récepteur est d'abord, fictif et supposé par le narrateur. Il est nommé narrataire avant qu'il devienne réel.

Notre second point portera sur l'inscription de ce narrataire dans les écrits de notre corpus d'analyse. Il sera une élaboration de la co-participation des deux binarités : narrateur / narrataire et auteur / lecteur, voire, une élucidation des étrangetés et changements survenus au

---

<sup>19</sup> : *La Place des écrivains*, Pratiques n° 32, Décembre 1981, p. 46.

niveau de l'écriture, et leurs conséquences sur la réflexion du lecteur. Nous pourrions parvenir à cela, en relevant dans les textes les différentes sortes de narrataires données par Gérard Prince<sup>20</sup>.

En ce sens, nous verrons comment le lecteur est inscrit dans les textes de Hammadou. Comment arrive-t-elle à le faire participer dans ses diégèses en le présentant manifestement dans l'intrigue, tout en se servant des pronoms personnels, ou des déictiques de démonstration ?

Nous parviendrons à une étude des connaissances du lecteur qui sont, face à ces écrits, quelques fois limitées, ce qui est expliqué par le temps de l'écriture, étant contemporain à celui de la lecture. Pourquoi ces connaissances sont-elles aussi réduites ?

Le lecteur d'aujourd'hui (de Ghania Hammadou ou d'autres) appartient à la même société et à la même époque que celle de la romancière, et celle dont il est question dans la fiction. Est-ce à cause de cette raison que dans certains cas, le lecteur n'arrive ni à répondre aux questions posées dans les diégèses, ni à collaborer avec l'auteur pour constituer le sens de l'œuvre ?

Les acteurs ne sont plus des personnages types ou des modèles, mais des sujets impuissants à accomplir leurs tâches. Quelle est donc la réaction du lecteur envers ce *nouveau type* de protagoniste ?

Le lecteur ayant déjà lu, et lisant toujours, comparera-t-il Myriem, Mériem, Selma et Hélène aux personnages de Balzac, Flaubert, Boudjedra, ou Kateb ? Pourquoi le fera-t-il ?

Il nous a semblé intéressant de faire cette comparaison parce que c'est l'*étrangeté manifeste* des héros de Hammadou qui nous a fait revenir vers des lectures antérieures, conformément à l'idée de Hans Robert Jauss<sup>21</sup> qui atteste que le récepteur d'une œuvre ne peut jamais lire sans faire un *aller-retour* entre le passé et le présent de ses lectures.

Par ailleurs, pour se faire comprendre par les publics étrangers, Ghania Hammadou ajoute à la fin de *Bab-Errih* un glossaire expliquant les expressions et les vocables introduits en arabe dialectal dans son écriture. Cela veut dire qu'elle n'a pas un public précis, elle s'attend à être reçue par différents destinataires tant qu'elle se fait publier en France comme en Algérie.

L'ajout de ce lexique pourrait aider les publics étrangers à comprendre le message de l'auteure, comme il pourrait dissimuler un outil efficace dont se sert la romancière pour qu'elle puisse informer et convaincre tous les publics susceptibles de lire ses œuvres.

---

<sup>20</sup> : Introduction à l'étude du narrataire, in *Poétique* N° 14, 1973.

<sup>21</sup> : Pour une esthétique de la réception, op-cit.



Dans ce cas, ce glossaire, explique-t-il le déplacement de l'expression de Ghania Hammadou entre deux langues ? Et dans l'affirmatif, la lecture serait-elle, à son tour, déplacée ?

Charles Bonn donne son avis à ce propos en expliquant le déplacement de l'expression littéraire :

« D'une rive à l'autre de la Méditerranée, les déplacements sont polysémiques, et engendrent des expressions surprenantes, lesquelles à leur tour déstabilisent les normes d'expression culturelle comme les définitions, par les une comme par les autres, de ce qu'est, somme toute, la Littérature. <sup>22</sup>»

Reprenant ces propos de Charles Bonn, nous allons, dans une approche comparative, montrer les attentes traditionnelles du récepteur de l'œuvre de Ghania Hammadou et les nouvelles attitudes qu'il aurait en achevant sa lecture.

Dans cette perspective, nous pourrions imaginer la réaction du lecteur qui est face à trois écrits témoignant de la société algérienne, des problèmes des citoyens algériens et de leur situation dégradante. Cherche-t-il l'esthétique du travail littéraire ?

Ces romans effacent toute recherche littéraire et esthétique, ils pourraient être des appels ou même des témoignages. Auront-ils un nouvel effet sur leur récepteur ?

Par ailleurs, nous avons remarqué que les romans sont racontés différemment : *Paris plus loin que la France* est un roman qui respecte le temps et l'espace, contrairement aux deux autres textes. Donc, le déplacement n'existe-t-il pas dans l'œuvre de Hammadou, entre ses textes avant qu'il soit entre les littératures ?

Pourquoi nous présente-t-elle des écrits différents sur le plan esthétique ? Veut-elle montrer l'écart marqué par la littérature des années quatre-vingt-dix par rapport à la littérature traditionnelle et coloniale ?

Cet écart aura pour effet sur le lecteur de ne pas combler ses attentes. Cette écriture des années quatre-vingt-dix est une littérature qui expose une vie vouée à l'échec, face à laquelle, le lecteur pourrait être déçu vu qu'il se retrouve dans des sociétés fictives semblables à sa sociétés réelle.

---

<sup>22</sup> : *Paroles déplacées*, in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Tome I, Actes du colloque *Paroles déplacées*, l'Harmattan, Paris, 2004, p. 07.

Aurait-il de nouvelles attentes qui effaceraient les premières ? Changerait-il ses profils de lecture ? Ou se retrouverait-il dans une lecture de déplacement ?

Voilà donc les points développés dans ce travail, portant essentiellement sur l'écriture, ses déplacements, ses migrations et son impact sur le lecteur.

# **Première partie**

## **La narration**

## Introduction

Dans cette première partie, nous nous intéresserons à l'élaboration du concept du déplacement (ou du glissement) sur un plan formel. C'est-à-dire, au niveau de la surface des romans de notre corpus d'analyse. Nous procéderons à une analyse sémiotique qui relève les traits narratifs et actantiels des protagonistes –féminins dans nos textes- dans leurs univers spatiaux et temporels.

Nous diviserons ce premier volet en trois chapitres :

Le premier qui porte sur la narration va nous permettre d'approcher le glissement de l'écriture des trois romans de Hammadou. Cela nous le montrera à partir de l'analyse de la narration variant tantôt entre la description et l'action, tantôt entre le discours et le récit, et présentant des narrateurs différents et des programmes narratifs allant vers l'échec. C'est à une décomposition des schémas narratifs de chacun des trois textes : *Le Premier jour d'éternité*, *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih* que nous allons procéder, tout en comparant les états initiaux et finaux ainsi que les étapes diégétiques qui les séparent.

Cependant, le second chapitre s'intéressera plutôt à l'analyse interne des textes. C'est-à-dire que nous nous intéresserons aux fonctions et aux charges actantielles des protagonistes féminins Myriem, Mériem, Selma et Hélène qui se dégradent également vers autre chose. En fait, les actrices vont changer de rôle à la fin de l'intrigue tout en changeant de fonctions. Est-ce donc une forme de déplacement ? Dans l'affirmatif, un déplacement vers où ? A ce propos, nous allons nous interroger sur l'effet modalisateur du *savoir*, du *pouvoir* et du *vouloir* de chacun des acteurs de notre corpus d'analyse pour pouvoir dresser une schématisation des trois diégèses, tout en résumant les tâches réparties aux actants.

Pour cela, le personnage joue toujours son rôle dans un espace et dans un temps précis, nous allons réserver le troisième chapitre de cette partie à la représentation spatiotemporelle dans les romans de Hammadou. En ce sens, un recensement des lieux et des temps diégétiques pourrait nous expliquer, en première instance, les déplacements géographiques des héros, et la perte de ces derniers entre intérieur et extérieur, entre présent et futur pourra nous montrer le choix de l'auteur porté sur des narrations ne respectant ni le temps, ni l'espace.

C'est à ce déplacement géographique que nous arriverons à la fin de cette première partie. Un déplacement au niveau diégétique qui pourrait en cacher d'autres à des niveaux différents.

# **Chapitre I**

# **Chapitre I L'univers de la narration**

## **1- La structure de la narration**

**1.1- Narration/ description**

**1.2- Histoire/ narration (scènes)**

**1.3- Programmes narratifs de l'échec**

## **2- Les instances narratives féminines**

**2.1- Points de vue**

**2.2- Discours et Récit**

L'œuvre de Ghania Hammadou se compose de : *Le Premier jour d'éternité* ; *Paris Plus loin que la France* et *Bab-Errih* publiés respectivement en 1997 ; 2001 et 2004. Elle sera appréhendée dans notre recherche, sous trois aspects : *une approche sémiotique* du niveau de surface, dans laquelle nous analysons l'univers narratif, *une approche sémantique* du niveau profond qui, quant à elle, nous permet d'accéder à la signification du discours de la romancière, et *une approche critique* de la réception, dans laquelle nous élaborons la relation entre écrivain et lecteur, ainsi que l'impact que peut avoir cette trilogie sur le lectorat d'aujourd'hui et d'à venir.

## **1- La structure de la narration :**

### **1.1 Narration / Description :**

Notre étude porte sur la trilogie de Ghania Hammadou ; journaliste et écrivain de la littérature algérienne d'expression française des années 90. Elle comporte les romans : *Le Premier jour d'éternité*<sup>23</sup>; *Paris plus loin que la France*<sup>24</sup> et *Bab-Errih*<sup>25</sup> qui sont publiés respectivement en 1997 ; 2001 et 2004. Ils racontent la situation de l'Algérie pendant la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle.

*Le Premier jour d'éternité* se compose de huit chapitres portant chacun un titre. Ils forment une histoire qui ne respecte pas le chemin de l'intrigue habituelle. Celle-ci commence par la fin, au moyen d'un « *flash-back* ». C'est une rétrospective faite par la narratrice-personnage Myriem qui, en apprenant de la radio l'événement de l'assassinat de son amant Aziz, fait un retour en arrière dans le temps, en se réfugiant dans le souvenir pour raconter toute son histoire avec cet homme de théâtre, depuis leur première rencontre au bureau du journal jusqu'à leur séparation.

L'héroïne est une journaliste dont on a suspendu le journal parce qu'elle y dévoilait tout ce qui se passait en Algérie, et y semait des messages d'espoir dans les cœurs des jeunes algériens, événement après lequel on l'a exilée de son pays. C'est en exil ; à Paris précisément qu'elle apprend l'assassinat de son amant. Ce dernier est l'homme de théâtre éliminé par les terroristes parce qu'il était *sourd* à tous ceux qui le mettaient en garde (sa famille et ses amis), ainsi qu'à ceux qui le menaçaient (ses ennemis). Son travail consistait en la représentation de la réalité algérienne dans ses pièces théâtrales.

*Paris plus loin que la France*, quant à lui, est un roman de vingt-et-un chapitres dépourvus de titres. C'est une diégèse qui respecte, contrairement au premier, les modalités de l'intrigue et du roman en tant que genre littéraire. Elle raconte une période différente de la première ; c'est l'Algérie de la colonisation et de la post-indépendance où on raconte les rituels dans les intérieurs algériens, les traditions et la violence des hommes, les secrets et la soumission des femmes à cette époque.

L'héroïne s'appelle également Mériem (le même prénom que le précédent, seul l'orthographe change). C'est un personnage qui perd, depuis l'âge de six ans, son père Azzedine monté au maquis. Elle tente de reconstituer son image à travers les petites histoires

---

<sup>23</sup> : Marsa, Paris, 1997.

<sup>24</sup> : EDIF-Méditerranée, Paris, 2001.

<sup>25</sup> : Paris-Méditerranée, Paris, 2004.

que lui racontent sa mère Zahra et sa grand-mère Aïcha. Cette dernière fait avec sa petite-fille un deuil anticipé à partir de l'absence d'Azzedine – le fils et le père en même temps - parti sans retour. Pendant cette absence, la famille de Mériem est exilée à Paris, et ne revient qu'après l'indépendance ; vers les années quatre-vingts, pour trouver un monde complètement nouveau, submergé déjà par une deuxième guerre, celle des hordes terroristes.

Venons au troisième texte *Bab-Errih* qui contient vingt-six *micro-récits* sans titres, répartis en deux volets s'intitulant de deux prénoms féminins ; arabe et français. Le premier volet comporte les douze premiers chapitres, il paraît sous le titre de *Selma*, et le deuxième, pour les quatorze chapitres restants est intitulé *Hélène*.

Ces chapitres racontent plusieurs histoires différentes les unes des autres, interrompues par des récits ressemblant à des articles journalistiques, ne respectant ni le temps ni l'espace. En lisant ce roman, nous avons l'impression que nous sommes en train de lire un ou des journaux de l'Algérie de la décennie noire. C'est un ensemble de nouvelles, d'événements qui se passent en Algérie, précisément, des sujets qui concernent la situation du Pouvoir et la crise de l'économie dans cette ville imaginée par la romancière, nommée : *Bab-Errih*.

Dans ces milieux, nous constatons la présence d'un certain nombre de personnages féminins tels que : Selma ; Hélène ; Safia ; Hawa et Nadia. Elles sont toutes à peu près héroïnes dans des diégèses séparées les une des autres. Selma souhaite s'échapper de son pays au moment où Hélène vient chercher et recoller les morceaux de son identité et de son origine perdues. Elles vivent dans des lieux submergés par la guerre terroriste, il n'y a pas un jour où on n'entend par le bruit des balles. C'est la période intense du terrorisme ; on y enlève et viole des filles, assassine des enfants, égorge des hommes et des femmes, précisément les intellectuels.

Nous remarquons également, qu'il y a des révélations directes sur ce qui se passait dans les sphères du pouvoir : Sans que Ghania Hammadou cite les noms, elle parle d'un certain *Boukhobza*<sup>26</sup> qui détient le Pouvoir dans cette ville, en utilisant un discours ironique pour faire passer son message aux lecteurs.

Par ailleurs, la narration dans la trilogie qui constitue l'objet de notre étude, est différente d'un roman à un autre. A vrai dire, elle marque, dans les trois textes, une tranche de vie vouée à l'échec, c'est une période du vécu de certains personnages, représentant une réalité qui s'apparenterait à une existence où « *il ne se passe rien, où c'est la vie qui passe* »<sup>27</sup>. Mais la manière avec laquelle la romancière raconte, montre que les acteurs du

---

<sup>26</sup> : C'est le président de la ville de Bab-Errih dans le roman.

<sup>27</sup> : Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1997, 2000, p. 87.



premier texte vont vers l'échec parce que la fin est donnée au début de l'histoire (c'est la première page écrite en italique, la scène de l'assassinat du héros Aziz). Le même échec apparaît dans le deuxième texte tant qu'il s'agit de l'Algérie de la colonisation et de la guerre de libération (c'est la soumission des familles algériennes au colonisateur, et la perte des pères montés au maquis). Ici, rien n'est annoncé au début de l'intrigue, le lecteur découvre la dégradation au fur et à mesure qu'il lit l'histoire.

Et dans *Bab-Errih*, nous avons remarqué que l'échec des personnages est annoncé au début, non pas comme dans *Le Premier jour d'éternité*, en informant directement le lecteur de ce qui arrivera au héros, mais en interrompant les *petits récits* par des passages qui montrent la situation du pays où vivent les actants. Ce sont des histoires racontées dans un calme et un silence absolus, comme tout se passe pendant la *décennie noire*, le lecteur ne peut croire à cette tranquillité, il s'attend à un échec sûr, auquel il arrive vers la fin de la lecture.

En outre, nous avons remarqué que la narration dans cette trilogie, ne se limite pas à réciter les événements qui se passent, mais elle est répartie entre *scènes* (où nous trouvons des actions successives et plurielles racontées ou actualisées par des personnages dans le dialogue) et *pauses* (qui nous informent sur la description des lieux et des personnages, ainsi que leurs réflexions).

Comme nous le savons, la description est un grand pôle du récit. Elle est une pause pour le lecteur ; c'est le temps de l'histoire qui s'arrête, mais elle est en même temps un vrai travail pour le romancier. C'est là où le temps du récit remplace et couvre celui de l'histoire. Pour Propp<sup>28</sup>, elle est une expansion tardive et littéraire, décorative, et comme réductible à un simple attribut du personnage. Quant aux études proprement littéraires, elles l'abordent en la comparant au temps de l'aventure, c'est-à-dire, au temps de l'histoire, indépendamment de la narration. Pour renforcer notre idée, citons Christiane Achour et Simone Rezzoug qui explicitent le vocable de la description dans la narration :

« La description peut signifier, doubler le personnage ou un nœud important de l'intrigue. A ce titre, décors et descriptions ont une fonction rhétorique puisqu'ils permettent au romancier l'économie d'une analyse en prenant en charge les états d'âmes du personnage.

---

<sup>28</sup> : Cité par P. Hamon dans *Du Descriptif*, Hachette Livre, Paris, 1993.

Les descriptions focalisent l'intérêt sur tel ou tel produit.<sup>29</sup> »

Dans *Le Premier jour d'éternité*, nous pouvons dire que Hammadou n'a pas accordé suffisamment de place à la description des personnages. L'héroïne n'est décrite à aucun moment, nous ne pouvons même pas savoir quel âge elle pourrait avoir, contrairement au héros dont nous savons certaines caractéristiques, par l'intermédiaire de la narratrice-personnage, au moment où elle se rappelle ses souvenirs avec lui, comme nous le trouvons dans les exemples suivants :

« ...ce visiteur vêtu de sombre, une serviette sous le bras, l'air grave, un peu trop sérieux.<sup>30</sup> »

Et :

« Une pénible interrogation assombrit les yeux mordorés, creusa le front large. » (p.47)

Nous avons également relevé, dans ce texte, des descriptions des lieux. La beauté des paysages en Algérie pourrait former un contraste avec la mauvaise situation politique et sociale du pays. Prenons cet exemple du tout début du quatrième « micro-récit » :

« De la ville blanche et azur toutes les ruelles, les palais et les mosquées ont une histoire. » (p.61)

Et ce deuxième énoncé :

« Nous avons traversé des cités décolorées par le soleil, grouillantes d'enfants bruns débraillés. Contourné des collines molles et douces, des montagnes noires et dures, dépassé des bouts de campagnes vertes, des bouts de campagnes jaunes, un damier de nuances ocrées. » (p.62)

Comme nous constatons dans des descriptions des chambres louées pendant les voyages des deux héros, que les personnages sont en déplacements incessants, mais la romancière a préféré donner beaucoup plus d'informations sur des lieux, que sur les actants

---

<sup>29</sup> : Cité dans *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1995, p. 213.

<sup>30</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 28.

(nous analyserons ce point ultérieurement). L'énoncé qui suit est un des exemples que nous trouvons à plusieurs reprises dans ce texte :

« Les chambres, meublées d'un équipement sommaire et dépareillé : un immense lit métallique, une garde-robe ventrue aux portes bâillant, une coiffeuse préhistorique au miroir sans tain, une chaise de bistrot boiteuse, et dans le coin consacré à la toilette, un bidet et un lavabo d'émail, jauni surmonté d'une glace défraîchie, offraient un inconfort identique à tous les étages, à des pris d'usuriers. » (p.65)

Par contre, dans *Paris plus loin que la France*, nous remarquons que la description est, à peu près, répartie entre personnages et lieux, selon la nécessité et le besoin de la narration. Nous ne trouvons pas les descriptions longues que nous avons l'habitude de voir dans les romans traditionnels du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais nous n'y sentons pas de préférence à tel ou tel pôle de narration. Concernant les personnages, nous pouvons relever :

«...en s'approchant du visage creusé de rides profondes, décomposé par la surprise (...) les fichus de satin qui couvraient sa tête : des mèches rougies de henné jaillirent de sous le tissu, mêlant leurs flammes à ses plis cramoyés, vert et jaune d'or.<sup>31</sup> »

Et pour la description des lieux, nous avons :

« Contournant alors la placette enguirlandée des bannières qui paraissent le défier (...) tourne le dos aux oriflammes qui flottent au vent léger, (...) il se met à courir, dans la ville aux parfums des fleurs... » (p.18)

Quant au troisième roman, il est mélange, amalgame de scènes et de descriptions, c'est un va-et-vient entre les deux. Nous trouvons des scènes interrompues à chaque fois par des descriptions. En fait, ce texte ne pourrait pas rentrer dans la catégorie du roman en tant que genre littéraire, parce que nous y trouvons une nouvelle manière d'écriture, de narration et de discours. Nous pourrions dire qu'il se compose de plusieurs *micro-romans* vu qu'il contient

---

<sup>31</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 35.

plusieurs histoires qui, à leur tour, ont leurs héros et héroïnes. Nous relevons dans ce propos quelques exemples :

« Cette rue qui est bordée d'arbres sur quelques centaines de mètres a été le théâtre d'un drame encore vivant dans la mémoire des riverains...<sup>32</sup> »

« ...la jeunesse des vendeurs hirsutes et mal rasés, leurs mines patibulaires, les rameutent. L'allure de ces intarissables bavards se rapproche de l'image terroriste diffusée par les médias. » (p.61)

Et :

« Des pompiers en tenue bleue, des militaires cagoulés, des civils en armes, des hommes en blouse blanche s'agitent dans tous les sens. » (p.79)

Nous remarquons ici que la description ne touche pas des actants précis, il s'agit de descriptions de personnages pris au hasard, qui ne sont pas forcément héros ou héroïnes, ils participent seulement dans la diégèse, ou à l'ensemble des diégèses de l'œuvre.

De plus, nous enregistrons, en dehors de la description et des scènes, d'autres manières de narration propres à Hammadou. Nous trouvons dans le premier et dans le troisième texte, un aspect indépendant du genre narratif, qui est l'aspect épistolaire.

- Dans *Le Premier jour d'éternité* c'est un ensemble de lettres écrites par Myriem, dans un *cahier racorni*, en l'absence d'Aziz, dans lesquelles, elle raconte ce qui se passe journallement pendant quelques jours des années 90.
- Et dans *La Porte du vent*, il s'agit d'un certain nombre d'extraits, pris d'un des cahiers trouvés dans les bagages de Selma.

Quant au début de l'intrigue, il diffère d'un roman à un autre, dans le premier c'est l'entrée *in media res* – que nous expliquerons ultérieurement- alors que dans les deux autres textes, c'est un début de toute composante narrative ; une présentation de l'histoire ou une description de l'univers de la diégèse.

Ainsi, nous pouvons dire que l'œuvre de Ghania Hammadou est essentiellement descriptive, ce procédé est utilisé non pour des raisons décoratives, mais la fonction de la description est explicative de la diégèse, voire symbolique. La narration est répartie en scènes

---

<sup>32</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 56.

longues et brèves, parce que l'œuvre littéraire est une succession de scènes, se différenciant les unes des autres dans leur durée ; il y a un changement du rythme de la narration. Voilà ce que nous allons voir dans le prochain point de cette étude.

## **1.2- Histoire / Narration (scènes) :**

Comme nous l'avons déjà signalé, les scènes se différencient les unes des autres en leur longueur dans le temps. Cela dépend de la relation entre le temps de la narration, c'est-à-dire, de l'écriture de l'histoire, et celui de l'action, c'est-à-dire de l'histoire fictive racontée. Sans que nous nous en rendions compte, les narrateurs passent d'un rythme lent à un rythme accéléré, et inversement, plusieurs fois dans notre œuvre.

Ce qui fait qu'il y a des scènes longues dans le récit, dans lesquelles le narrateur raconte des actions importantes, nous relevons dans le premier texte :

« Treize heures trente (...) rumeur des flots <sup>33</sup>»

Et :

« Aucun de nous (...) la salle voisine » (pp.129-130)

Dans le premier exemple, la romancière raconte, par l'intermédiaire de sa narratrice, comment l'enfant du conservatoire a entendu le bruit des balles lors de l'assassinat d'Aziz, en trois pages, voulant dire qu'il y a toujours des Intellectuels qui remplacent ceux qu'on tue, dont la foi ne s'estompe jamais.

Dans le deuxième énoncé, Hammadou raconte comment Myriem et ses camarades ont appris, au bureau du journal, l'assassinat du *Président Bou diaf le 29 juin 1992*. Elle le fait en une page et demie, pour montrer l'importance du sujet de l'assassinat pendant la *décennie rouge* ; assassinat qui touchait toutes les catégories sociales, y compris le président.

Nous prenons ces énoncés du deuxième texte :

« En arrivant devant le port (...) elle et Azzedine <sup>34</sup>»

Et :

« Dès l'entrée (...) lessiver leurs petits » pp (54-55)

Dans le premier exemple, on raconte la scène du départ de la famille de Mériem, ce sont deux pages entières et demie qui sont consacrées à cet événement, important aux yeux de la romancière parce que ce départ en France veut dire l'exil et l'invasion obligatoire du pays, à cause de la présence du colonisateur en Algérie.

---

<sup>33</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, pp. (9-10-11)

<sup>34</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, pp (124-125-126)

La même chose est enregistrée dans le deuxième énoncé : c'est dans une écriture d'une page et demie que Ghania Hammadou raconte comment on prend le bain au *hammam*<sup>35</sup>, la peur des enfants à cause de la chaleur intense et de la femme épaisse *la tayaba* qui les malaxe comme une *pâte de beignets*. En fait, cet événement n'est pas important si nous le comparons avec les sujets étudiés, mais la romancière veut nous donner une idée sur les traditions et les rituels algériens, des femmes algériennes précisément.

Et de *La Porte du vent* nous prenons :

« Le bâtiment du ministère (...) monsieur Bouzzar <sup>36</sup>»

Là, la romancière raconte la visite faite au ministère de la communication, en quatre pages. Cela est sûrement nécessaire parce que dans ce roman, on vise le Pouvoir et ceux qui le détiennent. En usant d'un discours ironique, Hammadou consacre toutes ces pages à cet événement important.

Nous pouvons dire ici que le temps de la narration est plus long que le temps de l'histoire parce que ce dernier pourrait se passer en quelques secondes, mais tellement l'événement est important, Ghania Hammadou y a consacré un temps considérable pour le raconter. C'est ce que nous pouvons appeler : l'élargissement de la narration ou de la scène.

Comme il y a des scènes longues, nous avons enregistré la présence de scènes brèves (courtes), qui ne prennent que quelques petits instants du temps de la diégèse comme suit :

Dans le premier texte nous avons :

« Des mois passèrent à se regarder... <sup>37</sup>»

Du deuxième texte nous prenons :

« Une dizaine d'années plus tard... <sup>38</sup>»

Et du troisième roman, nous relevons :

« Habiba grandit ainsi... <sup>39</sup> »

---

<sup>35</sup> : C'est un ensemble de douches collectives pour les femmes en Algérie.

<sup>36</sup> : *La Porte du vent*, op-cit, pp (189 à 192)

<sup>37</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p.32.

<sup>38</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p.18.

<sup>39</sup> : *La Porte du vent*, op-cit, p.23.

Dans le premier énoncé, Ghania Hammadou raconte en quelques lignes ce qui s'est passé pendant des mois. (L'arrachement d'Aziz et Myriem).

Dans le second, dans une narration beaucoup plus restreinte, et un rythme rapide, on raconte ce qui s'est produit en une dizaine d'années, dans trois lignes et demie seulement, parce que cette période n'apporte pas grand-chose au roman, et c'est ce qui a permis à la romancière de faire une *ellipse*.

Et la même chose est enregistrée dans le dernier ; il y a un certain nombre d'années sautées dans la diégèse, c'est du bas âge de Habiba, à son adolescence (seize ans à peu près). On expose l'intervalle entre *Habiba bébé* et *Habiba adolescente*, en le résumant en *Habiba grandit ainsi*.

Ainsi, nous constatons que la romancière procède par « *résumés* » : les événements sont moins intéressants que les précédents, ils prennent leur temps dans la réalité, c'est-à-dire dans l'histoire, mais ils sont réduits, très réduits même dans la fiction. Là, le temps de l'histoire est plus long que le temps de la narration.

Comme nous le savons, la description va toujours avec la narration, et la présence de cette dernière nécessite des répliques entre les personnages ou les actants qui accomplissent leurs rôles dans les actions. Ceci rentre dans le dialogue (entre deux personnes) ou le monologue (entre une personne et elle-même). Nous prenons quelques exemples de notre corpus d'analyse :

« - Il me faut te protéger, c'est toi la plus exposée !  
- Je dois veiller sur toi, tu es le plus vulnérable !  
Répondais-je en échos.<sup>40</sup> »

« - Oumeyma ! Oumeyma, veux-tu quelque chose ?  
Veux-tu que je te rapporte ton tapis de prière ?  
- Non, va, va jouer, enfant, va jouer plus loin.<sup>41</sup> »

« - Il faut savoir ce que tu veux : que je parte... ou que j'écrive ton livre ?  
- Les deux... Non, je veux surtout que tu vives là où tu trouves la paix.<sup>42</sup> »

---

<sup>40</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p.52.

<sup>41</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p.59.

<sup>42</sup> : *La Porte du vent*, op-cit, p.98.



Dans ce cas du dialogue –que nous aborderons ultérieurement dans la suite de notre recherche- nous remarquons que nous ne pouvons pas situer le temps dans lequel se passent les actions par rapport au temps où l’on raconte, c’est pour cela que nous pouvons dire que le temps de l’action ou de l’histoire et le temps de la narration sont égaux (ils ont à peu près la même longueur). Le dialogue est une forme de narration dans laquelle les actions se passent au moment où l’on parle. Nous avons affaire ici à une actualisation des actions.

Ainsi, nous pouvons représenter les modes narratifs dans notre corpus d’analyse, en les représentant sous forme d’un tableau récapitulatif de tous les points cités (Mettons le temps de la lecture dans le même pôle que le temps de l’écriture) :

Temps de l’aventure	Rapport	Temps de la lecture	Unités
+	>	-	Le résumé ( <i>des d’années plus tard</i> <sup>43</sup> )
+	=	+	Le dialogue (- <i>Tiens ça, je me charge d’elle...</i> - <i>Trop risqué...</i> <sup>44</sup> )
-	<	+	La description ( <i>Zahra était devenue vieille eu visage lisse...</i> <sup>45</sup> ) et l’élargissement

Ce tableau nous explique la répartition du temps dans l’aventure et sa relation avec la lecture : nous constatons que le temps de l’aventure est plus large que celui de l’écriture (ou de la lecture) quand il s’agit de sauts dans le futur, c’est-à-dire des projections en avant appelées prolepses par Genette.

Dans le cas du dialogue, les temps de la lecture et de l’aventure sont égaux parce que les répliques actualisent les actions. Nous pourrions considérer les répliques du dialogue comme des paroles adressées directement au lecteur.

<sup>43</sup> : *Le Premier jour d’éternité*, op-cit, p. 56.

<sup>44</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 77.

<sup>45</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 52.

Et dans le dernier cas, le temps de l'aventure est inférieur à celui de la lecture parce que les descriptions sont toujours un repos, une pause qui arrête l'action sans interrompre l'écriture ou la lecture.

Par ailleurs, Ghania Hammadou présente dans *Le Premier jour d'éternité* une narration qui est –dans la globalité du « macro-récit » *enchâssant*- ultérieure à l'histoire. Elle a vécu les événements de 1988 à 1995, puis, elle a rédigé son histoire, qui est la narration de son récit.

Reste l'aspect épistolaire vers la fin de la composante narrative, dans lequel nous enregistrons une narration simultanée à l'histoire, parce qu'ici, Myriem écrit un certain nombre de lettres où elle raconte ce qui se passe journalièrement, en Algérie.

Ce qui fait que ce texte se présente ainsi :

H : Histoire  $\longrightarrow$  N : Narration

Ce petit schéma correspond à la composante narrative, du début du macro-récit, jusqu'à la pré-phase finale du huitième micro-récit.

Et dans les lettres :

H / N / H / N / H / N / H / N

La narration est intercalée avec l'histoire parce que l'écriture des lettres dans *Le Premier jour d'éternité* est présentée sous forme de journal intime de Myriem en racontant ce qui se passe au jour le jour. Comme la narratrice vit d'abord une tranche d'histoire pour la raconter le soir par écrit, elle doit attendre le lendemain pour vivre une autre tranche de vie et la raconter après. Ainsi, nous constaterons la relation intercalée histoire / Narration.

Quant au roman *Paris pus loin que la France*, il est –comme il raconte l'Algérie de la colonisation et de la post-indépendance- également, une narration ultérieure à l'histoire, parce qu'on a déjà vécu la période de la conquête de l'Algérie, et après des années bien nombreuses, on l'a racontée.

Son schéma –dans le roman en entier- se présente ainsi :

H : Histoire  $\longrightarrow$  N : Narration

Venons-en donc au roman *La Porte du vent* :

Il est une narration ultérieure à l'histoire là où on raconte les histoires de Selma, Safia Hélène et Habiba. Ce sont des événements déjà passés, antérieurs au moment de la narration.

Et il est une narration simultanée à l'histoire là où nous sentons que l'écriture ressemble à des articles journalistiques, ce sont des narrations qui se passent en même temps que les événements en question. C'est comme la presse qui n'est quotidienne que parce qu'il y a toujours des nouveautés dans l'Histoire, différentes d'un jour à l'autre.

Et ses schémas sont ainsi :

H : Histoire  $\longrightarrow$  N : Narration

Et dans les récits ressemblants à des articles journalistiques, il y a une alternance entre les deux temps :

H/N/H/N/H/N/H/N

Donc, nous pouvons déduire que la narration dans notre corpus d'analyse, est répartie entre la description, le dialogue et les actions. Ces facteurs munissent l'œuvre de Ghania Hammadou de plusieurs fonctions, vu qu'elle aborde des périodes différentes de la vie des Algériens. Ceci pourrait nous aider à diviser ces périodes –dans la diégèse- en *sous-périodes*, que nous pouvons appeler : les programmes narratifs des acteurs de ces histoires. Voilà ce qui va être le sujet de notre prochain point.

### 1.3- Programmes narratifs de l'échec :

L'œuvre de Ghania Hammadou est composée de trois histoires vouées à l'échec. Comme nous l'avons signalé antérieurement, la dégradation se voit de prime à bord. Voilà pourquoi nous allons procéder à une analyse narrative des trois textes, en les divisant, selon les grandes actions, en *programmes narratifs*.

Si nous appliquons le schéma de la narration de Bakhtine, muni des programmes narratifs de Greimas, aux textes de cette trilogie, nous aurons une idée générale sur les transformations des héros, de la phase initiale à la phase finale.

En premier lieu, le début du roman *Le Premier jour d'éternité*, un morceau décousu de l'ensemble sous forme de présentation, nie toute linéarité tant qu'il s'agit d'un deuil, et laisse le lecteur imaginer la vie de l'artiste menacé à cause de l'audace de son choix dans l'expression théâtrale, dans la dénonciation du *mensonge quotidien*.

Quant aux deux autres, ils marquent, au début, une linéarité logique aux yeux du lecteur. C'est le premier équilibre de toute narration littéraire. Il est dans *Paris plus loin que la France* la présentation des *Ouled Aissa* ; village de la famille de Mériem, ainsi que la naissance du dernier enfant d'Azzedine ; Kheireddine.

Et dans *La Porte du vent*, c'est une image sur *Bab-Errih*, son intérieur et son entourage, qui est présentée. Ceci est narré sous forme de dialogue à un seul locuteur. Nous marquons la présence de la deuxième personne du singulier, et l'absence de la première personne, alors que c'est cette dernière qui raconte.

C'est un aspect différent des deux premiers romans, mais il représente à son tour, l'équilibre premier de l'intrigue.

Les histoires dessinent des schémas significatifs, les parcours narratifs révèlent une succession des transformations des personnages principaux. Les schémas narratifs de Bakhtine et de Genette, nous permettent d'accéder aux états des transformations des héros, qui s'articulent en trois programmes narratifs principaux : programme narratif (PN1) ; programme narratif (PN2) et programme narratif (PN3) qui représentent respectivement :

1- Fusion de deux arrachements d'Aziz : l'un au théâtre, l'autre à Myriem ; menaces reçues concernant son travail et sa mort.

PN1 ———> Fusion de deux arrachements d'Aziz : l'un au théâtre, l'autre à Myriem.

PN2 ———> Menaces reçues concernant le travail.

PN3 ———> La mort et la perte de l'être-aimé.

2- La situation difficile de la famille de Mériem en l'absence du père ; l'exil de la famille en France et son retour vers les années quatre-vingts.

PN1 → La situation difficile de la famille de Mériem en l'absence du père.

PN2 → L'exil de la famille en France.

PN3 → Son retour vers les années 80.

3- Puisqu'il s'agit de plusieurs histoires *non-finies*, nous pouvons prendre l'univers dans lequel jouent les personnages, c'est-à-dire, *Bab-Errih* : Un calme *précaire* ; vouloir améliorer la situation (un vœu de certains acteurs uniquement) et déchéance du pays et de son peuple.

PN1 → Un calme précaire.

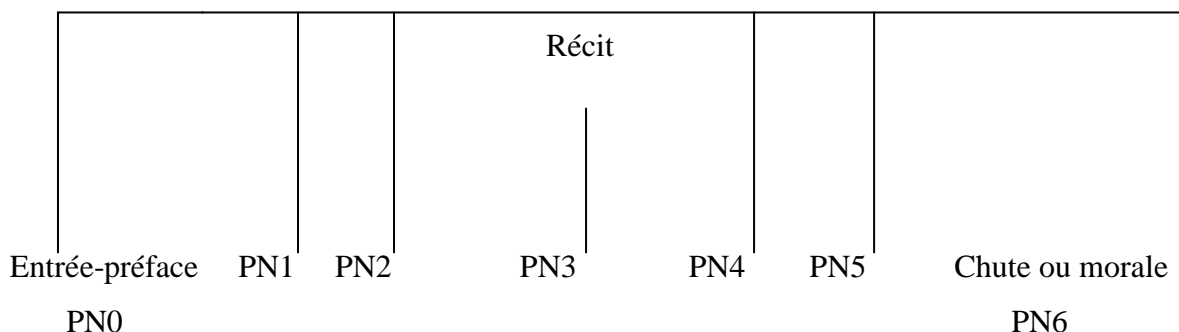
PN2 → Vouloir améliorer la situation.

PN3 → Déchéance du pays et de son peuple.

(Mettons que dans les programmes narratifs (PN1), (PN2) et (PN3) nous pouvons trouver des programmes narratifs secondaires).

En deuxième lieu, l'organisation du récit se présente, en toute logique, comme un développement et une succession d'actions qui nous amènent à une fin attendue, conformément aux schémas narratifs de Bakhtine, où l'histoire est considérée selon le point de vue de Paul Bourget comme « *un commencement, un milieu, une fin et un point de vue* <sup>46</sup> ».

Si nous appliquons le schéma narratif de Bakhtine aux romans, nous aboutissons aux résultats suivants :



<sup>46</sup> : Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1997, 2000, p.104.

Pour le premier roman, nous avons :

PN0 : Présentation de la mort d'Aziz que Myriem apprend en exil.

PN1 : Première rencontre et entente des deux amants (Aziz et Myriem).

PN2 : Fusion de deux arrachements d'Aziz (l'un au théâtre et l'autre à Myriem).

PN3 : Menaces reçues par Aziz et Myriem, et peur d'être séparés l'un de l'autre.

PN4 : Eloignement de Myriem pour fuir le danger.

PN5 : Exil de Myriem où elle apprend la mort d'Aziz.

PN6 : Questions posées par Myriem.

Dans le second, nous aboutissons à :

PN0 : Présentation de la famille d'Azzedine, pendant l'occupation française.

PN1 : Départ d'Azzedine pour combattre le colonisateur.

PN2 : Difficulté de vie, arrêt des études pour chercher un travail.

PN3 : Aggravation de la situation et décision de l'évasion à Paris

PN4 : Changement du mode de vie et décès de la grand-mère en l'absence d'Azzedine.

PN5 : Retour au pays natal, vers les années 80.

PN6 : Etonnement par le nouveau monde retrouvé.

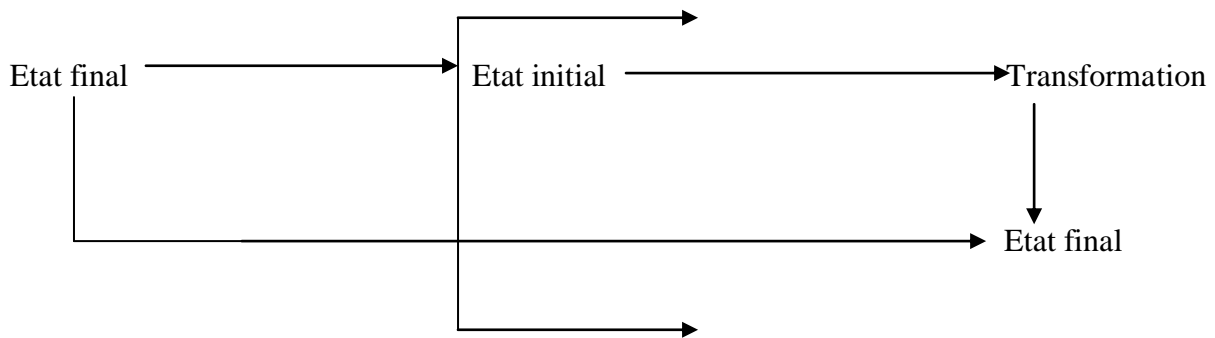
Et dans le troisième, tant qu'il ne s'agit pas d'une seule histoire, nous garderons le premier schéma des trois programmes :

PN1 : Un calme précaire.

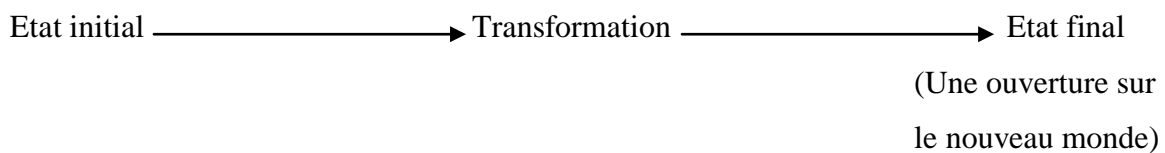
PN2 : Vouloir améliorer la situation (vœu de certains acteurs uniquement).

PN3 : Déchéance du pays et de son peuple.

En dernier lieu, nous pouvons dire que les romans de Ghania Hammadou répondent bien au schéma global de la narration bien qu'il y ait quelques éléments *intrus* qui dévient la chronologie, comme nous le relevons dans *Le Premier jour d'éternité*. Ce roman commence par la *phase finale* : c'est la présentation de la mort du héros, événement après lequel, la narratrice-personnage fait son deuil en se rappelant de son histoire avec lui. Ce qui fait que si nous plaçons cette partie à la fin de la composante narrative, nous aboutirons au schéma global suivant :



Le second, quant à lui, est linéaire. Il respecte la chronologie ainsi que les étapes de la narration du roman, en tant que genre littéraire. Dès lors, le chemin de l'intrigue ne nous pose aucun problème ; les étapes de la narration sont à leurs places comme suit :



(Rappelons ici que la fin n'est pas une clôture définitive de l'intrigue, c'est une étape finale d'une certaine période antérieure, et en même temps, une ouverture d'une autre période qui s'annonce, actuelle ou future.)

Le troisième texte, à son tour, représente une autre manière du schéma de la narration, différente de la première et de la deuxième forme.

Si nous laissons les actants à part, et prenons seulement l'univers dans lequel ils jouent, nous pourrions dire que le roman répond au schéma narratif global. Mais si nous nous attachons aux personnages, nous trouverons que leurs histoires (tant qu'il s'agit de plusieurs histoires de personnages différents) répondent à des schémas narratifs, différents les uns des autres, et du schéma global.

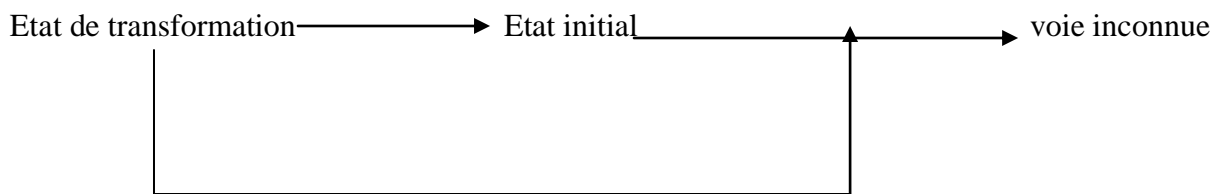
Le schéma de l'univers des personnages : *Bab-Errih* :



Et le schéma des actants, dans leur majorité, est un schéma infini (n'ayant pas une fin) ou non-fini (n'ayant pas pu arriver à la fin) :



Ou :



Ce dernier schéma pourrait représenter, à titre d'exemple, les états de transformation du personnage de Habiba : son histoire commence par Habiba adulte, écrit des lettres où elle raconte ce qui se passe dans son pays, sa souffrance avec ses enfants, puis, revient à sa naissance *non opportune* à sa mère qui voulait un garçon, et passe à son adolescence où elle accepte de se marier avec un homme de quarante ans.

Ceci est un des exemples donnés dans le roman *Bab-Errih*, il y en a d'autres dont nous ne pouvons savoir l'issue, ou la fin, parce que ce qui compte ici, pour Ghania Hammadou, est le milieu dans lequel baignent ses acteurs, qui va vers la déchéance, vu qu'il est mené par des gens qui ne sont pas à leurs places. Cela pourrait être ambigu dans l'histoire ou l'analyse purement littéraires, mais nous pourrions l'expliquer ultérieurement, dans notre deuxième approche allant vers la signification.

Ainsi, nous pouvons dire que l'œuvre littéraire se divise toujours en programmes narratifs, vu qu'elle raconte une ou des histoires allant vers l'échec, Ces histoires, nous ne pouvons les comprendre, qu'en montrant comment elle sont racontées, par l'intermédiaire de qui et à travers les yeux de qui. C'est la question des points de vue en littérature que nous allons aborder, dans la suite de notre thèse.



## **2- Les instances narratives féminines :**

### **2.1- Points de vue :**

Dans la trilogie de Ghania Hammadou, la narration est faite par des narrateurs différents. Il y en a ceux qui se confondent aux personnages principaux, comme c'est dans *Le Premier jour d'éternité* où la narratrice se confond avec le personnage féminin, les faits sont relatés à travers son point de vue, en intervenant à la première personne du singulier « *je* » qui est Myriem, ou à la première personne du pluriel « *nous* » qui est Myriem et Aziz.

Nous pouvons attester dans ce cas que la narratrice est intradiégétique, dans globalité du macro-récit *enchâssant*, comme c'est dans cet exemple où elle se rappelle d'un de ses bons souvenirs avec Aziz :

« Nous oubliâmes le temps, et celui-ci nous oubliâ.<sup>47</sup> »

Elle n'y est étrangère que dans de toutes petites parties de l'histoire narrée. Nous relevons par exemple :

- Dans la présentation de la mort d'Aziz, qui est à la troisième personne du singulier (il) ou (Aziz), elle raconte en ayant des *yeux invisibles*. C'est une narratrice extérieure à la scène. En voici cet énoncé de la septième page :

« Aziz qui allait dans la lumière, resta seul... »

- et la dernière partie du huitième micro-récit où elle introduit le personnage légendaire Médée. Elle utilise également la troisième personne du singulier (elle) ou (Médée). Nous pouvons remarquer une absence totale de la narratrice ; elle est une observatrice extérieure de l'Algérie des années 90, comme nous le voyons dans cet exemple pris de la cent quarante-sixième page :

« Alors, Médée arriva, peinte en toutes couleurs... »

Quant au héros Aziz, il est, dans tout le macro-récit *enchâssant*, présenté à la troisième personne du singulier, il est connu à travers le point de vue de la narratrice qui essaie de le présenter dans tous ses états de transformation. Nous prenons un exemple :

---

<sup>47</sup> : *La Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 34.

« Aziz séchait alors mes pleurs et, pour calmer mon angoisse, me réinventait l'immortalité. » (p. 51)

Cependant, dans *Paris plus loin que la France*, le héros est aussi un personnage féminin, mais l'histoire n'est pas racontée à travers ses yeux. Elle est racontée dans la globalité du roman, à la troisième personne du singulier. Dans l'énoncé qui suit, le narrateur montre ce que sent Mériem, quand elle prend le bateau, pour quitter le pays :

« Mériem ne fut pas mécontente de retrouver la terre ferme.<sup>48</sup> »

Donc, nous pouvons attester ici que le narrateur est extradiégétique ; il est étranger à l'histoire narrée.

Dans certains passages, des personnages, hors du narrateur principal, prennent la parole pour raconter leurs histoires antérieures. Nous avons, à titre d'exemple, ce passage où c'est Zahra, la mère de Mériem qui prend la parole. Elle raconte son enfance et son adolescence à sa fille, pour qu'elle sache la différence entre sa vie et celle de ses aïeules :

« Il n'était pas question que je dépasse les seize ans pour me marier. C'était le lot de toutes les filles. Seize ans, c'était même trop. » (p. 32)

Ainsi que ce deuxième exemple où un autre personnage prend la parole. C'est Salem qui raconte l'histoire de *Ammar Z'yeux bleus* qu'on a trompé le jour de son mariage, en substituant à la fille qu'il aimait, une de ses sœurs :

« ...on l'a trompé le jour de son mariage en substituant à celle-ci une de ses sœurs, vieille fille rance comme une noix oubliée, une dont personne n'avait voulu. » (p.80)

Dans ces deux derniers passages, nous enregistrons la présence de deux narrateurs, le premier est celui qui raconte l'histoire antérieure, et le deuxième est le porte-parole de Ghania Hammadou. Par conséquent, nous pouvons déduire que nous, lecteurs, sommes au deuxième degré de la réception parce que le premier récepteur est celui qui écoute Zahra tant qu'elle s'adresse à un personnage. Et à notre tour, nous recevons l'histoire après.

---

<sup>48</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p.127.

Bien que nous ayons signalé au début que ce roman respecte les modalités du genre romanesque, cela ne nous a pas empêchés de déceler quelques différences par rapport à ce dernier. Ce que nous avons relevé ci-dessus l'atteste bien. La narration est dans un seul roman, intradiégétique et extradiégétique.

Et dans *Bab-Errih*, l'histoire est racontée autrement. Elle est une narration extradiégétique dans la totalité de la diégèse. C'est là où nous pouvons nous rapprocher du roman du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est une narration à la troisième personne du singulier, dont nous prenons cet exemple qui montre comment Habiba s'est mariée :

« L'été suivant, Habiba dût se contenter d'une cérémonie de mariage sommaire, sans le protocole avec lequel les noces se déroulent à Bab-Errih. <sup>49</sup>»

Par contre, nous enregistrons dans ce texte, d'autres narrations différentes de celle-ci. Elles touchent plusieurs narratrices qui s'adressent à des interlocuteurs (féminins ou masculins), sans se citer, c'est-à-dire la première personne du singulier y est absente :

« Maintenant, tu leur attribues une signification : un jour ou l'autre, tu prendras un de ces navires. Tu embarqueras dans le plus majestueux, le plus immaculé d'entre tous, celui appelé *Liberté*. » (p.17)

Ici, la narration est intradiégétique. Bien que nous ne trouvions pas d'indices graphiques de la première personne du singulier, la deuxième personne montre que c'est un semblant de dialogue. Ce qui fait qu'elle est présente.

Ajoutons cet autre exemple où la narration est toujours intradiégétique, elle est au pronom personnel « je ». Dans ce passage, la narratrice-personnage a reçu un courrier, dans lequel on demande sa présence, au ministère de la communication :

« J'en suis encore à me remettre de toutes ces émotions quand me parvient un courrier à en-tête du ministère de la Communication. » (p.188)

Ainsi, nous pouvons déduire que la narration de *La Porte du vent* est changeante ; elle va d'une narration intradiégétique à une narration extradiégétique. Il y a même des passages

---

<sup>49</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 24.

qui nous laissent poser des questions sur celui qui prend la parole, c'est ce qui nous a obligés de faire plusieurs lectures à ce corpus d'analyse, et surtout au troisième texte *Bab-Errih*.

En définitive, nous pouvons dire que bien qu'elle soit écrite et éditée récemment, la trilogie de Ghania Hammadou révèle une écriture qui sort de *l'ordinaire*. Elle nous rappelle, dans certains passages *l'ancienne* écriture du roman classique, et dans d'autres, elle nous laisse réfléchir à cette nouvelle idée qui est le va-et-vient entre les différents modes de l'écriture. Cela a permis à la romancière d'enrichir son écriture, en récit et discours, chacun, selon la nécessité de la narration. C'est ce que nous allons montrer dans le point prochain de notre étude.

## 2.2- Récit et Discours :

La trilogie de Ghania Hammadou, qui est l'objet de notre étude, se compose de trois romans qui sont une narration classique menée à la fois sur le discours et sur le récit, les déictiques de personnes employés alternent entre les deux systèmes de narration, conformément au point de vue de Maingueneau que nous adoptons :

« Récit et Discours sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser les énoncés ; ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. C'est d'ailleurs la situation la plus courante. <sup>50</sup>»

Si nous prenons la première personne du singulier « *je* », nous trouverons qu'elle n'est pas « *un pur déictique* <sup>51</sup>», parce que l'acte de parole n'est pas fortement pris en charge par le pronom « *je* », c'est seulement « *la désignation d'un personnage qui se trouve référer au même individu que le narrateur* <sup>52</sup>». Cela nous le remarquons dans les trois textes, en voici quelques exemples :

Dans le passage qui suit, le « *je* » du récit renvoie à Myriem qui est la narratrice :

« En allant à sa rencontre, oui, en remontant la route qui mène vers lui. Je le retrouverai nimbé de crépuscule et il me dira pour alléger ma peine... <sup>53</sup>»

Et dans cet énoncé pris du roman *Paris plus loin que la France*, il renvoie à un des narrateurs qui prennent la parole, tant que la narration ici est à la troisième personne. C'est le « *je* » de Zahra ; la mère de l'héroïne qui raconte sa vie :

« Je devais aider ma mère à aider mes frères avant de partir : ce fut la raison pour laquelle on avait différé mon mariage (...). Un vrai temps d'apocalypse ; de ma vie, je n'avais vu une telle tempête. <sup>54</sup> »

---

<sup>50</sup> : *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003, p. 55.

<sup>51</sup> : C. K. Orecchioni, *L'Énonciation*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 45.

<sup>52</sup> : D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op-cit, p.57.

<sup>53</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 14.

<sup>54</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 32.

Ce troisième exemple pris de *Bab-Errih* contient un « je » référant au narrateur principal qui essaie de représenter la ville de *Bab-Errih* dans toutes ses transformations et ses changements dans le temps :

« Azzedine, je ne l'ai revu qu'en de rares occasions. Après m'avoir aidée à régler quelques problèmes pratiques, il s'est retranché chez lui. (...) Je l'ai questionné sur ce qui allait advenir de ses œuvres.<sup>55</sup> »

Ce type de récit au « je » présente une particularité : il permet de passer du récit au discours facilement. Le « je » opérant dans les deux registres ne reste pas toujours le narrateur principal de l'histoire narrée. Il pourrait devenir un référent des autres narrateurs, présentés à la troisième personne du singulier, au masculin « il » ou au féminin « elle », comme il pourrait remplacer le « tu » de l'interlocuteur. Evidemment, dans le dialogue, puisque la parole alterne entre les interlocuteurs, le « je » devient « tu » et le « tu » devient « je ». Les exemples ci-dessous, le montrent bien :

- D'abord, voilà un énoncé du premier texte :

« Face aux menaces. Il n'avait d'inquiétude que pour moi. Absorbé par son art, il voyait le monde à la mesure de sa beauté, croyait qu'il ne dérangeait personne. Qui s'intéressera à un artiste sans statut ni argent, rétorquait-il à ceux qui le mettaient en garde.  
- Il me faut te protéger, c'est toi la plus exposée !  
- Je dois veiller sur toi, tu es le plus vulnérable !  
Répondais-je en écho.  
En ces heures-là, il se souvenait de ses chaînes.  
- Que ne t'ai-je connue plus tôt, gémissait-il alors.  
- Plus tôt, tu ne m'aurais pas reconnue. C'est maintenant que cela devait être.<sup>56</sup> »

Dans ce passage, le « moi » qui renvoie à la narratrice devient un « je » et un « tu » dans les répliques, et la troisième personne du singulier « il » devient également, dans le dialogue, un « je » et un « tu ».

La même chose est constatée dans les deux autres textes :

---

<sup>55</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 173.

<sup>56</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 53.

« Soudain, une main s'abat sur son épaule et une voix la gourmande :

- Où étais-tu passée ? Pourquoi es-tu là, plantée à compter les badauds ?

Zahra vient de surgir de derrière elle.

- Mais je te cherchais, yemma, je te cherchais ! <sup>57</sup>»

Et :

« Il arriva pourtant que Selma – une fois n'est pas de coutume – faillit m'en priver.

- Tu viens aussi, Hélène ? ! Il serait plus prudent que tu restes ici aujourd'hui..., on prévoit des provocations.

Heureusement, j'ai protesté :

- Ah non, pas question ! Tu ne vas pas t'y mettre, toi aussi ! Je marcherai quoi qu'il m'en coûte : ça me donne le sentiment de faire quelque chose. <sup>58</sup>»

Dans le premier exemple, les pronoms « je » ; « tu » et le prénom Zahra renvoient au même personnage ; celui de Zahra. Puisqu'elle est une interlocutrice qui échange les répliques avec sa fille Mériem, elle est remplacée par plusieurs déictiques. Ajoutons également, le terme *yemma*. Son emploi n'y est pas pour rien : il est un vocable qui désigne l'appartenance de la mère au locuteur-même qui l'énonce. C'est la signification de *maman* en français. La romancière a préféré garder ce vocable en *kabyle*, ou en *arabe algérien* pour montrer la profonde affection que nous sentons en le prononçant ainsi.

Et dans le second, nous remarquons que le déictique « je » est interprété doublement : un élément du récit et un élément du discours à la fois.

- Il est un élément du récit là où il est remplacé par *me*, dans *faillit m'en priver*. Il remplace le personnage Hélène.

- Et il est un élément du discours dans les répliques. C'est ce qui prend en charge : *je marcherai quoi qu'il m'en coûte*. C'est toujours le personnage Hélène.

De plus, la première personne du pluriel est employée pour la désignation polyphonique, non seulement de la narratrice, mais aussi des autres personnages. Dans le premier roman, c'est l'addition de la narratrice-personnage qui est l'héroïne Myriem, et du héros Aziz comme c'est montré dans cet exemple :

---

<sup>57</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 157.

<sup>58</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 181.

« Nous avons donc pris la route, sans plan ni programme, ni guide. De vieux itinéraires, tant de fois parcourus, nous étaient redevenus vierges de tout passage. » (p.62)

Par contre, dans le deuxième roman, nous enregistrons une absence de ce pronom polyphonique. La lecture du texte nous a permis d'attester l'absence de tels exemples.

Venons au troisième roman où nous trouvons le retour de ce déictique. Il est là, l'addition des deux personnages Selma et Safia :

« En plus de nos multiples désaccords d'ordre domestico-politique, Safia et moi sommes en opposition sur ce qu'il faut penser de cette femme débarquée à Bab-Errih dans le début des années quatre-vingts... » (p.30)

Par opposition à la première personne « nous », nous remarquons également la personne « vous », qui est utilisée dans *Le Premier jour d'éternité* de façon ternaire : un « vous » qui renvoie à une addition d'unités (des personnages dans le roman) ; un autre qui renvoie à une *amplification*<sup>59</sup> de la personne (un personnage dans le roman) et un dernier renvoyant aux récepteurs de notre corpus (les lecteurs de l'histoire).

Par contre, elle n'est utilisée dans *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih* que pour renvoyer à une addition de personnages.

Nous pouvons donner quelques exemples, représentant respectivement les formes mentionnées :

D'abord, le pronom personnel qui additionne les personnages :

« Pourquoi... ? Je ne vous ai rien fait...  
Pourquoi... ?<sup>60</sup> »

Le pronom pourrait représenter ceux qui menaçaient Aziz, et ceux qui l'ont assassiné (les terroristes).

Ou :

---

<sup>59</sup> : *Linguistique pour le texte littéraire*, op-cit, p. 17.

<sup>60</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 7.



« Bientôt, vous irez vivre à *Baris* ; c'est encore plus loin que la France...<sup>61</sup> »

Le pronom ici, renvoie à Mériem et à sa famille.

Ou encore :

« Pourquoi Moh, pourquoi ? Vous étiez comme des frères, et ta mère et moi comme des sœurs.<sup>62</sup> »

Et là, le pronom « vous » renvoie à Moh, et son ami qui est le fils de *Khalti Djoher*.

Quant au « vous » de politesse, de l'amplification, comme nous l'avons déjà dit, il est dans cet exemple pris de la cent trente-huitième page du premier texte :

« Partez, madame, partez vite d'ici, avant qu'il ne soit trop tard ! »

La désinence du verbe *partir*, suivie de *madame*, montre qu'on s'adresse à une femme, qui est l'héroïne Myriem, en l'amplifiant (le pronom *vous* est sous-entendu).

Reste la dernière catégorie du « vous », c'est celui qui renvoie au public lecteur. Il est dans *Le Premier jour d'éternité*, explicite et implicite :

- Explicite :

« Je vous dirai l'indicible... Je vous dirais ce qui ne peut être dit. » (p.13)

La narratrice-personnage s'adresse à nous lecteurs, en nous disant : vous.

- Implicite :

« Des brasiers me dévorent l'intérieur : l'un à la poitrine, là du côté du cœur, un autre dans la tête. »  
(p.16)

La romancière parle –par l'intermédiaire de sa narratrice- à un public qui la voit et l'écoute, en lui disant : là.

---

<sup>61</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 120.

<sup>62</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 172.

Néanmoins, la présence des déictiques personnels dans la trilogie de Ghania Hammadou ne nie pas celle des non-déictiques représentés par le pronom indéfini « on » qui remplace : il ; ils ; elles et nous.

Il est d'après Maingueneau, à la différence de tous les pronoms, toujours un être humain. Il s'interprète selon le contexte comme : « je ; tu ; nous ; eux et elles » ; il peut représenter le personnage ; le narrateur ; le lecteur ou tout le monde. Nous avons relevé quelques exemples des textes de notre corpus d'analyse. Ceux-là se répartissent entre les deux romans qui racontent la période des années 90. C'est-à-dire, c'est la période dans laquelle on ne savait pas qui est-ce qui était son ennemi, contrairement à la période coloniale –racontée dans *Paris lus loin que la France-* où l'ennemi était le colonisateur français. Voilà pourquoi il y a eu cette nécessité de l'emploi du pronom indéfini *on*.

Dans l'exemple qui suit, « on » renvoie à un certain nombre de personnes inconnues par les lecteurs :

« Est-ce l'oubli, cet oubli qu'on m'a souhaité comme des vœux de bonne santé ?<sup>63</sup> »

Et dans ces deux exemples pris des deux romans, il renvoie à ceux qui causent le mal : les *terroristes* dans le premier exemple, et le *président* de la ville de Bab-Errih dans le second :

« On a assassiné Mohamed BOUDIAF à ... Annaba »  
(p.130)

Et :

« Grâce à l'argent du pétrole, *on*, ou le *Président* (c'est comme on voudra), profitant d'une heureuse conjoncture des cours mondiaux de la banane et du gruyère pour en inonder nos marchés, réussit à détourner le ressentiment populaire <sup>64</sup>»

Le pronom indéfini ici est, un groupe de personnes inconnues et par la romancière et par les lecteurs. Ce que nous savons est qu'il s'agit seulement d'un certain nombre de crimes commis par les mêmes groupes. Tant que nous ne pouvons pas les identifier, nous les qualifions de *on*.

---

<sup>63</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p.25.

<sup>64</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 64.

Alors que dans le second énoncé, il est utilisé pour référer au président de la ville en question, pour *adoucir* l'expression. L'emploi de ce pronom montre bien au récepteur que l'acte de parole n'est pas fortement pris en charge. Voilà pourquoi les écrivains éprouvent le besoin de l'utiliser dans leurs productions littéraires.

Ajoutons en dernier lieu, le déictique « tu » qui est fort présent dans le roman *La Porte du vent*. Nous avons enregistré son absence dans *Paris plus loin que la France* (même la place réservée au dialogue dans ce roman est trop restreinte. Il est beaucoup plus récit que discours). Et dans *Le Premier jour d'éternité*, il n'est présent que dans les dialogues, comme nous l'avons souligné ci-dessus.

Dans le troisième roman, le narrateur, à tout moment, imagine un allocataire devant lui, auquel il s'adresse. C'est dans la totalité de la composante narrative, un allocataire féminin, sauf dans les dialogues :

« Epuisée, tu vas te rendre, succombée à ce lancinant besoin d'eau fraîche. Cette eau qui bruit dans ta tête en cascades, en torrents glacés..., et dont justement il n'en est jamais d'assez froide pour éteindre tes soifs. » (p. 11)

Cet allocataire renvoie, dans certains passages, à des personnages, nous nous sommes rendu compte de ça, après plusieurs lectures. Mais dans d'autres passages, il renvoie à des interlocuteurs inconnus. Ils pourraient être les lecteurs virtuels de cette histoire.

En définitive, ces déictiques nous informent bien sur les personnages de cette trilogie, et nous expliquent la distribution des rôles pris en charge par les acteurs. Ces derniers ont des fonctions différentes l'une de l'autre, dépendant de la place de chaque protagoniste dans chaque composante narrative des trois textes proposés. Nous allons vérifier cela en élaborant les schémas des fonctions actantielles dans la suite de notre travail.

# **Chapitre II**

## **Chapitre II L'univers des personnages féminins**

### **1- Les fonctions actantielles : changement et similitude**

#### **1.1- Schémas actantiels identiques**

#### **1.2- Modalité : les transformations**

### **2- La prise de la parole**

#### **2.1- Données sur les actants**

#### **2.2- Monologue / Dialogue**

Dans cette œuvre, les héros sont victimes dans leurs univers diégétiques. Ils sont dans deux de ces romans, narrateurs et personnages, en même temps. Et dans le troisième, c'est-à-dire dans *Paris plus loin que la France*, ils ne sont que personnages parce que la narration est à la troisième personne du singulier.

La position des actants dans les deux premiers romans cités nous pose problème, et nous pousse à nous interroger sur le pouvoir que peut avoir un narrateur pour raconter sa vie, alors qu'il est déjà victime d'un tel ou tel autre personnage, parce que si nous nous référons à l'idée de *James*<sup>65</sup>, nous nous demanderons comment un personnage enchaîné à l'action qu'il fait, peut savoir ce qui va lui arriver dans la suite de sa vie, et ce qui arrive aux autres, en son absence. Voilà ce qui nous explique que le héros, dans ce cas, n'est pas seulement muni d'un *moi de l'action*, il a aussi un *moi de la narration*. C'est comme s'il avait deux existences diégétiques : l'une comme étant le narrateur de son monde, auquel il pourrait être étranger, et l'autre comme étant acteur, comme tous les autres personnages, indépendant même du premier. C'est à ces deux catégories que nous allons nous intéresser dans ce deuxième chapitre.

---

<sup>65</sup> : Cité par Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Seuil, Paris, 1981, p. 169.

## **1- Les fonctions actantielles : changement et similitude**

### **1.1- Schémas actantiels identiques :**

Dans l'œuvre de Ghania Hammadou, les héros ont survécu aux périodes dans lesquelles ils ont vécu : Myriem a survécu au héros Aziz ; victime du terrorisme ; Mériem et sa famille ont survécu à la grand-mère Aïcha, et aux victimes de la colonisation et Selma et Hélène ont survécu, à leur tour, à toutes les victimes du terrorisme de la période *noire* à Bab-Errih. Cette situation des acteurs pourrait être approchée de celle de Ghania Hammadou qui, elle aussi, a survécu à des milliers de victimes du terrorisme, étant actuellement exilée en France.

Cette idée est conforme au point de vue de Mauriac :

« Quelqu'un me demande : <Comment connaissez-vous tous les événements auxquels vous n'avez pas assisté ? De quel droit reproduisez-vous des conversations que vous n'avez pas entendues ?>  
Au vrai, j'ai survécu à la plupart de mes héros, dont plusieurs ont tenu dans ma vie une grande place.<sup>66</sup> »

La romancière possède un savoir sur ses héros, que nous ne pouvons nommer ainsi qu'en le comparant à son ignorance antérieure. C'est ce que nous pouvons expliquer par l'écart temporel entre le passé évoqué et le présent de la narration.

Par ailleurs, Hammadou choisit à sa narration un certain nombre de personnages dont les noms reviennent d'un roman à un autre. Ils se présentent sous deux angles :

- Personnages principaux qui sont : Myriem et Aziz.

Mériem et Azzedine.

Selma et Hélène.

- Et personnages secondaires qui sont dans leur globalité :

1)- Kader : l'ami d'Aziz assassiné la veille de l'Aïd-El Fitr.

- L'enfant du conservatoire : qui entend le bruit des balles, lors de l'assassinat d'Aziz.

- Médée : le personnage légendaire.

2)- Zahra : la mère de Mériem.

- Aïcha : la grand-mère qui meurt en l'absence d'Azzedine.

- Kheireddine : le petit frère de Mériem.

---

<sup>66</sup> : *Le Roman*, M. Raimond, op-cit, p. 123.

3)- Selma : la femme qui réussit à avoir un visa pour la France.

- Habiba : la fille de Selma. Celle qui se marie avec un émigré de quarante ans.

- Boulkhobza : le président de la ville de Bab-Errih.

Comme nous enregistrons d'autres acteurs :

- Hélène qui est l'amie de Myriem, la Française qui calme son impatience dans *Le Premier jour d'éternité*, et l'amie de Selma ; la Française qui revient recoller les morceaux de son identité dans le roman : *Bab-Errih*.

- Hawa qui fait partie du *trio* dans le premier roman, et le personnage féminin qui refuse la soumission dont souffrent les femmes de Bab-Errih, dans le troisième texte.

- Azzedine qui est le père monté au maquis dans le deuxième roman, et l'étudiant en maths, musicien et poète, qui aime Nadia l'exilée, dans le troisième texte.

- Moh qui est le puisatier dans le deuxième roman, et l'homme qui a assassiné le fils de *Khalti Djoher* dans le troisième.

Et d'autres personnages encore dont le rôle est moins important, et les professions sont identiques dans les trois diégèses proposées. Sans oublier les deux héroïnes qui portent le même prénom –comme nous l'avons déjà souligné-: Myriem et Mériem.

Le second est le prénom connu dans les milieux algériens : la romancière l'a écrit comme on le prononce. Mais le premier est *francisé* parce que le prénom de Mériem se prononce Myriem en français. La différence est manifeste sur le plan de l'orthographe.

Notons par ailleurs, l'introduction d'un certain nombre de personnages, dans *Le Premier jour d'éternité*, dont le nom est sous forme d'initiales seulement : *Dr Y. ; M. ; M. B.* et d'autres encore dont le nom n'est pas délivré au lecteur. Ces initiales sont les identités de personnages connus par la narratrice, mais inconnus au récepteur de cette composante narrative : la romancière a préféré laisser leur identité cachée pour ne pas toucher à la sensibilité des personnes réelles qui ont participé à l'histoire représentée dans la réalité. C'est pourquoi nous disons toujours que Ghania Hammadou a accompli l'effet « *fiction / réalité* », dans ce roman, vu la période qu'elle aborde ; celle de la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle en Algérie.

De plus, un autre nom dont la romancière use, dans le même roman, c'est celui du personnage légendaire *Médée*. Ce personnage est introduit à la fin du huitième micro-récit, dans une partie indépendante de la composante narrative, écrite en italique. Dans cette partie, Ghania Hammadou prend du personnage de Médée, un président de l'Algérie qui exécute les gens à la magie légendaire, n'importe où et n'importe quand. Cette dernière partie du roman,

pourrait être considérée comme une imagination de l'Algérie de demain, une prévision de l'avenir de ce pays.

En ce sens, si nous nous référons uniquement aux protagonistes principaux, libérés de tous les autres acteurs, nous trouverons qu'ils accomplissent certaines missions ; tantôt complémentaires, tantôt opposées, tout en dépendant du statut de chaque personnage dans la diégèse.

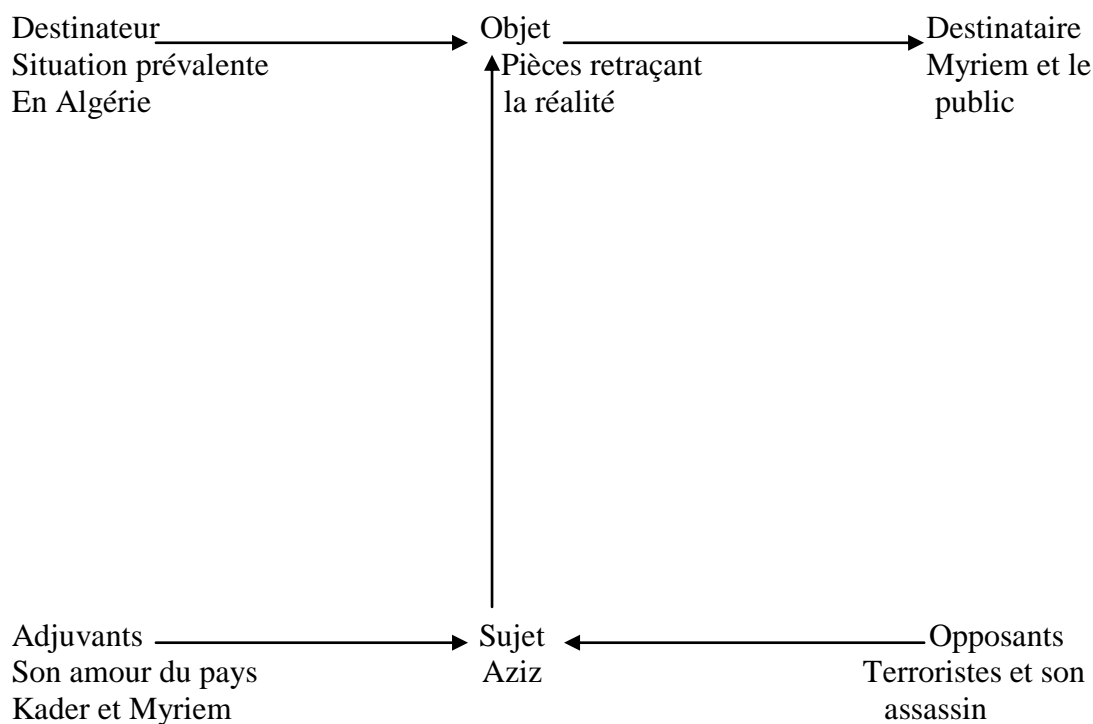
En fait, nous remarquons, de prime abord que les missions des éléments *femmes* ne sont pas accomplies à la fin de l'intrigue parce que parmi les sujets traités dans les diégèses, nous relevons la soumission de la femme.

Les intellectuels n'ont également pas accompli leur chemin, vu qu'ils vivaient pendant la période noire du terrorisme où toute expression libre était jugée interdite.

Cependant, ceux qui détiennent les hauts-postes, ou les terroristes, sont les seuls *vainqueurs* parce que personne ne les arrête à mi-chemin, ce sont les seuls qui arrivent à leur but dans les diégèses des deux romans : *Le Premier jour d'éternité* et *La Porte du vent*. Mais dans *Paris plus loin que la France* c'est le colonisateur français qui vainc les autres.

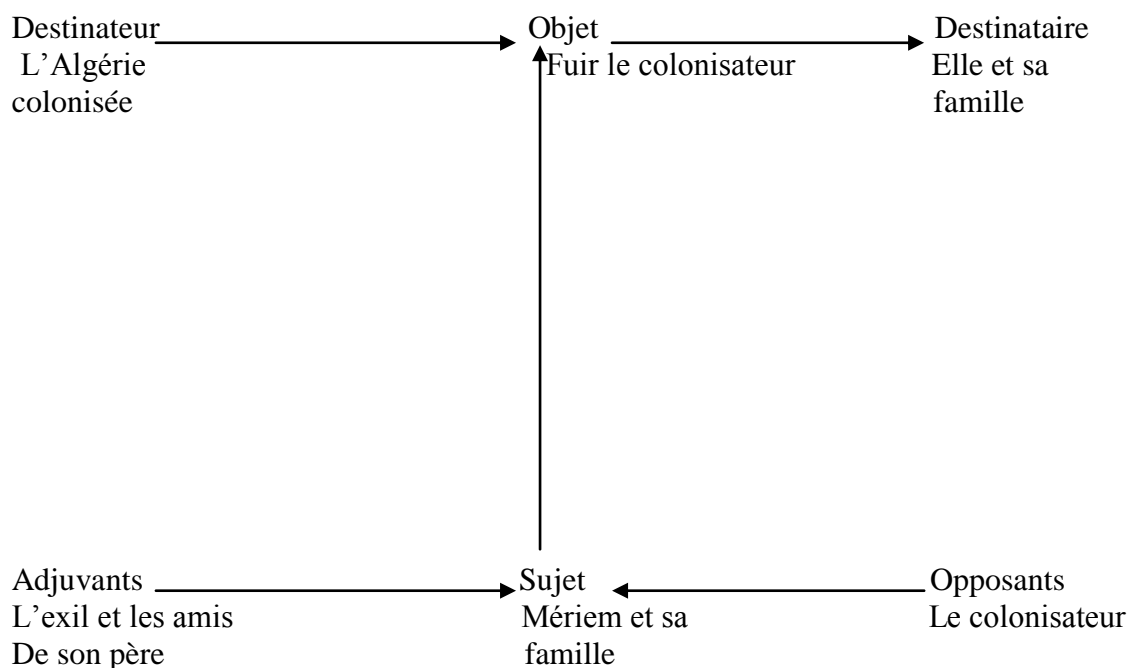
Ainsi, si nous appliquons les fonctions actantielles de Greimas aux protagonistes de nos romans (au début du chemin de l'intrigue), nous aboutirons respectivement aux résultats suivants : (les actants n'étant pas forcément anthropomorphiques) :





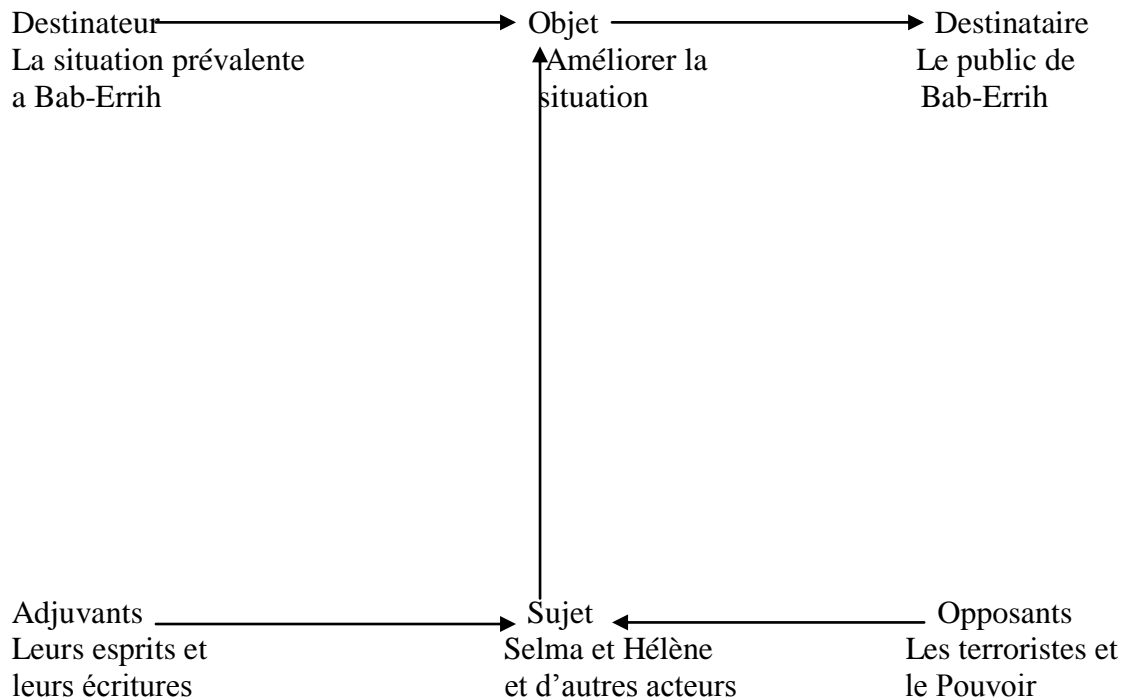
Début du roman : *Le Premier jour d'éternité.*

Aziz est le sujet dans ce roman. Son image est passée à travers les yeux de son amante Myriem. Il veut représenter la situation algérienne dans ses pièces théâtrales. Mais sa profession est refusée par les hordes terroristes et ceux qui détiennent le pouvoir vu qu'elle consiste à dévoiler la vérité. Ce sont ces derniers qui le menacent et l'assomment d'arrêter son travail, ils sont dans ce cas les opposants. Par contre, Myriem et Kader sont les seuls adjuvants d'Aziz ; ils l'aident et l'accompagnent dans ses déplacements pour assister à ses pièces, et en expliquer l'intérêt au public algérien.



Début du roman *Paris plus loin que la France*.

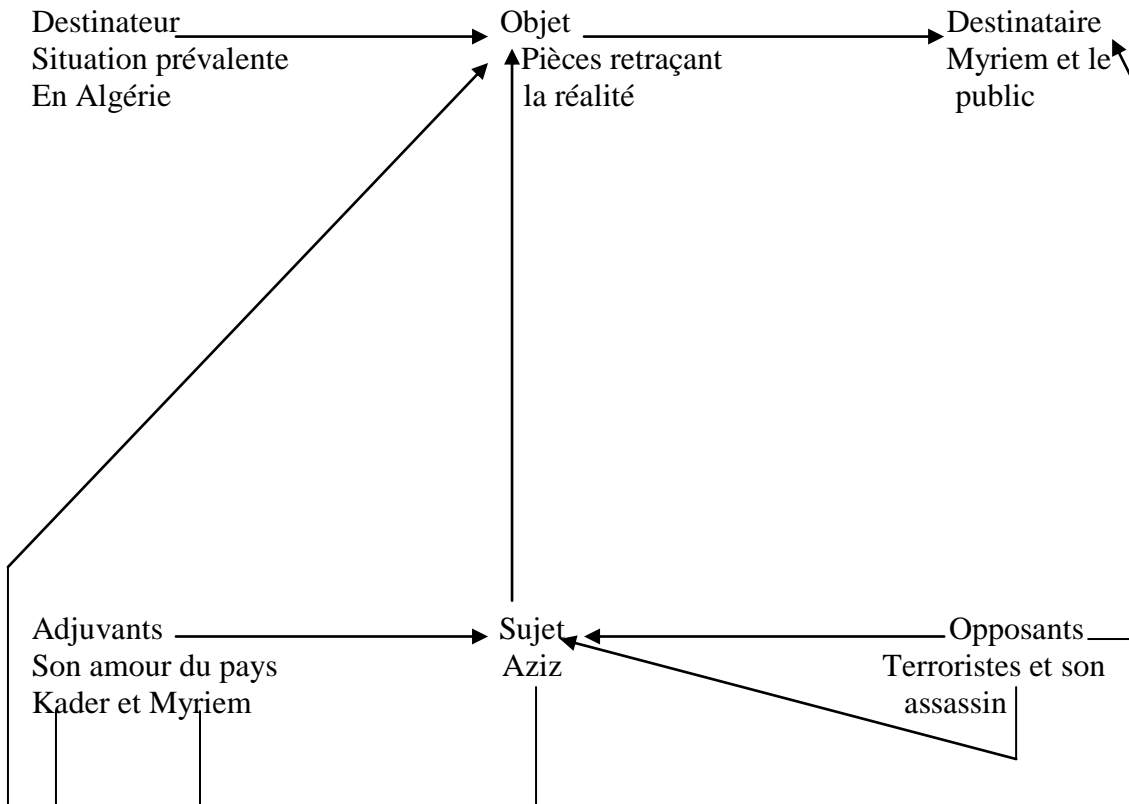
Dans ce second texte, Mériem et sa mère sont les sujets de la quête, elles veulent quitter leur pays pour fuir le colonisateur. Voilà pourquoi elles voyagent en France pour s'en éloigner. Leur unique opposant est la présence du colonisateur en Algérie, c'est-à-dire, le fait qu'elles soient dans un pays conquis. Cependant, elles sont aidées par les amis d'Azzedine qui les emmènent jusqu'à la nouvelle demeure en France. Mais, en fait, elles se retrouvent dans la situation de l'exil puisqu'elles sont dans un pays étranger.



Début du roman : *Bab-Errih*.

Dans ce dernier roman, ce sont également les personnages féminins qui sont les sujets de la quête, Selma et Hélène veulent changer, voire améliorer la situation à Bab-Errih en se munissant de leurs écritures. Elles tentent d'envoyer des messages d'espoir aux lecteurs en leur racontant Bab-Errih, mais elles rencontrent des obstacles pour le faire parce que ceux qui détiennent le pouvoir refusent tout ce qui alimente l'intelligence humaine, ils sont contre les intellectuels, ce qui fait qu'ils prennent la fonction d'opposants aux sujets.

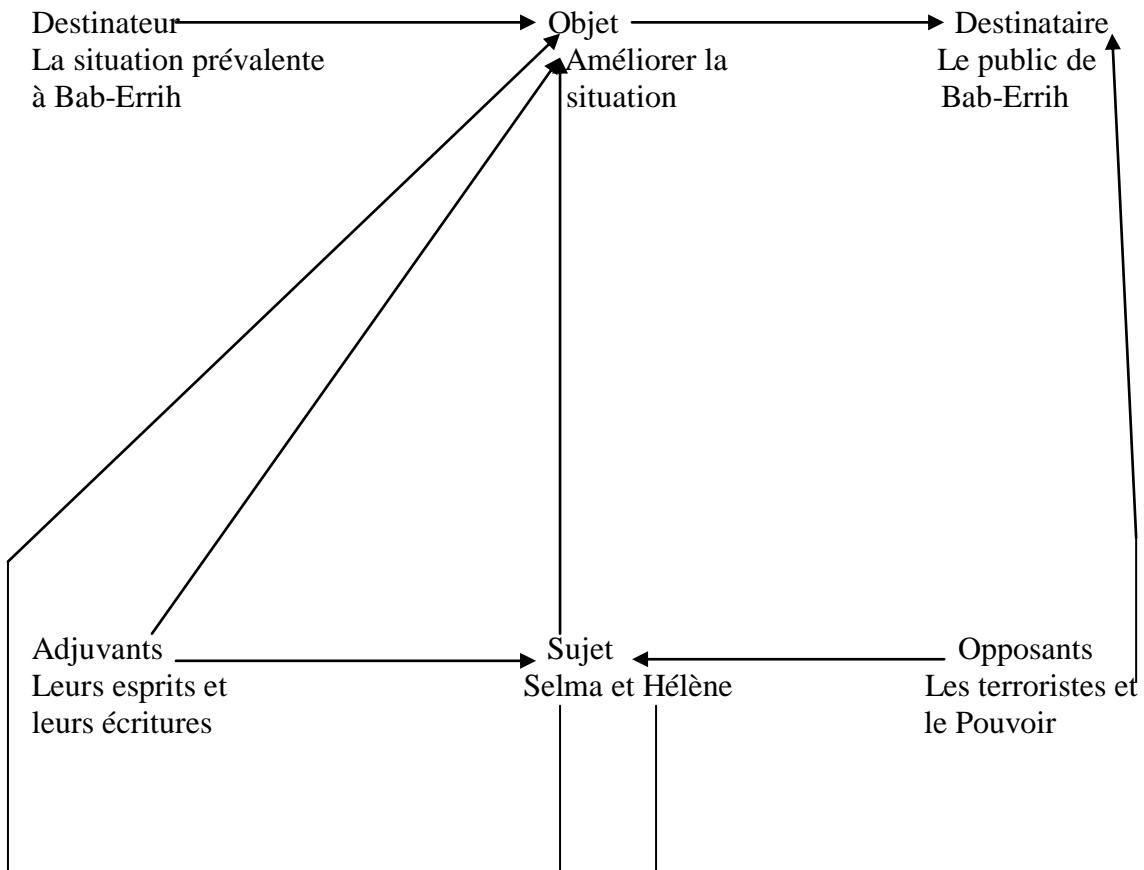
Et à la fin de l'intrigue, les fonctions des personnages changent, parce que les héros n'arrivent pas à leurs buts. Nous pouvons représenter leurs positions à la fin de la diégèse comme suit :



La fin du roman : *Le Premier jour d'éternité*.

A la fin de l'intrigue de ce roman, nous constatons que les sujets et les adjuvants deviennent des objets de quête des opposants. Ces derniers arrivent à interrompre les professions d'Aziz et de Kader en les assassinant, et celle de Myriem en suspendant son journal et l'exilant loin de son pays. Voilà pourquoi le schéma actantiel (comme l'expliquerons dans le prochain point de notre travail) prend une autre forme à fin de l'intrigue.





### La fin du roman : *Bab-Errih*.

Et dans ce dernier roman, Selma et Hélène changent de fonctions à la fin de l'intrigue parce que leur activité d'écriture est refusée par les opposants (ceux qui détiennent le pouvoir à Bab-Errih). Donc, au lieu d'assumer le rôle du sujet, elles deviennent (en leur qualité d'intellectuelles) la cible de ces opposants. Dès lors, elles cèdent leurs fonctions de sujets à ces derniers, et deviennent à leur tour, les objets de la quête.

Donc, les fonctions prises en charge par les acteurs, ne sont pas indépendantes les unes des autres ; elles accomplissent un nouveau schéma, ou une nouvelle histoire, régie par les modalités connues : *vouloir*, *pouvoir* et *savoir*. Ces trois vocables ne sont pas les mêmes du début du roman jusqu'à sa fin, parce que pendant que les acteurs jouent dans la diégèse, les fonctions changent. Pour étudier les déplacements incessants des personnages dans les trois romans, nous allons procéder, dans le prochain point, à la répartition de leurs actions, modalisant leur statut de héros.

## 1.2- Modalité : les transformations :

L'examen de l'actant objet (un *acteur* ne fonctionne comme *actant* que lorsqu'il est pris en charge soit par la *syntaxe linguistique*, soit par la *syntaxe narrative* qui est notre cas) nous a permis de distinguer deux sortes d'objets : ceux qui sont investis de valeurs *objectives* qui sont de l'*avoir*, et ceux qui comportent des valeurs *subjectives* qui sont de l'*être*. Dans le premier cas c'est l'objet qui se manifeste comme étant seulement objet sans que nous y attribuions une autre qualification, alors que dans le second, ce sont généralement, les objets à double fonction, c'est-à-dire, les sujets-objets.

Pour arriver à déceler ces deux catégories d'objets, dans notre corpus d'analyse, nous devons passer d'abord, par la définition de la *compétence* et de la *performance* des actants. Tant que nous sommes sur un plan narratif, nous pouvons remplacer la *compétence* par le *vouloir*, quant au *pouvoir* et au *savoir* (ou *savoir-faire*), ils peuvent être représentés par le *savoir performanciel* de l'actant.

En premier lieu, les schémas actantiels des trois dispositifs narratifs nous montrent que les sujets deviennent tous des objets vers la fin de l'intrigue. Cela est dû aux transformations de ces acteurs pendant le déroulement des événements, ce qui a affecté les fonctions modalisatrices citées plus haut comme suit :

Les sujets des romans *Le Premier jour d'éternité* et *La Porte du vent* ont à peu près, les mêmes fonctions, vu les périodes identiques (aux yeux du lecteur) qui sont abordées. Ils ont le *vouloir* : ils veulent faire beaucoup de choses ; être fidèles à leur pays en représentant l'Algérie dans les pièces théâtrales pour montrer le *bon* et le *mauvais* pour le premier, et en écrivant les nouvelles du pays Bab-Errih, et les mémoires des personnes assassinées pour le second. Ils ont le *pouvoir* en en profitant au début de leurs carrières, en dépit des menaces et de la situation *allergique* aux Intellectuels. Et ils ont le *savoir* ; ils savent ce qu'ils font, que ce qu'ils font est interdit par les autorités de l'Algérie et de Bab-Errih, et qu'ils sont des cibles, mais ils tiennent à leurs professions.

Par conséquent, au moment de la mort d'Aziz, son *savoir* est assuré fonctionnellement par ceux qui détiennent le Pouvoir, ou les terroristes. Ce qui fait qu'on l'a dépourvu de son *savoir* aussi, en l'assassinant (ce qui est représenté symboliquement dans la phase initiale du roman, citée antérieurement) :

« Pourquoi... ? Je ne vous ai rien fait... ?  
Pourquoi... ? »



Quant au deuxième sujet, il est menacé de perdre son *savoir*, la situation dans laquelle il est, montre qu'on l'en dépourvoira (vu la fin de l'histoire qui n'est pas signalée dans ce texte, nous ne pouvons pas attester le destin de ses héros). Mais, il devient lui aussi l'objet de la quête de ceux qui détiennent le Pouvoir.

Donc, ces deux actants-sujets passent inéluctablement de la catégorie *sujet* à la catégorie *objet* :

Aziz : S  $\longrightarrow$  O

Selma et Hélène : S  $\longrightarrow$  O

Les adjuvants, quant à eux, sont les écritures et les esprits des deux femmes qui, tôt ou tard vont vers la déchéance, c'est le *savoir* lui-même en question qu'on essaie d'*arracher* aux intellectuels, cherchant à prendre leurs places n'importe comment en les exécutant un par un, ou en les chassant de leur pays :

« La trahison des intellectuels, la forfaiture des clercs ; ce n'est qu'un thème de débat pour plateaux de télévision. D'ailleurs, c'est catégorie en voie d'extinction. Et pour cause ! On les entend de moins en moins ; les plus visibles font la queue devant les préfectures pour prolonger leur titre de séjour à l'étranger. <sup>67</sup>»

Ecritures et esprits : S  $\longrightarrow$  O

Myriem, dans le premier roman, a le *vouloir* ; elle veut aider son amant Aziz dans son travail, et publier les événements de l'Algérie, dans son journal. Elle a le *pouvoir* de le faire, mais elle n'a pas le *savoir* ; elle se pose trop de questions (concernant la situation algérienne et les terroristes) auxquelles elle ne trouve pas de réponses. Ce qui fait qu'elle a le *savoir* des

---

<sup>67</sup> : Bab-Errih, op-cit, pp (91-92).

intellectuels, mais elle n'a pas celui de la situation dans laquelle elle vit. Voilà ce qui le montre :

« Comment après cela se recueillir et aller la paix au cœur ? <sup>68</sup> »

Et :

« <Ce sont eux ! Eux ? Qui donc eux ?> me demandai-je en toute innocence. » (p. 138)

Myriem :            S —————→ O

Kader, son cas est comme celui de Myriem : il est un intellectuel qui ne voulait pas lâcher Aziz ; c'est aussi un homme de théâtre qu'on a dépourvu de son *savoir* d'abord (tant qu'il est le premier élément visé par les terroristes), puis de son *vouloir* et de son *pouvoir* en l'assassinant la veille de l'Aid-El Fitr. Dès lors, il passe à son tour, de la catégorie *sujet* à la catégorie *objet* :

Kader :            S —————→ O

En deuxième lieu, les opposants qui sont encore les mêmes dans les deux romans cités en haut, ont le *savoir* de tout ce que font les héros (les sujets), ils ont le *vouloir* d'arrêter leurs professions, et le *pouvoir* également tant que ce sont eux qui détiennent le Pouvoir, que ce soit en Algérie ou à Bab-Errih. C'est ainsi qu'ils accomplissent les fonctions des autres actants en devenant à la fin de l'intrigue, les *anti-sujets*, les adjuvants d'eux-mêmes, et les bénéficiaires des objets de quête en plus :

« Crois-moi, ils tirent pour tuer, pas seulement pour faire peur...<sup>69</sup> »

---

<sup>68</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 36.

<sup>69</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 86.

Opposants : S —————>S

Ainsi, nous pouvons déduire que les fins d'intrigue dans ces deux romans sont identiques. Ces derniers abordent des situations et des périodes semblables, à la fin desquelles ce sont les terroristes ou ceux qui détiennent le Pouvoir qui vainquent les autres.

Passons au roman *Paris plus loin que la France* qui présente une période différente de celle des deux premiers. C'est la période de la colonisation et de la post-indépendance où les acteurs se présentent ainsi :

Mériem a le *vouloir* : elle veut faire beaucoup de choses ; grandir le plus vite possible, combattre le colonisateur pour qu'elle puisse revoir son père, et en même temps, elle veut s'enfuir à un *Paris-plus-loin-que-la France*. Elle a un *savoir* très limité vu son âge qui la prive d'être au courant de tout ce qui se passe autour d'elle. Et pour ce, elle pose trop de questions concernant la présence française en Algérie, la situation de sa famille et son père dont elle ne garde aucun souvenir :

« - Grand ? Aussi grand que Moh le puisatier ?  
Questionnait Mériem.

- Oui, tout aussi grand, seulement ton père était plus svelte, il avait gardé une silhouette d'adolescent, moins massive que celle de Moh... » (p. 33)

Et :

« - Te rends-tu compte ?... *Baris*, c'est encore plus loin que la France : rajoute Lila admirative. Ce n'est pas à elle qu'un tel bonheur arriverait.

Perplexe, Mériem interroge son amie :

- *Baris*... ? Plus loin que la France... C'est où ça exactement ? Tu sais, toi ? » (p.120)

Et elle n'a pas le *pouvoir* (et elle et sa famille), à cause de son jeune âge, et de la soumission des familles colonisées au colonisateur. Ce qui fait qu'elle passe de la catégorie du *sujet* à celle d'*objet*, en laissant ses fonctions modalisatrices assumées par les opposants représentés par le colon.

Mériem : S —————>O

Les adjuvants, quant à eux, ce sont l'exil et les amis d'Azzedine qui ont le *savoir* : ils savent ce qui se passe dans l'Algérie colonisée, et ils ont le *pouvoir* d'aider la famille de Mériem à fuir le pays où est installé le colonisateur. Mais ce *pouvoir* est *négatif* : on fuit le pays pour vivre tranquillement, mais c'est comme ça qu'on laisse l'Algérie au colonisateur. Ce qui fait que cette assistance est *positive* et pour la famille de Mériem, et pour le colonisateur français. Dès lors, ils restent dans leur catégorie d'adjuvant-sujet :

Les adjuvants : S  $\longrightarrow$  S

Restent les opposants représentés par le colonisateur français. Ils ont le *savoir* : ils ne se posent aucune question, ils ont même les réponses à celles posées par Mériem. Ils ont le *vouloir* de coloniser l'Algérie et de soumettre les Algériens à leurs ordres, et le *pouvoir* tant qu'ils sont les seuls qui puissent manipuler le pays comme ils veulent, et laissent les familles s'exiler rien que pour les fuir. Ce qui fait qu'avec ces fonctions assumées par la présence française en Algérie, nous pouvons déduire qu'elle serait le fournisseur ; c'est-à-dire le destinataire qui pousse Mériem à quitter le pays ; le sujet qui est chargé de chasser les Algériens de leur pays, et le bénéficiaire de l'objet de la quête. Donc, ils restent dans leur catégorie d'anti-sujets :

Le colonisateur : S  $\longrightarrow$  S

En dernier lieu, nous pouvons déduire que le roman *Paris plus loin que la France* présente une intrigue logique dont la fin est attendue par le lecteur, et un schéma actantiel qui reflète ceux des écrits de la colonisation. Mais les deux autres textes : *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih* ont des schémas identiques, et en même temps, différents de ce que nous avons l'habitude de voir : ce sont toujours les opposants qui gagnent dans la quête, et qui bénéficient de l'objet.

Bien qu'il y ait une différence entre les trois schémas actantiels analysés, cela ne nous empêche pas d'attester l'existence d'une relation commune qui pourrait être représentée ainsi :

Opposants  $\bar{S}$  → O Sujet S → O Objet

Dans les trois romans, elle est respectivement comme suit :

Terroristes  $\bar{S}$  → O Aziz S → O Représentation  
De l'Algérie au théâtre

Colonisateur  $\bar{S}$  → O Mériem S → O fuir le colon

Terroristes ou  $\bar{S}$  → O Intellectuels S → O Dire la  
Le Pouvoir vérité

Les autres acteurs ne sont que secondaires, ils accomplissent d'une manière ou d'une autre les fonctions thématiques des personnages principaux, conformément au chemin de l'intrigue.

Ainsi, ces fonctions modalisatrices ne constituent qu'un des pôles de l'organisation actantielle de la trilogie de Ghania Hammadou. Pour accomplir cette analyse des personnages, nous aborderons dans le prochain point, les relations qu'il peut y avoir entre les acteurs de ces trois diégèses, comme nous verrons de quoi ils sont munis par la romancière, qui essaie, au cours de son écriture, de les présenter dans tous leurs états de transformation.

## **2- La prise de la parole :**

### **2.1- Actants : données et informations :**

Etant closes par des échecs, les histoires de la trilogie présentent des romans de l'espoir, de l'interrogation. La romancière raconte, par l'intermédiaire de son porte-parole, des histoires mal finies, à cause de la puissance des *opposants*, comme nous l'avons signalé antérieurement. Ce pouvoir que détiennent les *éléments négatifs* dans les diégèses, montre que les actants présentent des relations qu'ils entretiennent, entre eux ; des relations de *compensation*<sup>70</sup>, ou autre. L'essentiel pour nous est l'existence de ce genre de données jetées sur les personnages, qui les munissent de plusieurs valeurs aidant dans le déroulement de l'intrigue.

Dans le roman *Le Premier jour d'éternité*, l'histoire commence par la mort du héros, événement après lequel la narratrice-personnage Myriem fait un retour en arrière dans le temps pour raconter son vécu antérieur avec lui. C'est un deuil fait à partir de l'absence de l'*être-aimé* conformément à l'énoncé qui suit :

« Maintenant, je fais le voyage à l'envers. De la fin au commencement (...). Comme une aveugle dans la nuit, j'essaie de remonter jusqu'à lui. La route est encore chaotique, comme les temps que nous vivons.<sup>71</sup> »

Ce qui fait qu'Aziz est, normalement absent à l'action. Il doit être passé à travers les yeux de la narratrice-personnage tant qu'il s'agit d'un deuil. Mais cela ne veut pas dire qu'Aziz ne participe pas à l'action. Il y est présent parce qu'il est le sujet principal de la rétrospective.

En ce sens, nous pouvons dire que Myriem, dans ce roman, est la seule instance narrative et discursive, mais à l'intérieur de l'histoire qu'elle raconte, elle essaie de rapporter des propos de son amant. Ces propos nous parviennent à travers le souvenir de la narratrice. Dès lors, elle présente, selon l'idée de Vincent Jouve, dans son ouvrage *L'Effet-personnage dans le roman*, un personnage *livré proximisé*<sup>72</sup> parce qu'elle se signale par sa transparence sans qu'elle ait besoin d'un intermédiaire. Elle est narrateur et personnage en même temps.

---

<sup>70</sup> : Donné par V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992, p. 208.

<sup>71</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 27.

<sup>72</sup> : Op-cit, p. 178.

Par contre, Aziz se présente comme un personnage *livré distancié*<sup>73</sup> : Bien qu'il y ait de la distance entre lui et le lecteur, nous ne trouvons pas de difficultés pour arriver à savoir comment il est, qu'est-ce qu'il pense et qu'est-ce qu'il dit. La narratrice, tellement elle ne supporte pas l'événement de l'assassinat, essaie de se rappeler de tous les détails en emmêlant *dates, noms et lieux* :

« Moi, en m'emparant de chaque fragment d'Aziz, dispersé dans l'immensité de la toile humaine, je triompherai de l'amnésie et de l'enlèvement de ma tête endolorie. Je le recréerai même si cette création emprunte des chemins chaotiques ! Que cette renaissance soit mon œuvre, et qu'après la terre m'engloutisse ! » (p. 25)

Par conséquent nous pouvons déduire, toujours dans le sillage de Vincent Jouve, que ces deux héros accomplissent des relations de coordination par *compensation*. Ils se partagent les idées, et essaient tous les deux d'arriver au même but. Leurs forces sont donc, complémentaires.

Cependant, dans le roman *Paris plus loin que la France*, la situation de la narration et du discours est différente : d'abord, la narration est à la troisième personne du singulier : A première vue, nous sentons que c'est Azzedine monté au maquis qui est le héros, mais en faisant plusieurs lectures nous remarquerons qu'il est *effacé* par sa petite fille de six ans, Mériem ; le deuxième héros qui saute aux yeux. Et, tant que cette dernière est jeune, la romancière recourt à l'introduction d'un autre personnage, c'est celui de la mère Zahra. C'est elle qui renforce les actes de sa fille. Dès lors, elles accomplissent une coordination par *compensation*.

Quant à la relation qu'il pourrait y avoir entre le père et la fille, elle se présente ainsi : Si nous analysons leurs parcours narratifs nous constaterons que le départ d'Azzedine a donné la chance à la fille de s'imposer dans l'histoire, en posant plusieurs questions sur son absence, cherchant à reconstituer son image. Cette recherche lui a permis de devenir l'héroïne de l'histoire, aidée par sa mère.

Dans ce sens, le départ d'Azzedine, qui est le *déclencheur* de toute cette composante narrative, est la cause de son effacement de l'histoire :

---

<sup>73</sup> : Idem.

« La reconstitution ne pouvait se faire autrement. Car, comme pour nier son existence ou exciter la nostalgie de sa descendance, Azzedine avait pris soin, avant de disparaître dans le maquis, d'effacer sa trace en détruisant toute photo qui eût aidé, un jour ou l'autre, d'éventuels poursuivants à l'identifier. » (p. 24)

Il est présenté à travers les pensées de sa femme Zahra, il ne prend pas la parole dans toute la composante narrative : les secrets de son absence (et de son statut en tant que *Moudjahid*<sup>74</sup>) que ses enfants ne doivent pas savoir, a poussé la romancière à les cacher même au lecteur. Par conséquent, nous pouvons attester qu'il partage une relation de coordination par *opposition* avec sa fille.

Venons au troisième roman *Bab-Errih* qui comporte plusieurs héros et héroïnes parmi lesquels nous prenons Selma et Hélène, les actrices ayant les rôles les plus importants.

Ces deux actants représentent deux Intellectuelles. La première est de Bab-Errih, et la deuxième est française. Elles ont les mêmes vœux bien qu'elles soient issues de nationalités et de pays différents : c'est la vie dans le calme, loin de ceux qui causent le mal (terroristes ou ceux qui détiennent le Pouvoir), et exercer leurs professions dans la tranquillité.

Leurs fonctions sont complémentaires ; l'une veut s'évader de son pays -dévasté par les hordes terroristes pendant une certaine période *noire*- où s'est réfugiée l'autre. Et pour vivre ensemble, Hélène écrit un livre dans lequel elle narre l'histoire de la journaliste Selma. Cette dernière lui raconte sa vie au fur et à mesure que les pages se noircissent d'encre.

Ce texte est divisé en deux parties : la première porte le titre : *Selma* ; et la seconde : *Hélène*. Dans ce sens, elles pourraient constituer les deux instances narratives et discursives du roman, mais Selma reste la seule instance principale, dans les deux parties citées.

En ce sens, nous pouvons dire que Hélène passe à travers les yeux de Selma bien que nous sachions tout ce qui la concerne : ses idées ; son statut ; ses particularités et tous les autres détails. Les autres personnages passent également de la même manière.

De ce fait, la situation à Bab-Errih nous rappelle celle du terrorisme en Algérie, pendant laquelle les Intellectuels étaient menacés ou assassinés. Ce qui fait que les deux héroïnes doivent avoir le même penchant tant qu'elles ont le même statut et affrontent les mêmes péripéties. Par conséquent, elles sont en coordination par *compensation*.

---

<sup>74</sup> : Appellation propre aux combattants en Algérie.



Par ailleurs, ce que nous remarquons comme *élément nouveau* dans cette œuvre, est la manière avec laquelle le titre a été choisi. Dans les romans du XIX<sup>ème</sup> siècle, les titres des romans sont des prénoms des personnages principaux. Nous prenons à titre d'exemple : *Le Père Goriot* de H. de Balzac ; *Nana* de E. Zola et *Madame Bovary* de G. Flaubert.

Dans ces romans, juste en déchiffrant le titre, nous saurons qu'il y aura un héros portant le nom mentionné sur la couverture, qui est le titre du roman. Mais, dans les romans de Ghania Hammadou, les titres disent des choses que nous ne pouvons pas comprendre sans les relier aux textes, ce n'est qu'après plusieurs lectures que nous pourrions accéder à la compréhension de ce que la romancière veut dire. C'est-à-dire, pour comprendre les titres de ces romans de la littérature de la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, il faut lire les composantes narratives d'abord, et passer au deuxième degré de la signification après. La signification des titres *Le Premier jour d'éternité* ; *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih : La Porte du vent*, nous l'élaborerons ultérieurement, dans la suite de notre travail.

Nous pouvons ajouter vers la fin de notre étude, une remarque portant sur les héros des romans de Ghania Hammadou qui sont, dans leur quasi-totalité, des personnages féminins : Myriem ; Aziz ; Mériem ; Azzedine ; Zahra ; Aicha ; Selma ; Hélène ; Safia ; Habiba ; et Nadia.

La plupart de ces protagonistes sont des femmes, sans oublier les deux parties de *Bab-Errih* qui s'intitulent respectivement : *Selma* et *Hélène*. Ce choix d'éléments féminins pourrait revenir à la romancière qui voudrait montrer le statut de la femme en Algérie, étant, à son tour une femme ; écrivain-journaliste exilée en France depuis 1993.

Enfin, ces acteurs participent à la diégèse pour que Ghania Hammadou accomplisse l'effet *fiction-réalité*. Pour cela, la narration n'est pas présentée uniquement sous forme de récit, la parole n'est pas prise par un seul personnage, elle va d'un acteur à un autre. C'est le dialogue que nous aborderons dans le point prochain de notre recherche.

## 2.2- Dialogue / Monologue :

Le travail artisanal de Ghania Hammadou, dans sa trilogie, l'a poussée à produire une narration menée sur le discours présenté sous deux formes : *monologique* qui est entre une personne et elle-même, et *dialogale* connu en son sens, entre deux personnes ou plus. Voilà ce à quoi nous allons aboutir dans le présent point de notre thèse, conformément à la définition du discours, donnée par Benveniste :

« Il faut entendre par discours dans sa plus grande extension toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière, c'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée<sup>75</sup>. »

En effet, le discours dans les romans *Le Premier jour d'éternité ; Paris plus loin que la France et Bab-Errih* est réparti entre dialogue et monologue. Seulement, nous signalons que cette répartition n'est pas, dans les trois textes, sur le même pied d'égalité, elle se relie d'abord à la narration qui est à la première personne du singulier ou du pluriel dans le premier ; à la troisième personne du singulier dans le second et changeante dans le troisième.

De ce point de départ, nous pouvons dire que la place réservée au dialogue ou au monologue, dans le roman à la narration à la troisième personne, est très restreinte parce que ce genre de focalisation ne demande pas obligatoirement des répliques entretenues par les personnages, sauf si c'est nécessaire.

Quant aux deux autres, ils pourraient contenir toutes les formes de la narration : *Le Premier jour d'éternité* est une rétrospective racontée au « je », ce qui fait qu'elle pourrait être considérée comme monologue si nous nous inscrivons dans le sillage de Dorrit Cohn qui dit :

« Dans la plupart des récits rétrospectifs il arrive tôt ou tard que le narrateur fasse part au lecteur de ses opinions aussi bien que sa vie, au profit de ses pensées actuelles. Et dans ce cas la structure syntaxique de son discours devient celle d'un monologue, si explicite que soit le cadre narratif dans

---

<sup>75</sup> : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 242.

lequel il s'insère, si traditionnel que soit la forme du récit par ailleurs. <sup>76</sup>»

Et *La Porte du vent*, il pourrait avoir des formes diverses de narrations, tout en dépendant de la focalisation changeante –comme nous l'avons déjà souligné ci-dessus-.

Si nous détaillons l'écriture de Ghania Hammadou dans ces trois textes, nous aboutirons aux points suivants :

- Le dialogue est présent dans les trois romans :

Dans le premier, il est trop fréquent : il est dans la totalité de la composante narrative entre l'héroïne Myriem et le héros Aziz, sauf dans des exceptions, nous trouvons d'autres communications entre Myriem et un autre personnage secondaire, comme nous le trouvons respectivement dans les exemples suivants :

« - Ne crains rien, il n'y a pas de début ni de fin, nous tous une suite à quelque chose d'autre.  
- Si cela est vrai, tu es, je suis une suite. Tu seras, je serai une suite.  
- Nous sommes l'avant et l'après ! <sup>77</sup>»

Et :

« Qu'est-ce qui vous a rendus muets ? On a déposé une bombe ici ou quoi ? Pourquoi a-t-on fermé le portail à cette heure ? D'une petite voix blanche, Nawal la secrétaire osa m'interrompre : <On a assassiné Mohamed Boudiaf à ...Annaba.> » (p. 130)

Dans le premier exemple, le dialogue est entre Myriem ; la narratrice de la rétrospective, et Aziz pris à la troisième personne. Ici, ils se partagent les répliques et se les échangent. Ils sont les personnages principaux de la diégèse.

Le second, quant à lui, est un dialogue présenté sous forme de récit. La narratrice échange les répliques avec la secrétaire Nawal qui lui annonce l'assassinat du président Boudiaf sans qu'il y ait besoin aux tirets (signes typographiques du dialogue).

Abordons le deuxième roman. Il contient des répliques échangées entre des personnages différents, sans aucune préférence à certains d'entre eux, parce que la narration,

---

<sup>76</sup> : *La Transparence intérieure*, op-cit, p. 214.

<sup>77</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 51.

comme nous l'avons déjà souligné, est à la troisième personne, et le narrateur est absent à l'histoire, ce qui fait qu'il doit être absent même aux répliques. Prenons ces deux exemples :

« - Mériouma, va voir les poules ! On ne les a pas entendues aujourd'hui !

Avertie par sa connaissance profonde du protocole animal, celle-ci répondait avec assurance :

- Oumeyma, si on ne les a pas encore entendues, c'est que ce n'est pas encore l'heure. Tu sais bien qu'elles préviennent toujours.

- Va voir, je te dis, elles n'avertissent pas toujours, les vicieuses ! <sup>78</sup>»

Et :

« - Mais que se passe-t-il ? Quelqu'un a agressé Zahra, on s'est attaqué aux petits ? Que dit-elle, que dit-elle ? Traduis vite, implore Jacqueline.

Celle-ci vient de rejoindre la manifestation, elle pense immédiatement à une bagarre d'enfants qui aurait dégénérée. Elle veut tout savoir.

- Vive l'Algérie, vive l'Indépendance ! Elle crie : Vive l'Algérie ! Lui répond Akli.

- Ils sont devenus fous, ils sont tous devenus cinglés... !

- Non ! Ecoute-les ! Ils répondent aux klaxons des voitures, rétorque excédé son compagnon.

- Tahia El Djazair ! Tahia l'Istiqlal ! » (p. 146)

Dans le premier exemple, l'héroïne Mériem échange les répliques avec sa grand-mère Aïcha. C'est un dialogue entre deux acteurs dont un héros. Alors que dans le second, c'est Akli et sa femme Jacqueline qui échangent les répliques. Ils sont des personnages secondaires, n'accomplissant qu'une ou deux actions dans toute la diégèse : Ils parlent de la joie des Algériens sortis dans les rues de France, le jour de l'Indépendance.

Et dans le troisième texte, nous prenons un exemple tant que la narration n'est pas stable :

---

<sup>78</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 61.

« - J'ai appris que tu avais obtenu un visa pour la France. Tu pars voir ta fille ? C'est une bénédiction par les temps qui courent, ma chère, je veux parler du visa. A propos, comment as-tu fait ? <Selma, femme de Yacine, part en France ! Selma, femme de Yacine, a un visa pour la France !> Bab-Erih ne parle que de toi, ma chérie.

- J'ai maintenant l'impression que c'est l'événement de l'année après l'élection de Boukhobza...

- Non, il ne faut pas minimiser ton exploit. Un visa pour la France, même des hommes n'ont pas cette chance !<sup>79</sup>»

Les deux dames Selma et une voisine, parlent de la chance qu'a eue l'héroïne pour avoir un visa pour la France. Selma est l'héroïne, mais son interlocutrice est un personnage secondaire qui n'apparaît qu'une fois dans le roman.

La narration, bien qu'elle soit changeante, les répliques sont toujours entre Selma et un autre personnage principal ou secondaire, parce que l'histoire est racontée par l'intermédiaire de Ghania Hammadou, et cet intermédiaire ne s'annonce pas directement, ne se montre pas, mais nous sentons qu'il est présent dans toute la diégèse.

Par ailleurs, nous remarquons dans les romans *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Erih*, un nouveau genre de narration, mené sur des lettres écrites dans des cahiers racornis. C'est l'aspect épistolaire qu'a ajouté Ghania Hammadou à sa composante narrative, voulant en dire beaucoup de choses.

Dans *Le Premier jour d'éternité*, précisément au huitième micro-récit, il s'agit de cinq lettres que Myriem a écrites en l'absence d'Aziz, dans un cahier racorni. Elle y raconte les nouvelles de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, au fur et à mesure de leur avènement. Elles sont écrites : *Mardi 27 juillet ; jeudi 29 juillet ; Samedi 01 août ; 2 et 3 septembre* et le *10 avril*. Vu qu'elles sont adressées à Aziz, présent ou absent, elles constituent une sorte de dialogue comme nous le trouvons dans ces exemples :

« Parce que je ne t'ai pas vu durant quarante-huit heures, je pense au pire. C'est plus fort que moi, ces pensées déferlent toutes seules.<sup>80</sup>»

---

<sup>79</sup> : *Bab-Erih*, op-cit, p. 43.

« Deux hommes sont venus en mon absence frapper à ma porte. Ils n'ont trouvé personne, mais ont interrogé les voisins. » (p. 136)

Dans le premier exemple, la deuxième personne du singulier est présente, elle est représentée par « t' », cela montre que Myriem s'adresse à Aziz qui est absent dans le second exemple, mais sous-entendu : Myriem signale au début, que ces lettres sont destinées à être lues par Aziz.

Et dans *La Porte du vent*, les lettres sont au vingt-deuxième chapitre, c'est Hélène qui les trouve dans un des cahiers, dans les bagages de Selma. Nous y enregistrons une date : 29 novembre 1995. Nous prenons, également, deux exemples, dans lesquels l'interlocuteur est tantôt absent, tantôt présent :

« Enfin, une bonne nouvelle ; des détenus vont être libérés. Ils sont enfermés là-bas, depuis quatre ans, loin du monde et des leurs.<sup>81</sup> »

Et :

« Elle m'a dit : <Je suis morte. Mon corps est toujours là, mais tu peux être sûre que je suis morte. (...) Je lui ai répondu alors :  
- Mais tu as tes filles, il faut continuer pour elles...> »  
(p. 170)

Dans le premier exemple, il s'agit d'un monologue, parce qu'il n'y a aucune présence ni sous-entente de l'allocutaire. Ce n'est même pas signalé avant les lettres. Ça pourrait être considéré comme un journal intime, et là, c'est le lecteur qui est le récepteur de ce qui est raconté dans les lettres : les nouvelles de Bab-Errih. Alors que dans le second, nous enregistrons une inclusion du dialogue dans le dialogue : le dialogue inclus est celui qui se passe entre Selma ; c'est le « m' » et une dame citée par « Elle ». Cela est pris en charge par Selma qui prend la parole, dans cet aspect épistolaire.

Par ailleurs, nous pouvons ajouter que Ghania Hammdou a utilisé dans *Le Premier jour d'éternité* une autre forme de narration : c'est le monologue intérieur.

---

<sup>80</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 134.

<sup>81</sup> : Bab-Errih, op-cit, p. 170.

En fait, le monologue fait partie du dialogue, c'est un dialogue dont l'allocutaire est absent. Nous le trouvons à plusieurs reprises dans ce texte parce que l'héroïne Myriem et le héros Aziz, se posent plusieurs questions, auxquelles ils ne trouvent pas de réponses :

Myriem pourrait avoir deux monologues :

- Le premier est la rétrospective qu'elle fait, du début du roman, jusqu'à sa fin : c'est la composante narrative dépourvue de son paratexte, conformément à l'idée de Dorrit Cohn citée plus haut.
- Et le second est celui dans lequel elle se pose des questions :

« Comment pleurer un matricule dans un inventaire ? »  
(p. 20)

« Pourquoi sa prière, plus forte que l'indifférence des  
cieux, pourquoi sa course ne ferait-elle pas dériver le  
destin ? Pourquoi ? » (p. 10)

À travers ces questions, Myriem s'interroge sur le sort d'Aziz ; l'homme du théâtre transformé en un numéro dans un registre des assassinés. Ces questions restent en suspens parce que Myriem n'y trouve pas de réponse, elle les pose à elle-même. Donc, c'est au lecteur d'y répondre.

Donc, nous pouvons conclure ce chapitre, par l'idée que Ghania Hammadou s'est munie de toutes les formes de la narration, pour construire ses composantes narratives. Elle va du récit au discours ; du dialogue au monologue et du genre narratif au genre épistolaire. Cela nous pousse à constater que l'écriture de la littérature algérienne d'expression française, de la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, ne respecte pas les modalités du roman, en tant que genre littéraire. Nous pourrions renforcer notre idée, en élaborant l'analyse de l'univers spatio-temporel qui présente un non-respect au temps et à l'espace. Voilà ce que nous allons montrer dans le troisième chapitre de notre première partie.

# **Chapitre III**



## **Chapitre III L'univers spatiotemporel**

### **1- L'espace narratif pluriel**

**1.1- La géographie des œuvres (déplacements des acteurs)**

**1.2- L'espace intradiégétique/ extradiégétique**

### **2- Le temps a-chronologique**

**2.1- Le temps narratif**

**2.2- L'a-chronologie**

Si les premiers chapitres présentent l'étude des mesures, narrative et actantielle, notre troisième chapitre de ce premier volet, s'attache à un dispositif spatiotemporel. C'est-à-dire, à une élaboration de l'univers dans lequel les personnages jouent leurs rôles, selon l'axe temporel, allant du passé vers le futur, en passant par le présent : les textes nous font part des pensées et des réflexions des narrateurs et des personnages, mais simultanément, ils décrivent des objets qui existent dans la réalité de la fiction dans son espace, et des actions qui s'inscrivent dans le temps des histoires.

Pour accomplir son itinéraire de « *fiction / réalité* », Ghania Hammadou puise dans son vécu en choisissant des lieux et des temps, différents et qui se relient en même temps, pour transmettre son message aux lecteurs de son œuvre. Voilà ce que nous allons étudier dans le présent point.

## **1- L'espace narratif pluriel :**

### **1.1- La géographie des œuvres (déplacements des acteurs) :**

S'agissant de trois histoires qui se passent entre deux pays, respectivement entre l'Algérie et la France dans les deux premiers romans, et entre Bab-Errih figurant l'Algérie (ancrage non référencié dans le texte) et la France dans le troisième, nous pouvons remarquer la richesse de ces œuvres en lieux, créés par les narrateurs, ou relevant du réel pour faciliter et l'écriture de la romancière, et la compréhension du lecteur conformément à ce que dit Genette sur la description de l'espace :

« Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire.<sup>82</sup> »

Dans cette perspective, la notion d'espace nous invite à réfléchir sur le contexte spatial où l'histoire racontée se déploie. En effet, il est indication d'un lieu et création narrative parce que le déroulement des événements des histoires peut créer du décor fictif, de nouveaux espaces significatifs.

En ce sens, Ghania Hammadou ne s'est pas limitée à un seul lieu dans sa trilogie, elle s'est laissée déplacer d'un lieu à un autre, étant influencée par les espaces où elle a vécu :

- Paris : elle s'y trouve au moment de l'écriture (les trois textes sont écrits en exil) ;
- Alger : lors de l'exercice de sa profession de journaliste.

De ces deux exemples, nous pouvons détailler les histoires des trois romans de la trilogie, en élaborant une répartition des lieux connus ou visités par les personnages des diégèses, en passant respectivement de *Le Premier jour d'éternité*, à *Paris plus loin que la France* à enfin, *La Porte du vent*.

En premier lieu, nous pouvons signaler que les titres de ces romans présentent des repères spatiotemporels :

- Le premier est un repère temporel qui limite l'*éternité* d'un de ses côtés ;

Et les deux autres constituent :

- Un repère spatial qui est une ville connue : *Paris* étant une des villes de France ;
- Et un autre repère spatial qui représente une ville imaginée par Ghania Hammadou, nommée doublement : *Bab-Errih* et sa traduction en français : *La Porte du vent*.

---

<sup>82</sup> : *Figures II*, Seuil, 1969, p. 57.

De ces deux titres, nous pouvons enregistrer que le premier espace est connu par la romancière, les personnages et même par les lecteurs vu qu'il relève de la réalité. L'auteur l'y a emprunté pour l'utiliser dans sa composante narrative. Alors que le deuxième est un espace connu par les personnages et la romancière seulement parce qu'il est né de son imagination propre ; il pourrait renvoyer à plusieurs pays, à plusieurs villes dont nous ne pouvons avoir aucune donnée explicite dans le roman. Cela nous rappelle l'imagination de la ville de Verrière, dans la première partie du roman : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, vu que ce dernier relève de la réalité de la société française. Stendhal a imaginé une ville, dans laquelle il a réparti ses personnages pour ne pas toucher à la sensibilité des familles ayant vécu les mêmes péripéties.

La même chose est faite par Ghania Hammadou ; la réalité et les vérités qu'elle délivre dans ce roman touchent à la sensibilité de la caste politique. Elles sont tellement dangereuses qu'elle ne peut livrer le vrai nom de la ville, ou du pays. C'est au lecteur de le détecter.

De plus, nous pouvons ajouter, toujours concernant le troisième roman, que le titre composé de « *La Porte* », ne peut pas être pris de la même manière que celle des autres titres, parce que le vocable : *Porte* pourrait être interprété ainsi :

- D'un côté, il est une séparation entre deux lieux, deux mondes différents : un extérieur et un intérieur. Et là, il pourrait dire l'impossibilité du passage du premier lieu au deuxième, et l'inverse.

- Et il est, d'un autre côté, une fuite, une ouverture vers un autre monde connu ou inconnu. *La porte*, qu'elle soit ouverte ou fermée, signifie une possibilité du passage, du déplacement des personnages. Ici, nous pouvons comprendre, juste en déchiffrant le titre, que les personnages ne sont pas stables, ils se déplacent incessamment dans la diégèse. (Nous reprendrons ce point dans la deuxième partie de notre travail)

Par ailleurs, nous avons enregistré que les trois textes présentent des descriptions des pays dans lesquels commence l'action. Le va-et-vient que fait Ghania Hammadou entre le pays d'origine, et le pays accueillant des héros, ne l'a pas empêchée de montrer un penchant vers le premier en le décrivant dans les trois composantes de son œuvre. Voilà les exemples qui le montrent, relevés respectivement des trois textes :

Ici, Ghania Hammadou décrit la beauté de la ville d'Alger :

« Dans la ville blanche et azur, toutes les ruelles, les palais et les mosquées ont une histoire. (...) des venelles pentues, la gloire des mosquées

nonchalantes, les palais aux mosaïques bleutées, des patios bruissant de fontaines, des places ombragées.<sup>83</sup> »

Là, elle décrit la même ville, la ville aperçue par l'héroïne rentrée de France par bateau :

« Enfin, voilà la baie d'Alger, la Casbah qui semble venir à eux... Le spectacle tire à Zahra les mêmes larmes qu'autrefois. Bientôt, le bateau aborde la rade. Le rugissement lugubre de la sirène brise ce moment de fascination.<sup>84</sup> »

Et dans cet énoncé, elle décrit la sensation que pourrait sentir celui qui visite Bab-Errih :

« Ici, c'est Bab-Errih, c'est là où tu voudrais mourir ; c'est chez toi. Tu aimes t'y perdre, y flâner sans but, te laisser porter par le courant de la foule, t'y fondre puis t'en extraire, le suivre à nouveau. Jouer délibérément à t'égarer dans ses rues tant de fois parcourues, les regarder avec des yeux neufs.<sup>85</sup> »

De plus, tant que les personnages de ces diégèses sont à la recherche de leur identité, ils se retrouvent dans des lieux différents, rien que pour être en paix : Hélène est revenue se réfugier en un pays dévasté par la guerre terroriste, son amie Selma essaie de lui changer d'avis, mais en vain : elle se sent en paix, à Bab-Errih :

« Pourquoi es-tu revenue, Hélène ? Ce pays est un navire sans capitaine. Il est en train de sombrer, à quoi bon embarquer ? Tu risques de couler avec nous, sauve-toi !

- Il faut savoir ce que tu veux : que je parte... ou que j'écrive ton livre ?

- Les deux... Non, je veux surtout que tu vives là où tu trouves la paix.

---

<sup>83</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 61.

<sup>84</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 152.

<sup>85</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 13.

- Eh bien, ma paix est ici, dans ce bateau qui prend l'eau.<sup>86</sup> »

En ce sens, il y a des lieux qui sont *interdits* aux personnages, alors que ceux-là cherchent à y accéder, comme il pourrait y avoir d'autres *permis* ou *prescrits* mais quittés et désertés par eux. Nous aborderons cette idée ultérieurement, dans le point prochain de notre travail.

Face aux lieux dans lesquels commence l'action, nous avons remarqué que les espaces vers lesquels se déplacent les acteurs de ces histoires, sont également décrits, de manière opposée aux premiers. Cela pourrait être expliqué par la question de l'exil qui revient dans les trois romans :

- Dans *Le Premier jour d'éternité*, il s'agit de l'exil de l'héroïne Myriem ; c'est une journaliste dont on a suspendu le journal, et qu'on a exilée à Paris.
- Dans *Paris plus loin que la France*, c'est de l'exil de la famille de Mériem en France, pendant l'occupation française en Algérie qu'il est question.
- Et dans *La Porte du vent*, c'est un exil d'une autre manière : c'est la Française Hélène qui revient recoller les morceaux de son identité, à Bab-Errih ; pays à l'emprise duquel Selma rêve d'échapper, sans oublier l'exil de Habiba ; la fille de Selma et Hawa qui est la première à quitter le pays.

De ce fait, le pays de la France est un élément réel qu'a emprunté la romancière pour qu'elle en use dans sa production écrite. Elle le décrit à plusieurs reprises, non en tant qu'un lieu de fascination, qui invite les gens à le visiter, mais comme étant un espace à désertier, parce que ses héros sont, pour une certaine période, obligés et forcés d'y demeurer.

Dans le premier roman, les descriptions sont très rares, nous enregistrons quelques qualifications de la France, telles que : *la ville refuge* ; *la ville étrangère* et *la ville de pierres grises*.

Par contre, dans le second, nous trouvons des descriptions complètes, de Marseille, ou de la France en général :

« Depuis un an maintenant, ils sont installés dans une cité grise et laborieuse, honnête et artisanale, une ville sans gloire mais sans démerite. Un canal aux eaux verdâtres, parcouru par d'imperturbables chalands qui ne font que passer, traverse la ville de pierres. Les

---

<sup>86</sup> : Idem, p. 98.

péniches ventruës au chargement mystérieux s'avancent en silence vers des ports inconnus. » (p. 129)

Et dans le troisième roman :

« Les villes sont à l'image de ceux qui les bâtissent ou les habitent ; ainsi un peuple à la nature engageante se dotera d'une cité riëuse, heureuse. (...) ses rivières jamais à sec, roulant simplement plus d'eau au moment des pluies, les collines verdoyantes qui l'encadrent, les ponts, passerelles et viaducs, constructions aux courbes douces... » (p. 19)

De ces énoncés, nous pouvons dire que la narration des romans de Ghania Hammadou est construite sur le va-et-vient que font ses personnages entre les deux pays formant les deux extrémités des diégèses. La situation de la romancière, ayant passé des années en Algérie, puis d'autres années en France, d'autres années encore en Algérie, et d'autres enfin en France, l'a poussée à produire des *écrits-intervalles*, entre des lieux différents, pour montrer le déchirement de ses acteurs qui ne se lassent pas de chercher à retrouver la tranquillité. Cela est un élément dont a usé Ghania Hammadou pour munir sa composante narrative de plusieurs fonctions comme nous le relevons dans cette citation de J. Guiraud :

« Par delà les constituants matériels d'une œuvre, par delà ses appartenances culturelles, si le peintre a réellement intégré son acte, un champ spatial apparaît, qui contrôle physiquement la transmutation du donné formel. Qu'on l'envisage dans son rapport à l'acte créateur ou dans sa relation aux constituants objectifs, ce champ spatial est comme l'intégrale des facteurs qui ont permis l'avènement de cette œuvre. Il est la structure et l'événement dynamique qui actualise et vérifie leur mise en résonance réciproque.<sup>87</sup> »

De là, nous pouvons ajouter vers la fin, que la romancière a fait que les composantes narratives de son œuvre, aient les mêmes lieux du commencement et de la fin :

---

<sup>87</sup> : Cité dans *Convergences critiques*, C. Achour et S. Rezzoug, op-cit, p. 209.

- Dans *Le Premier jour d'éternité*, la situation « *Myriem en exil* », c'est-à-dire, en France, constitue le lieu du commencement de l'intrigue, ainsi que de sa fin.
- Dans *Paris plus loin que la France*, l'histoire commence par la famille d'Azzedine en Algérie, pendant la colonisation, et se clôt par la même famille revenue de France, et arrivée à Alger.
- Et dans *Bab-Errih*, le début et la fin de l'intrigue sont à Bab-Errih.

Enfin, ces écrits, comme nous l'avons déjà signalé, contiennent des espaces multiples, imaginés par l'auteur comme *Bab-Errih*, et relevant de la réalité, comme c'est le cas de *l'Algérie* et de *la France*. Cela nous montre que la narration chez Ghania Hammadou répond à la théorie de Goldenstein qui divise les repères spatiaux en intradiégétique et extradiégétique, ce que nous allons présenter dans le point qui suit.

## 1.2- L'espace intradiégétique / extradiégétique :

Ayant signalé antérieurement que l'espace, dans l'œuvre de Ghania Hammadou, pourrait être réparti en lieux nés de la pensée subjective du narrateur, et d'autres qui relèvent de la réalité, nous pouvons accéder maintenant, à une étude détaillée de l'univers spatial dans ces romans, en s'inscrivant dans le sillage de J. P. Goldenstein<sup>88</sup>, qui présente une théorie se composant de trois questions :

*Où ? Comment ? Et pourquoi ?*

1- *Où se déroule l'action ?* Elle nous conduit à nous interroger sur la géographie du roman, les pôles qui l'organisent, les extrémités de l'histoire narrée ;

2- *Comment l'espace est-il représenté ?* Celle-ci nous informe sur les techniques de l'écriture, les espaces imaginaires et réels, et le pouvoir de créer le réel par l'écriture ;

3- *Et pourquoi a-t-il été choisi ainsi ?* C'est le pourquoi de la préférence de tel ou tel espace à d'autres, un seul espace à plusieurs, des espaces fermés à des espaces ouverts, et des espaces qui deviennent agents de fiction.

1- La réponse à la première question nous montre que plusieurs pôles organisent les histoires que nous analysons :

- Certains espaces relèvent de la réalité comme : *Alger ; Paris ; Annaba ; Birmandreis* et *Ain-El Hammam* pour le premier roman, *Alger ; Paris ; Marseille ; Ouled Aissa* et *la France* en général dans le second, et *La France* dans le troisième roman. Ceux-ci, nous les appelons : repères *extradiégétiques* parce qu'ils existent en dehors de la création narrative. Nous avons déjà relevé des descriptions de ces lieux, dans le point précédent.

- D'autres relèvent de l'imagination subjective des narrateurs comme : *Le bureau du journal de Myriem ; le lieu du travail d'Aziz ; les chambres des hôtels et le tribunal, la maison d'Azzedine ; la cour où jouent les enfants de ce dernier ; les cabines du bateau ; la chambre des enfants* et *la maison de Jacqueline*, et *la maison de Safia ; le bureau de Selma ; la chambre* et *Bab-Errih*. Ceux-là, nous les appelons : repères *intradiégétiques* parce qu'ils n'existent pas dans la réalité, ils n'existent que dans la fiction. Nous prenons là quelques exemples :

« Les bâtiments scolaires jouxtaient les baraquements  
de la SAS et la maison du directeur faisait face aux

---

<sup>88</sup> : *Convergences critiques*, op-cit, p. 208.



trois salles de classe s'ouvrant sur une cour surplombée par deux miradors.<sup>89</sup> »

Et :

« Des gourbis de terres battue et des huttes de planches disjointes, coiffés de tôles et clôturés de roseaux, s'accrochent aux rives ; quelques chèvres vagabondent entre les baraquements. Des petites tours de cubes superposés aux peintures encore éclatantes surplombent le bidonville blotti au fond de la cuvette dépotoir.<sup>90</sup> »

Ces lieux sont sous deux d'entre eux, principaux dans les trois romans, ce sont ceux signalés avant : *l'Algérie ; la France et Bab-Errih*.

2- Les techniques de l'écriture nous montrent à travers la description, une sorte de déplacements des héros :

Dans *Le Premier jour d'éternité*, Myriem et Aziz se déplacent incessamment : A chaque fois, un d'eux se déplace pour que l'autre le rejoigne, cherchant à accomplir leurs fonctions et professions ailleurs, ou à se rencontrer seulement pour les rendez-vous amoureux. Sans oublier les déplacements de la narratrice-personnage entre sa maison et son bureau du journal, et ceux d'Aziz entre l'hôtel où il vit et le lieu de son travail.

Dans *Paris plus loin que la France*, il s'agit, également du déplacement de la famille de Mériem, de l'Algérie vers la France, puis de la France vers l'Algérie. Là aussi, c'est un déplacement obligatoire ; l'exil de la famille pendant la colonisation, et son retour vers les années quatre-vingts. Ajoutons les déplacements de Mériem et ses frères entre la maison et l'école, et ceux de leurs mère et grand-mère.

Et dans *La Porte du vent*, c'est du déplacement entre Bab-Errih et la France qu'il s'agit, et d'autres encore, à l'intérieur des pays, comme ceux des voisins qui viennent voir Selma, après avoir réussi à décrocher un visa pour la France, ainsi que ceux d'Hélène ; Safia et Azzedine, entre les extérieurs et les intérieurs.

Remarquons par ailleurs, la présence d'un certain nombre de lieux que Ghania Hammadou a dépouillé de leurs noms, et les a associés de qualifications allégoriques :

Nous relevons dans le premier roman, le lieu de Aïn-El-Hammam ; le petit village qui se situe à Tizi-Ouzou. C'est là où a travaillé Aziz pendant son séjour avec Myriem. Il est

---

<sup>89</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 111.

<sup>90</sup> : *La Porte du vent*, op-cit, p. 126.

qualifié de « *la campagne kabyle* » (p. 86). Cette qualification y est donnée pour montrer aux lecteurs que Aïn-El-Hammam est un village kabyle.

Quant au second roman, il contient une qualification de la France, différente de celles données dans *Le Premier jour d'éternité* (celles que nous avons relevées antérieurement). Le narrateur prend de l'expression « *le pays de ces roumis* » (p. 121) une manière de présenter la France comme un lieu connu par les enfants algériens à l'époque coloniale.

Et dans le dernier, Hélène parle de Bab-Errih, où elle veut s'installer, en la qualifiant de « *ce bateau qui prend l'eau* » (p. 98). Cette dernière attribution à la ville de Bab-Errih, montre aux lecteurs qu'elle est submergée par les problèmes, et dévastée par les terroristes, comme elle pourrait être donnée pour éviter la répétition des mêmes vocables à chaque fois.

De plus, Ghania Hammadou a utilisé dans sa première diégèse, certains lieux dont le nom est caché aux lecteurs. Cela pourrait être dû à la peur de toucher à la sensibilité des personnes ayant vécu la même histoire ; s'agissant d'une histoire prise de la société algérienne des années quatre-vingt-dix. Ces espaces sont présentés par des initiales : B. par exemple dans cet énoncé :

« Il nous est arrivé à B. d'être logés dans des chambres séparées. » (p. 64)

La romancière, cherchant à faire son possible pour la représentation de l'Algérie, prend le risque de citer même des lieux interdits, qui pourraient lui causer des problèmes. Cela pourrait rentrer dans le sillage de Jean-Ives Tadié qui dit :

« Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un signe de représentation.<sup>91</sup> »

3- Venons à la troisième question de Goldenstein :

Ghania Hammadou a décrit des lieux, parmi ceux que nous avons cités, certains sont là pour eux-mêmes, uniquement pour planter le décor de la diégèse, comme nous le trouvons dans : Aïn-El-Hammam ; Birmandreïs ; Ouled Aïssa et Marseille. Alors que d'autres, ont une signification comme :

- Annaba : c'est le lieu de l'assassinat du Président Boudiaf ;

---

<sup>91</sup> : Cité dans *Convergences critiques*, op-cit, p. 51.

- Paris : c'est le lieu de l'exil des Algériens, pendant et la période coloniale, et la période *noire* du terrorisme ;
- Bab-Errih : c'est le pays à l'emprise duquel les héros rêvent d'échapper, il pourrait représenter pas mal de pays réels.
- Le bureau du journal : c'est le lieu de l'exercice de Myriem ; Selma et Hélène leurs professions de journalistes, comme c'est le reflet au bureau du journal de Ghania Hammadou, pendant son vécu en Algérie.

Par ailleurs, nous avons remarqué que les espaces choisis par rapport à une signification, bénéficient de relations binaires ; d'*interdiction* et de *permission* (ou de *prescription*) :

- Les lieux des rencontres des héros (les chambres des hôtels et le bureau du journal) dans *Le Premier jour d'éternité*, après leur avoir été *permis*, leur sont devenus *interdits*, vers la fin de l'intrigue. Ils sont chassés de ces lieux.
- L'Algérie qui est *prescrite* à n'importe quelle personne qui y naît, dans *Paris plus loin que la France*, est devenue *interdite* à la famille de Mériem exilée à Paris.
- Et le pays de Bab-Errih qui est également *prescrit* à ses citoyens, est devenu un lieu d'où ils souhaitent s'échapper, cherchant à retrouver la tranquillité d'autrefois, contrairement à Hélène qui vient s'y réfugier ; ce pays lui devient *prescrit* à la place du sien.

Cela nous montre que nous pouvons nous contenter de décrire la géographie et les déplacements des personnages pour arriver à bâtir notre production écrite, comme le dit Henri Mitterand :

« On doit aussi tenter de dégager des rapports structuraux plus profondément modelant. L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature au lieu de sa place dans un système locatif qui associe ces marques géographiques et des marques sociales.<sup>92</sup> »

De plus, Ghania Hammadou ajoute à sa narration un élément nouveau, que nous n'avons pas l'habitude de voir dans les autres écrits, algériens ou étrangers. Cet élément constitue la manière avec laquelle la romancière expose la situation difficile dans laquelle vivent ses héros, en usant de la *narration -lisière*.

---

<sup>92</sup> : *Le Discours du roman*, PUF, 1980, p. 120.

Cette *narration –lisière* consiste en la présentation de repères spatiaux partagés par des obstacles. Ghania Hammadou le fait à plusieurs reprises dans les romans de sa trilogie : ça pourrait être représenté par une fenêtre qui sépare deux lieux différents, comme c'est le cas de Myriem qui essaie de voir s'il y a quelque chose qui ne va pas dans son entourage, en exil, au moment où elle apprend l'assassinat de son amant Aziz :

« A ma fenêtre, le monde n'a pas basculé : le chien de la voisine aboie au passage d'un locataire, un bébé pleure dans l'immeuble. Je respire, me lève, tire la chaise, revient vers la radio muette, m'en éloigne puis m'en approche de nouveau. Tout semble encore en ordre...<sup>93</sup> »

La fenêtre a une signification dans ces romans parce qu'elle revient à plusieurs reprises : Ghania Hammadou, au lieu de donner un lieu précis, préfère utiliser l'expression « *derrière les persiennes* » :

« Derrière les persiennes qui font barrage à la canicule, le lent mouvement des pales tachetés de chiures de mouches du vieux ventilateur incendie l'air de ta chambre.<sup>94</sup> »

Toujours dans le même roman, nous relevons :

« Entre les lames des persiennes, j'entrevois la voiture d'Hélène stationnée devant le boulanger d'en face. »  
(p. 84)

Cela pourrait être également, un moyen de transport. Dans *Paris plus loin que la France*, la scène dans laquelle Mériem prend le bateau, à l'embarquement et en passant sur la passerelle, elle sent que c'est là où existe la vraie séparation entre son pays et la France ; que c'est la fin d'un monde, et l'ouverture d'un autre. Le même sentiment revient quand elle rentre dans la cabine du bateau, et les portes se ferment. Elle le sent une autre fois dans le rêve qu'elle fait pendant sa traversée par bateau :

---

<sup>93</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 13.

<sup>94</sup> : *La Porte du vent*, op-cit, p. 15.

« Elle avait revu Oumeyma comme un petit point devant la porte de la maison au moment où ils s'éloignaient en voiture. Celle-ci lui criait quelque chose qu'elle ne parvenait pas à entendre ; Mériem avait voulu donc descendre de la voiture mais les portières refusaient de s'ouvrir. Elle était prisonnière... et sa grand-mère continuait de l'appeler. » (pp. 127-128)

Dans cet énoncé, Mériem se voit prisonnière dans la voiture parce que les portes refusent de s'ouvrir, et sa grand-mère, à laquelle elle ne refusait rien en Algérie, l'appelait, et cette dernière n'arrivait pas à l'entendre.

Nous pouvons faire une superposition entre les deux groupes binaires : la voiture et la grand-mère ; la France et l'Algérie, et nous aboutirons à :

- La voiture dans laquelle Mériem s'est sentie emprisonnée, pourrait remplacer le pays d'accueil, c'est-à-dire, la France ;

- Et la grand-mère pourrait renvoyer, à son tour, au pays d'origine, c'est-à-dire, l'Algérie. Les choses qu'elle disait et qui ne parvenaient pas à sa petite-fille, montrent que Mériem ne voulait pas quitter son pays, elle sent que l'Algérie a toujours besoin d'elle, qu'elle est en train de l'appeler, de lui demander des choses, mais cette dernière n'arrive pas à entendre parce qu'elle a déjà pris le bateau, elle est en mer.

De ce fait, nous pouvons déduire que la situation de Ghania Hammadou -étant une journaliste-écrivain exilée en France, depuis 1993- pourrait refléter celle de ses héros qui, se déplaçant de l'Algérie vers la France, se sentent prisonniers dans ce second pays. Cela nous montre qu'il y a toujours un obstacle devant ces héros qui errent sans cesse, pour reconstituer leur identité. Cela explique également que les protagonistes des histoires ne sont pas stables : *la fenêtre* ; *la passerelle* ; *la voiture* ; *le bateau* ou même *les persiennes* disent que ces héros ont la possibilité de franchir ces obstacles, mais est-ce facile de le faire ?

Par ailleurs, Ghania Hammadou introduit de nouveau l'idée des persiennes, dans *Le Premier jour d'éternité*, mais cette fois-ci, pour montrer une ouverture vers la lumière et vers la tranquillité : Myriem, en se levant d'un mauvais rêve, où elle était prisonnière des inconnus et séparée de son amant Aziz, sent un soulagement en ouvrant les yeux sur un fil de lumière entré par les persiennes de sa chambre :

« J'ouvris les yeux, m'assis sur mon lit. Un rai de lumière qui filtrait des rainures des persiennes acheva de me réveiller. J'étais vidée, anéantie. Ce n'était qu'un rêve... Seulement un mauvais rêve. » (p. 140)

Donc, la multiplicité des espaces dans l'œuvre de Ghania Hammadou explique clairement l'instabilité des héros ; leurs déplacements incessants, cherchant en vain, à retrouver quelque chose. Cela pourrait expliquer que l'univers spatial est, dans ces composantes narratives, pour des significations parce que les personnages, comme nous l'avons montré, à chaque fois qu'ils changent de lieu, ils se sentent gênés et obligés d'en changer encore et encore. Sans que nous cherchions à détailler les histoires, le titre *Bab-Errih* le montre si bien : il est lui-même une séparation ou une ouverture vers un autre monde connu ou inconnu.

Ainsi, le déplacement des êtres de papier dans les diégèses abordées, tant qu'il reflète l'instabilité et l'absence de la tranquillité, veut dire le déplacement de la parole parce que les personnages veulent dire beaucoup de choses concernant leurs pays ou leur réalité, mais ils trouvent des opacités à le faire, ce qui pourrait les pousser à dire autre chose que ce qu'ils voulaient au début. La situation de Ghania Hammadou est le premier facteur dans ces déplacements, parce que si elle n'était pas obligée de quitter le pays à cause de sa parole, et de demeurer dans un pays qui n'est pas le sien, elle n'aurait pas cette capacité de rédaction qui aborde, dans sa globalité, les mêmes sujets de la parole intellectuelle déplacée que nous aborderons ultérieurement, dans la prochaine partie de notre travail.

En définitive, l'espace ne constitue qu'un des pôles de la représentation narrative : les personnages font leurs actions dans des lieux précis, en respectant un temps donné. Cette question du temps, qui de prime abord, laisse entrevoir une a-chronologie due au non respect du temps et de l'espace, est l'objet de l'étude présentée dans le chapitre qui suit.

## **2- Le temps a-chronologique :**

### **2.1- Le temps narratif :**

Ayant signalé antérieurement que l'œuvre de notre corpus d'analyse raconte des histoires antérieures à la narration ; c'est-à-dire, des histoires passées, nous pouvons déduire que les temps dominants sont des temps passés. Ce qui fait que nous pouvons trouver des repères temporels, conformément à ce que dit Paul Ricœur :

« (...) Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement, et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté <sup>95</sup>»

A cet effet, nous enregistrons dans les trois romans plusieurs déictiques qui, à la première lecture sautent aux yeux :

- D'abord, dans *Le Premier jour d'éternité*, nous avons huit micro-récits dont cinq commencent par des repères temporels : I ; V ; VI ; VII et VIII, présentant respectivement : *Treize heures trente* ; *Au mois de mai* ; *De l'été glorieux* ; *A la mi-octobre de l'année 1992* et *Lundi 29 juin 1992*.

- Puis, dans *Paris plus loin que la France*, nous enregistrons, parmi les vingt-et-un chapitres, neuf débutant par des repères qui indiquent le temps : 1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 8 ; 13 ; 16 ; 17 et 18, présentés respectivement en : *A la naissance de son quatrième enfant* ; *Les événements du 1<sup>er</sup> Novembre 1954* ; *Après son départ* ; *Un matin* ; *Trois ans après le départ* ; *Après l'enterrement de Yamina* ; *Aux premières lueurs du jour* ; *L'été tire à sa fin* et *Depuis un an maintenant*.

- Et *La Porte du vent* qui contient deux parties intitulées : *Selma* et *Hélène* se présente ainsi : Dans la première partie, deux micro-récits commencent par des repères temporels : 1 et 12 : *Midi* et *La nuit silencieuse*.

Et dans la seconde, un seul chapitre : C'est le vingt-deuxième : *Lorsque nous sommes entrées dans l'appartement*.

Cela pourrait expliquer le fait qu'il s'agit d'un deuil ; une rétrospective faite par la narratrice-personnage dans le premier roman. Parce qu'évoquer un souvenir nous laisse aller et venir dans le temps, sans que nous nous rendions compte. C'est la raison pour laquelle il y a pas mal d'indicateurs de temps.

---

<sup>95</sup> : Cité dans : *Les Textes types et prototypes*, J. M. Adam, Nathan, 1993, p. 46.

Quant aux repères temporels du deuxième roman, ils sont présents pour montrer que l'histoire dont il s'agit concerne une période antérieure à celle où Ghania Hammadou raconte : c'est celle de la colonisation et de la post-indépendance. Le décalage qu'il y a eu entre le temps de l'histoire et celui de la narration, a poussé la romancière à employer plusieurs indicateurs pour qu'elle puisse se situer dans le temps.

Venons au troisième texte où nous n'avons trouvé que deux micro-récits débutant par des indicateurs temporels. Cette différence enregistrée par rapport aux deux premiers, nous explique qu'il ne pourrait pas y avoir un décalage clair entre les deux temps de la narration et de l'histoire ; les histoires racontées sont simultanées au temps de l'histoire, parce que les récits sont présentés sous forme d'actualités, d'articles journalistiques narrés au fur et à mesure de leur avènement.

De plus, nous notons la présence de deux sortes de déictiques :

- Ceux qui sont précis, localisés par une date ou par un horaire comme : *Mardi 27 juillet* et *Samedi 1<sup>er</sup> août* du premier roman ; *les événements du 1<sup>er</sup> Novembre 1954* du second, et *midi* du troisième roman. Ces indicateurs sont dans le sillage de la *temporalité narrative*<sup>96</sup> de Maingueneau « *une localisation temporelle absolue* » ;
- Et d'autres qui indiquent le temps de la narration de manière à ce que nous ne puissions nous situer dans le temps qu'en nous référant à toute la phrase d'où le repère est tiré, comme : *La nuit de cette première séparation* ; *la première semaine de leur arrivée* ; *quelques jours plus tard* ; *l'instant d'après* et *un jour*. Ceux-là, sont « *relatifs à l'énoncé* ».

Par ailleurs, l'idée de passer de la réalité à la fiction rejoint celle du passage du temps de l'histoire à celui de la narration. Ce dernier, comme nous le savons, se présente à nous comme étant plus court que le premier. Nous essaierons de travailler sur cette idée, respectivement, dans les trois textes :

Dans *Le Premier jour d'éternité*, le temps de la narration, ou du récit commence en mars 1995 et finit en juillet 1995. C'est ce qui fait à peu près cinq mois de narration. Cela est conforme au roman :

« mars-juillet 1995 » (p. 148)

Alors que le temps de l'histoire, il pourrait être précisé en cinq ans. Vu l'a-chronologie du déroulement des événements, nous pouvons le situer ainsi : Il pourrait être

---

<sup>96</sup> : *Linguistique pour le texte littéraire*, op-cit, p. 35.



commencé en 1990 ; date absente au roman, mais présente implicitement, en prenant en considération l'expression :

« Cette année-là encore... » (p. 36)

qui montre une année antérieure à celle-ci en employant le mot : « *encore* ». Et cette année est précisée ainsi :

« Trois années auparavant (...) les clameurs d'octobre 1988. » (p. 87)

Donc, il s'agit de l'année 1991, et il finit en *mai 1995*, conformément à ce que nous trouvons dans le premier micro-récit :

« Je compte les jours : 13 février... 13 mai » (p. 21)

et l'année limite ; la plus récente mentionnée dans la composante narrative, nous l'avons relevée de :

« Janvier 1995. Je vivais péniblement, arrivée à ce stade paroxystique où mon mal d'Aziz se confondait avec le mal du pays, où il était à la fois l'aimé et le pays perdu. » (p. 140)

Ainsi, nous pouvons déduire que la faculté de situer le temps de l'histoire entre deux dates précises, n'existe pas toujours dans les écrits littéraires, nous ne pouvons, en général, le faire que dans les rétrospectives ou les deuils ; le fait de se réfugier dans un souvenir antérieur.

Quant au roman *Paris plus loin que la France* qui raconte une histoire passée, il ne laisse apparaître aucune donnée au lecteur, pour qu'il puisse situer son temps de narration. Par contre, celui de l'aventure ou des actions, nous pouvons le situer, non entre deux dates précises comme c'est le cas dans le roman précédent, mais en comparant les faits anciens et les faits récents :

L'histoire commence vers l'année 1954, précisément le 1<sup>er</sup> Novembre, comme c'est souligné, par ces deux énoncés pris dans le roman :

« A la naissance de son quatrième enfant, un garçon portant le nom d'un flamboyant corsaire barbaresque, Azzedine planté un figuier. » (p. 09)

Et :

« Les événements du 1<sup>er</sup> Novembre 1954, année de la naissance de Kheireddine, l'enfant au figuier... » (p. 15)

Quant à la fin du temps de l'histoire, elle n'est pas précisée dans le texte, mais nous pouvons la situer vers la fin des années quatre-vingts, conformément aux nouveaux événements (le terrorisme) auxquels est affrontée l'Algérie, au retour de Mériem de France. Mais si nous nous référons à l'épilogue, nous remarquerons qu'il y a une phrase montrant que les événements de l'histoire se passent pendant les années quatre-vingt-dix :

« Le figuier, legs ultime d'Azzedine à son dernier enfant, a eu quarante ans. » (p. 159)

Vu que le figuier, planté en 1954, a eu quarante ans, nous pouvons déduire qu'il s'agit ici de l'année 1994, qui est une des *années rouges* de l'Algérie (la guerre terroriste).

En dernier lieu, le roman *Bab-Errih : La Porte du vent* présente une ou des histoires reflétant la situation d'un pays nommé Bab-Errih, dont le temps de narration est absent.

Si nous tentons de faire une représentation à la réalité, nous pourrions trouver que la situation traitée dans le roman, ressemble à celle de l'Algérie. Et si c'est l'Algérie que veut Ghania Hammadou représenter dans sa narration, nous pourrions situer le temps de l'histoire entre la fin des années quatre-vingt-dix et le début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Il n'y a pas d'indices précis qui le montrent dans l'histoire, la localisation du temps est faite à partir de la simple superposition entre les événements de Bab-Errih et ceux de l'Algérie de la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle.

De plus, nous pouvons trouver dans le temps de l'histoire, des rapports donnés par Genette et Ricardou<sup>97</sup>. Ces rapports déterminent la vitesse de l'histoire qui va –comme nous l'avons déjà vu antérieurement – de *l'enlisement* de la description, à *l'équilibre* du dialogue, à un troisième rapport qui est le résumé ou *l'accélération*. Ayant déjà abordé cette idée, nous nous contentons de prendre un exemple pour chaque rapport :

---

<sup>97</sup> : Cité dans *Clefs pour la lecture des récits*, C. Achour et A. Bekkat, Tell, Blida, 2002, p. 58.

- Pour *l'enlissement*, nous avons cet énoncé où Ghania Hammadou décrit la maison de la famille de Mériem, en France :

« Zahra et ses enfants habitent, au 10 de la Cour Balzac, une maison flamande à un étage, aux volets rouge-sang, s'ouvrant de plain-pied sur une pièce carrée, tapissée d'un papier peint à grosses fleurs jaunes, une chambre qualifiée de salon mais qui, dans les faits, joue le rôle de vaste vestibule où l'on ne fait que passer. <sup>98</sup> »

- Pour *l'équilibre*, nous prenons le dialogue qu'il y a eu entre Selma et Hélène :

« - Normal, me souffle Selma à l'oreille, avec ton physique de *roumia* !  
- Et toi ?  
- Oh ! Moi, sans doute parce que je ne baisse pas les yeux devant eux... <sup>99</sup> »

- Et pour *l'accélération*, cet exemple qui raconte l'assassinat de l'ami d'Aziz ; Kader l'homme du théâtre, le montre bien :

« Dans quatorze mois exactement, Kader s'écroulerait, frappé à la tête de deux balles tirées par deux jeunes dopés de haine. <sup>100</sup> »

Par ailleurs, nous pouvons remarquer une référencialité à la réalité dans notre corpus d'analyse ; la romancière s'est servie de dates et d'événements réels, pour enrichir ses composantes narratives et représenter la situation de l'Algérie de la colonisation ; de la post-indépendance et de la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle.

Nous relevons quelques exemples des deux roman : *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France* seulement, parce que le roman *Bab-Errih* raconte l'histoire d'un pays imaginé par la romancière ; un pays qui n'existe pas dans la réalité :

---

<sup>98</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 129.

<sup>99</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 162.

<sup>100</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 121.

Les romans	Les événements réels	Les dates réelles
<i>Le Premier jour d'éternité</i>	- Les rues d'Algérie résonnaient des clameurs - Assassinat du Président Boudiaf	- Octobre 1988 - Le 29 juin 1992
<i>Paris plus loin que la France</i>	- L'indépendance de l'Algérie (Tahia El Djazaïr) - Un affrontement qu'on hésite à qualifier de guerre	- Les événements du 1 <sup>er</sup> Novembre 1954

Ainsi, nous pouvons conclure que le va-et-vient et le mixage que fait Ghania Hammadou entre le temps de l'histoire et le temps du récit pourrait produire un effet du réel. Sur cette base, nous allons procéder à l'analyse intérieure du système temporel, dans notre corpus d'analyse, qui est, tantôt linéaire, tantôt a-chronologique tout en dépendant de la nature des composantes narratives.

## 2.2- L'a-chronologie :

Se situant dans un temps fictif, Ghania Hammadou s'en est servie de manière a-chronologique ; deux histoires des composantes narratives qui constituent notre corpus d'analyse, ne sont pas linéaires : ce qui revient à leur nature qui ne respecte ni le temps ni l'espace, s'agissant d'un deuil pour la premier texte, et de récits ressemblant à des articles journalistiques pour le deuxième. Quant au troisième roman, il constitue une histoire chronologique parce qu'elle respecte le déroulement du chemin de l'intrigue.

D'abord, *Le Premier jour d'éternité* est une rétrospective faite par la narratrice-personnage Myriem, suite à l'absence de son *bien-aimé* Aziz ; l'homme de théâtre assassiné par les terroristes.

En ce sens, la nature de cette composante narrative est un deuil. C'est le fait de se réfugier dans le souvenir du mort, et de se rappeler de tous les détails du vécu antérieur. Danielle Sallenave le dit bien dans la postface du roman :

« Le deuil est une affaire terrible, qui se joue sur plusieurs plans, qui ne respecte pas le temps, l'ordre, la chronologie.<sup>101</sup> »

De ce fait, nous pouvons déduire, avant la lecture du roman, qu'il s'agira de sauts incessants dans le temps, ainsi que de retours en arrière, ce qui renvoie respectivement aux *prolepses* et aux *analepses* au sens de Genette.

Ensuite, *La Porte du vent* est également, un récit qui ne respecte ni le temps, ni l'espace. La structure de cette œuvre est un rassemblement d'articles journalistiques qu'on a dépourvus de dates.

La lecture de cette histoire ne donne aucun indice sur l'organisation temporelle, plusieurs personnages y jouent leurs rôles, mais en ne se référant ni à une date, ni à un horaire précis.

Ce non-respect des modalités du temps narratif, pourrait être expliqué par le fait qu'il s'agit d'une sorte de deuil : Ghania Hammadou fait un deuil sur quelque chose qu'elle a perdu ; si nous comparons le pays de Bab-Errih à l'Algérie, pendant la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, nous trouverons qu'à partir de l'éloignement de son pays natal, la romancière essaie de faire un deuil dessus, pour se rappeler de ses souvenirs antérieurs au pays perdu.

---

<sup>101</sup> : P. 149.

Enfin, *Paris plus loin que la France* est un texte qui respecte les modalités du roman, en tant que genre littéraire. C'est une composante narrative menée sur le dispositif du schéma narratif global allant d'un état initial, à une transformation, à un état final.

C'est l'histoire d'une famille dont le père est monté au maquis pour combattre le colonisateur. Cette famille vit dans des conditions difficiles, en l'absence d'une présence masculine jusqu'à ce qu'un jour, ils se retrouvent forcés d'obéir aux obligations de l'exil. La famille passe donc des années à un *Paris-Plus-Loin-Que-la-France*, et revient au pays, après l'indépendance, vers la décennie *noire*.

Dans ce sens, nous pouvons détailler les trois composantes narratives de Ghania Hammadou, en relevant d'abord quelques exemples d'*analepses* :

Dans le premier roman, Myriem, après avoir appris l'événement de l'assassinat de son amant, fait un retour en arrière dans le temps, pour se rappeler de leurs souvenirs antérieurs. C'est ce qui est montré dans le deuxième micro-récit :

« Je me rappelle maintenant exactement<sup>102</sup> »

Ce qui fait que ce roman est lui-même une *analepse*, dans laquelle nous trouvons d'autres *analepses secondaires*, telles que l'histoire de l'enfant aux yeux mordorés qui pousse la narratrice-personnage à revenir trente ans en arrière, pour raconter l'enfance d'Aziz dans le troisième chapitre :

« Il n'y eut pas d'histoire... » (p. 54)

Dans le second, nous pouvons relever l'*analepse* dans le discours de Zahra qui raconte sa vie antérieure à sa fille Mériem :

« ... Il n'était pas question que je dépasse les seize ans pour me marier. <sup>103</sup>»

Et une autre *analepse* dans la prise de parole de Salem qui raconte l'histoire antérieure d'*Ammar Z'yeux bleus* :

---

<sup>102</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 27.

<sup>103</sup> : *Paris plus loin que la France*, op-cit, p. 32.

« De mon temps, tout allait plus vite : la mort arrivait tôt, alors on ne s'attardait pas comme aujourd'hui à faire trop de protocole. » (p. 80)

Venons au dernier roman *La Porte du vent*, nous prenons l'histoire de Habiba installée en France :

« Ah, Habiba !... elle t'est venue à presque trente-cinq ans et à son arrivée tu l'avais presque détestée – c'était un garçon que tu désirais, que tu avais demandé dans tes prières. <sup>104</sup>»

Et une autre *analepse* faite à la trente-deuxième page, c'est celle qui raconte la vie de Hawa ; la fille qui était la première à quitter le pays de Bab-Errih, vers la France :

« Hawa, il faut bien l'avouer, n'entrait dans aucune norme, pas plus celle des fous de Dieu que des autres. Seuls comptaient son plaisir, ses désirs, ses envies. »

Par ailleurs, la présence des *analepses* dans les textes de Ghania Hammadou, montre celle des *prolepses* qui consistent en le fait de faire des sauts dans le futur, pour anticiper les faits :

Dans le premier texte, nous relevons :

« Trente ans après, l'enfant devenu homme écrirait un jour à une femme. » (p. 59)

Cette *prolepse* rentre dans l'histoire aux yeux mordorés du petit enfant Aziz. Elle raconte en sautant de l'âge de l'enfance à celui d'adulte, ce que deviendra l'homme de théâtre.

Et du second texte, nous prenons l'exemple suivant :

« Trois ans après le départ d'Azzedine, le figuier de Kheireddine donna un fruit rond et noir à la chair grumeleuse et fondante sous la dent. » (p. 57)

---

<sup>104</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 21.

Ici, il y a eu un saut dans le temps, de la naissance de Kheireddine à l'année de ses trois ans.

En dernier lieu, le troisième roman présente des sauts différents les uns des autres, nous en prenons l'énoncé ci-dessous :

« Habiba grandit ainsi, mal nippée, mais sans les problèmes du genre de ceux que donnent les garçons. » (p. 23)

Et là, toujours dans l'histoire de Habiba, on passe de son âge d'enfance à son âge d'adolescence.

De ce fait, nous pouvons déduire que le changement incessant d'espaces, dans les composantes narratives de Ghania Hammadou a induit un changement du temps qui, sans que nous le sentions, nous laisse faire des va-et-vient incessants entre le passé et le présent ; en fait, le déplacement des personnages l'explique très bien.

Ainsi, de ces trois textes, le roman *Le Premier jour d'éternité* est le seul qui contient le plus d'*analepses* et de *prolepses*, parce que là, la romancière ne fait que se rappeler d'un souvenir, par l'intermédiaire de son porte-parole, et le raconter aux lecteurs. Nous citons pour une seconde fois Danielle Sallenave qui parle de l'a-chronologie du deuil ; sujet de ce roman :

« Le deuil est un travail, une épreuve, une construction. Un récit de deuil ne peut donc se faire sur un seul plan linéaire.<sup>105</sup> »

Donc, nous pouvons dire à la fin de cette analyse, qu'ayant déjà montré au début, que la trilogie de Ghania Hammadou ne respecte pas les modalités du genre romanesque, nous le confirmons maintenant, vu que les lecteurs ont du mal à se situer dedans : Les deux premiers romans peuvent être pris pour des écrits représentant la réalité de la situation algérienne parce que les lieux, la société et les événements analysés l'attestent. Mais le troisième roman, bien qu'il soit le fruit d'un vécu ayant influencé la romancière, nous ne pouvons confirmer sa relation à la situation algérienne à cause de l'absence de précision ; de dates réelles et d'événements qui nous y renvoient directement.

Enfin, l'approche sémiotique que nous avons appliquée, nous a permis d'accéder au premier sens de la trilogie de Ghania Hammadou, c'est-à-dire au sens de surface, dans lequel

---

<sup>105</sup> : La postface, op-cit, p. 149.



nous avons montré que le contenu de l'écriture est différent de celui que nous avons l'habitude de voir dans les romans du XIX<sup>ème</sup> siècle : le déroulement de l'intrigue ; la focalisation et l'univers spatiotemporel différents montrent une nouvelle manière d'écrire qui pourrait être adoptée par les écrivains de la littérature algérienne d'expression française, de la *décennie noire*. Dès lors, le changement du contenu est sûrement né du changement d'idée ou de l'écriture de la romancière. Ce qui fait que nous pouvons arriver à déceler de nouvelles significations et de nouveaux sens dans les composantes narratives de cette œuvre. C'est ce que nous allons entreprendre dans la deuxième partie de ce travail.

## Conclusion

L'étude de la narratologie dans cette première partie montre que les romans de Ghania Hammadou ne respectent pas le schéma narratif global (état initial, état événementiel et état final), et que les étapes de la diégèse finissent par un échec total. L'écriture varie, à ce stade, entre narration et description, tout en donnant la parole à des êtres de papier : les protagonistes féminins.

Nous avons constaté l'absence de l'instance masculine. Contrairement aux romans traditionnels et à ceux de la période coloniale, la romancière dote les romans d'acteurs féminins : Myriem, Mériem, Selma et Hélène, ce sont les héroïnes qui remplacent les êtres masculins. Nous en avons rencontré deux qui pourraient jouer le rôle du héros mais ils sont présentés à travers le regard des protagonistes féminins (le souvenir de Myriem nous présente Aziz dans *Le Premier jour d'éternité*, et celui de Mériem nous présente l'image de son père Azzedine dans *Paris plus loin que la France*).

Le schéma actantiel nous a permis de voir que ce sont elles qui agissent, mais elles n'arrivent pas à leurs buts parce que les *Anti-sujets* les poussent à se déplacer de la catégorie du *Sujet* à celle d'*Objet*. Donc, elles deviennent elles-mêmes les *objets de quête* des *Anti-sujets*. Ce sont ces derniers qui accomplissent leurs tâches vers la fin de l'intrigue.

Par ailleurs, la représentation spatiale s'organise sur un plan d'opposition : intérieur et extérieur qui remplacent respectivement le pays d'origine et le pays d'accueil. Et cela est très intimement lié aux glissements du personnage féminin entre des lieux prescrits, des lieux autorisés et des lieux interdits. Ce qui pourrait expliquer les déplacements incessants et obligatoires des acteurs entre le pays d'origine (l'Algérie ou Bab-Errih) et le pays d'accueil (la France).

En ce sens, l'instabilité des héros féminins a induit la romancière à nous présenter des romans d'intérieur et d'autres d'extérieur. *Le Premier jour d'éternité* est un roman d'extérieur qui s'intéresse plus à la situation de l'Algérie pendant les années du terrorisme en nous donnant l'impression que Myriem ne possède pas de maison.

Le même constat est fait dans *Bab-Errih* où la disposition des événements montre que nous est présentée une exposition de la situation extérieure de Bab-Errih.

Cependant, *Paris plus loin que la France* est un roman d'intérieur. Il nous met face à la situation de la femme algérienne pendant la guerre, mais uniquement dans les milieux familiaux. Ce qui nous pousse – nous lecteurs – à oublier la présence coloniale en Algérie.

Par conséquent, les glissements incessants des acteurs dans l'espace explique un déplacement dans le temps : les trois textes ne respectent pas la chronologie narrative, ils optent pour la perte des repères spatiaux et temporels des héros qui se déplacent entre intérieur et extérieur, et entre présent et futur.

Ainsi, la raison capitale des déplacements des acteurs est l'exil qui les oblige à quitter leurs pays d'origine, ce que nous allons étudier dans le volet qui suit.

# **Deuxième partie**

## **La signification**

## Introduction

Dans la seconde partie de ce travail, nous allons nous intéresser au phénomène du déplacement sur un autre plan. Une approche significative va nous permettre d'expliquer les raisons des déplacements incessants des protagonistes. Il est vrai, la richesse des lieux dans un roman renvoie toujours à la mobilité des acteurs, mais dans ce cas, cette mobilité est présentée de manière différente. Voilà pourquoi nous diviserons ce deuxième volet en quatre chapitres :

Le premier va s'attacher à l'étude du concept de l'exil vu qu'il est la première, voire même l'unique explication des glissements incessants des héros exilés de leurs pays d'origine. Charles Bonn dit que l'exil était lié « *à la nature même de l'écriture romanesque algérienne*<sup>106</sup> », c'est pour cela que Ghania Hammadou débute son roman *Paris plus loin que la France* par une phrase de Salman Rushdie. Nous verrons donc pourquoi cet écrivain est choisi à la différence des autres. Nous allons montrer le lien entre la situation de l'auteure exilée de son pays, et celle de ses personnages. Une situation qui le contraint à écrire, à raconter l'éloignement du pays d'origine. Jabes dit à ce propos :

« La question qui ne connaît pas d'autre réponse que le silence ordonne l'écriture : la suscite et l'orchestre. L'écrivain ne choisit pas d'écrire, ni ne sait ce qu'il écrira, il est contraint d'écrire et se soumet.<sup>107</sup> »

Dans le second chapitre, nous nous intéresserons à l'intérêt que porte Ghania Hammadou à la représentation de personnages féminins perdus entre deux pays les obligeant tantôt à se voiler, tantôt à se dévoiler, tout en traitant le problème du regard porté sur la femme maghrébine dans son pays et dans le pays d'accueil, en rapport à la langue qu'elle parle. Dans ce sens, nous tenterons de voir le va-et-vient que fait la femme maghrébine entre les binarités : voilée/dévoilée et langue maternelle/langue étrangère.

En ce sens, le chapitre suivant pourrait nous mettre à nu les raisons pour lesquelles la femme se retrouve dans la situation du déplacement, notamment la condition de l'entre-deux qui la prive de la tranquillité. En fait, ce qui résulte des déplacements des héroïnes est le chevauchement entre la langue maternelle et étrangère, entre pays d'origine et pays d'accueil et entre culture familière et culture étrangère. Et cela pourrait provoquer des changements dans le discours des protagonistes.

---

<sup>106</sup> : *L'Exil fécond des romanciers algériens*, in *Exil et littérature*. Ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, équipe de recherche sur le voyage, université des langues et des lettres de Grenoble, Ellug, 1986, p. 73.

<sup>107</sup> : *Les Arrhes poétiques du Caire (1934) disaient donc vrai*, in *Exil et littérature*, id, p. 286.

En définitive, nous allons voir dans le quatrième chapitre de notre deuxième partie les conséquences de l'exil de la romancière et de ses personnages sur l'écriture. Le changement du discours pourrait provoquer un changement au niveau de l'écriture, et c'est cela que nous avons remarqué non seulement dans les paratextes des trois romans, mais aussi dans le discours de la dénonciation de Ghania Hammadou.

Ce déplacement de l'écriture provoque-t-il un déplacement de la parole de la romancière ? Voilà ce que nous allons démontrer dans le volet présent.

# **Chapitre I**

## **Chapitre I Déplacement géographique (l'exil)**

### **1- Salman Rushdie et la notion d'exil**

### **2- Genres d'exil (Deuil)**

### **3- Exil et Ecriture**

Ayant vu dans la partie précédente, le déplacement de la narration, c'est-à-dire, l'*étrangeté* ou le changement de la narration au niveau sémiotique de la surface, nous pouvons accéder maintenant à l'analyse de ce concept du déplacement, au niveau profond, c'est-à-dire, au niveau significatif qui nous laisse pénétrer au sens second de l'œuvre de Ghania Hammadou.

C'est une trilogie qui se présente en textes racontant l'exil dans toutes ses formes. Cet exil est le *déclencheur* des composantes écrites de la romancière - qui est, à son tour, exilée en France depuis 1993 -, ainsi que de l'errance des protagonistes, perdus entre plusieurs pays, tout en cherchant à trouver la tranquillité et la sérénité.

Nous essaierons donc, d'expliquer ce concept dans ces sens, sur le plan de l'exil, de la langue, du protagoniste (féminin dans notre corpus d'analyse) et du discours.



## **Chapitre I Déplacement géographique (l'exil)**

### **1- Salman Rushdie et la notion d'exil :**

En vieux français, l'exil signifiait *la misère*. Les psychologues associaient cette notion à la situation comme de naissance où nous nous sentons tous exilés *d'être séparés de notre mère*<sup>108</sup>. Et si nous essayons de le définir dans le sillage d'Augustin Giovanonni, nous trouverons qu'il pourrait être expliqué par « *le déplacement, la distance par rapport à ce que nous appelons un référent-origine qui peut être un état, une terre, un pays, une nation, un peuple, une religion, une langue, ainsi que le sentiment de perte et de nostalgie lié à cette distance*<sup>109</sup> ». Cela est senti par tous les protagonistes principaux de la trilogie de Ghania Hammadou.

Dans *Le Premier jour d'éternité*, ce sentiment est éprouvé par Myriem, seule instance narratrice et discursive de la diégèse, quand elle est séparée de son amant Aziz et *déplacée* de son pays l'Algérie, vers un autre nommé La France, exactement à Paris.

Le second texte, quant à lui, est différent sur le plan de l'intrigue narrative, mais il retrace également l'exil de Mériem et sa famille vers un *Paris-plus-loin-que-la-France* pour échapper au colonisateur ; présent en Algérie.

Venons à *Bab-Errih* qui présente un exil d'une autre manière. C'est la Française Hélène qui quitte son pays et vient se réfugier à Bab-Errih, cherchant à trouver ses origines et à y retrouver le calme et la sérénité.

En ce sens, nous pouvons dire que la notion d'exil est l'élément essentiel dans ces histoires. C'est cela qui pourrait être la raison pour laquelle la romancière précède son roman *Paris plus loin que la France* par un passage de Salman Rushdie, pris de son ouvrage *Le Dernier soupir du Maure*. Cet écrivain qui est traqué et rejeté de son pays d'origine, et qui a été contraint à se laisser protéger par un pays d'adoption, reste le meilleur symbole de l'exil.

Il dit :

« Au crépuscule de l'Empire, nous n'avons pas massacré nos anciens maîtres, nous nous sommes réservé ce privilège pour nous-mêmes. »

---

<sup>108</sup> : De Nancy Huston, in *Exil à la frontière des langues*, Cahiers de l'Université d'Artois, réunis par Esther Heboyan-De Vrie, Actes du 19 Novembre 1999 à Arras, Artois Presses Université, 2001, Arras, p. 09.

<sup>109</sup> : *Ecritures de l'exil* (dir), L'Harmattan, Col. Espaces Littéraires, 2006, p. 43.

Salman Rushdie incarne l'exil dans sa totalité parce qu'il est rejeté par les siens et par les autres. Voilà ce que sentent les protagonistes de Ghania Hammadou, qui sont *rejetés* dans leur pays et *autres* dans le pays d'accueil : Hélène vient à Bab-Errih parce qu'elle se voit rejetée de son pays, alors que Selma souhaite faire le *voyage inverse* ; échapper à l'emprise de Bab-Errih et aller s'installer en France. Nous pouvons prendre cet énoncé qui montre l'absence de la tranquillité dans les deux lieux cités :

« -... Pourquoi es-tu revenue, Hélène ? Ce pays est un navire sans capitaine. Il est en train de sombrer, à quoi bon embarquer ? Tu risques de couler avec nous, sauve-toi !

- Il faut savoir ce que tu veux : que je parte... ou que j'écrive ton livre ?

- Les deux... Non, je veux surtout que tu vives là où tu trouves la paix.

- Et bien ma paix est ici, dans ce bateau qui prend l'eau... »<sup>110</sup>

Le même constat est enregistré pour le cas de Myriem ; héroïne du roman *Le Premier jour d'éternité*. Elle est exilée à Paris, elle éprouve un sentiment de dégoût envers les deux lieux de ses déplacements ; La France, étant le lieu de l'exil et l'Algérie, l'espace sentant toujours l'odeur du sang et des égorgements, pendant les années quatre-vingt-dix :

« Janvier 1995. Je vivais péniblement, arrivée à ce stade paroxystique où mon mal d'Aziz se confondait avec le mal du pays, où il était à la fois l'aimé et le pays perdu.

Dans l'exil où je me morfondais, l'odeur des arbres mouillés ne dissipait pas l'odeur du sang. <sup>111</sup>»

Quant au roman *Paris plus loin que la France*, le mal du pays y est éprouvé par Mériem avant de le quitter. Etant une fille de six ans, elle attendait avec impatience ce voyage qui l'emmène vers cette ville qui soit loin du colonisateur, mais le fait de se séparer de sa grand-mère *Oumeyma*, elle sent qu'elle cause une déchirure avec tout son pays :

---

<sup>110</sup> : *Bab-Errih*, op-cit, p. 98.

<sup>111</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 140.

« Pour faire admettre la décision de leur départ vers la France, celle-ci avait miroité aux enfants le bonheur qu'ils allaient trouver, à l'issue d'une belle traversée, à se fondre dans la masse humaine anonyme, à vivre dans un pays où personne ne viendrait les terroriser. Cette promesse avait fait avaler ses larmes à Mériem et calmer son chagrin né de la séparation. (...) Ce fut comme une porte qui s'était refermée sur une partie de leur vie, transformant en un instant le jour de la veille en passé lointain. » (p. 123)

Cela veut dire que l'angoisse et l'inquiétude sont issues des déplacements des héros. Il ne s'agit pas uniquement du déplacement vers un lieu qu'*on* n'aime pas, mais vers tous les pays du monde. Dans notre corpus d'analyse, les protagonistes sont en errance incessante ; de l'Algérie vers la France, de Bab-Errih vers la France et de la France vers Bab-Errih. Les déplacements sont continus, même à l'intérieur des pays parce les sujets errants sont perdus, ils ne savent pas où trouver leurs origines et leur tranquillité : Leurs déplacements physiques certifient leur qualité d'étrangers là où ils vont, et par conséquent, la ville d'exil (Paris, Bab-Errih ou autre) se transforme en espace de dévastation, et la traversée de la dévastation motive l'avancée dans le retrait.

A cet effet, nous pouvons identifier les acteurs des histoires de notre corpus d'analyse aux protagonistes du dernier roman de Salman Rushdie (nous nous référons, spécialement, à cet écrivain parce que Ghania Hammadou le choisit parmi tous les autres auteurs de l'exil ; elle ouvre son roman *Paris plus loin que la France* avec un passage de son ouvrage *Le Dernier soupir d'un Maure*).

Les personnages de ce roman représentent trois identités invisibles dans un monde vivant sous le choc de passion. Le divorce d'avec le monde est senti et palpé comme si les racines s'étaient à jamais volatilisées, et l'espoir de retrouver un quelconque souvenir disparaît. C'est à ce stade que l'exilé devient l'*Autre*.

Par ailleurs, nous pouvons enregistrer, dans les trois textes de Ghania Hammadou, la présence de *la mer* : *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih* la présentent comme un élément de jouissance, de beauté et de liberté pour les personnages, quant à *Paris plus loin que la France*, il la montre comme un moyen de transport que prennent Mériem et sa famille jusqu'à Marseille pour se libérer du colonisateur français. Ce qui fait qu'il est dans ce dernier, le facteur essentiel dans le déplacement des protagonistes, c'est le point commun entre les deux

pays, il les relie en se glissant de l'un à l'autre et il les sépare en même temps, tant que le fait de mettre le pied dessus (sur la passerelle) l'héroïne sent l'éloignement de son pays natal. Nous pouvons prendre des exemples qui attestent notre idée, en choisissant respectivement de chaque texte, un extrait contenant le vocable *mer* :

Dans le premier texte, la romancière intitule son quatrième micro-récit : *Nous partons vers la mer*. De prime abord, nous savons que la mer a une signification dans ce roman ; elle était en relation de complicité avec l'homme de théâtre Aziz, héros de cette histoire :

« Sur ces rivages, Aziz me confia l'histoire de sa complicité avec la mer.

C'était elle qui avait façonné sa voix, lorsque, jeune élève au conservatoire, âgé d'à peine seize ans, il venait sur la grève travailler ses cordes vocales encore malhabiles. L'exercice consistait à se faire entendre au-dessus du bruit de la houle, à porter la voix plus haut que le chant incessant de l'eau. Durant ces semaines d'entraînements, elle devenait le maître, et lui, l'élève. (...) les promeneurs sur la jetée couverte de filets suivaient de regard ce jeune homme élancé, en contrebass, debout face aux flots qu'il semblait défier des heures durant. Que faisait-il à gesticuler sur ces rochers, qu'haranguait-il ainsi ? » (p. 63)

Dans le second, nous trouvons, d'un côté, que la narratrice décrit la beauté de Bab-Errih, tant que c'est cela qui ouvre l'intrigue narrative. Elle délivre à son narrataire féminin tous les secrets qui ont fait, jadis, (parce qu'elle montre plus tard que Bab-Errih devient une ville à désertier et à quitter à cause de la horde terroriste et des problèmes que causent le Pouvoir et ceux qui le détiennent) de cette ville une beauté, un lieu de visites et de tourisme aux étrangers :

« ... Tu penses à la mer toute proche, aux portes de la ville, derrière ses remparts, la mer au bas de la muraille qui borde le boulevard, et aussi aux calanques, aux îlots de rochers. Ce ne sont pas vraiment des plages, mais c'est tout comme... Là, dès le mois d'avril, agrippés aux noirs récifs dont la rugosité râpe la peau,

écorche paume des mains et genoux, des bandes de garçons viennent se baigner. (...) Ah, t'ébattre avec eux dans la vague qui vient mourir au pied de ta ville ! T'y enfoncer tout habillée, la chemise gonflée d'eau, tu flotterais comme un bouchon de liège. Pourquoi pas ? » (p. 12)

Et d'un autre côté, la romancière introduit dans son récit l'image du *port* et de la *traversée du bateau*, comme un moyen qui aide les protagonistes à s'échapper de leur pays. Par le biais de ce bateau nommé *Liberté*, ce ne sont pas uniquement les êtres qui se déplacent d'un pays à un autre, la *liberté* aussi prend le navire et change de lieu de résidence parce qu'auparavant elle était à Bab-Errih, et tant que ce pays est devenu un lieu à désert, elle a préféré se déplacer. Cette symbolique est dans ce présent énoncé :

« L'agitation du port te donne le tournis ; mais c'est par là que tu t'échappes, que tu te défais de Bab-Errih. La nuit, à force de regarder dans cette direction, tes rêves grouillent de bateaux qui rentrent au port, ou le quittent. Longtemps, le sens de ces images t'échappa. (...) Tu prendras un de ces navires. Tu embarqueras dans l'un des plus majestueux, le plus immaculé d'entre tous, celui appelé *Liberté*. Oui, liberté... comme celle qu'on vous a promise. (...) Elle est arrivée dans un habit ensanglanté, les pieds nus, meurtrie par tant d'années de marche et, pour l'accueillir, vous vous êtes dépouillées de vos bijoux, boucles de corail et *kholkhal*<sup>112</sup> d'argent, anneaux sertis et colliers de louis d'or. » (p. 17)

De plus, nous pouvons attribuer une autre signification au vocable de *la mer*, en ce qui concerne la fréquence de son utilisation dans *Le Premier jour d'éternité*. Elle est toujours reliée au *sable* et au *désert* qui signifient l'immensité du lieu, l'absence totale des frontières et la perte des repères géographiques.

Cette perte des repères spatiaux, voire même temporels pourrait renvoyer à l'histoire d'amour vouée à l'échec, vécue par Myriem et Aziz, ainsi qu'à l'avenir tracé pour chacun

---

<sup>112</sup> : Anneaux de cheville.

d'eux, qui est effectivement la perte totale de tous les repères : l'un se retrouve en exil et l'autre est définitivement exclu de l'existence.

Quant à *Paris plus loin que la France*, il aborde l'idée de la *mer* et du *bateau* de manière complètement différente : il décrit, en détails, comment les héros ont pris le bateau, leur voyage entre les deux pays et leurs sentiments en quittant l'Algérie. Là, nous sentons la vraie séparation d'avec le monde *ancien* qu'est le pays natal, et le rapprochement avec le monde *nouveau* qu'est la France. La petite fille Mériem éprouve, en même temps, un fort besoin de *se déplacer* et de *ne pas se déplacer* en même temps ; l'attachement qu'elle a à sa grand-mère (symbole du pays) la pousse à faire couler des larmes interminables en la quittant. Sa mère Zahra a un pas trop hésitant sur la passerelle du navire, cela explique la peur et l'angoisse de l'éloignement du pays natal :

« Soudain, sur l'étroite passerelle tendue entre l'embarcadère et le navire, entre le présent si sombre et l'avenir trop inconnu, les assurances de Zahra s'étaient estompées. (...) »

Il lui semblait que toutes les sirènes du port d'Alger s'étaient mises à hurler sa peine, à gémir sur ses enfants, sur elle et sa blessure. Chacun de ses mouvements était un déchirement.

A ce point du passage, sur la petite passerelle suspendue, elle avait hésité, s'était retournée une dernière fois sur la ville blanche, jetant un ultime regard sur ce qui avait été sa vie. (...) Malgré les poids qui entravaient son pas, Zahra avait continué d'avancer, traînant son voile et sa peur. » (p. 125)

En ce sens, nous pouvons déduire que le *bateau* acquiert une valeur paradoxale, il est instrument de libération : voir de nouveaux horizons (vouloir découvrir ce *Paris* qui soit *loin de La France* dans notre corpus d'analyse), il évoque également la douloureuse épreuve de l'émigration (qui est être *étranger ailleurs*), comme c'est le cas de nos héroïnes Myriem ; Mériem, Selma et Hélène. Il représente la situation du milieu au sens de Deleuze qui dit à ce propos :

« Etre au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur.<sup>113</sup> »

A cet effet, en glissant le pas, les actrices des diégèses se retrouvent perdues dans un pays qui ne les connaît pas : Myriem et Mériem sont étrangères en France, et Hélène est également étrangère à Bab-Errih. Cette situation de perte les met dans une quête qui ne finit pas, une quête vers une identité stable et décousue entre deux ou plusieurs pays. Voilà ce qui les pousse à éprouver le besoin de vouloir retourner au pays natal que nous expliquons au sens de Gontard comme « *une mise en sommeil du Moi individuel qui cherche à se réensourcer dans un Moi collectif*<sup>114</sup> »

De ce fait, en superposant les protagonistes de nos textes aux écrivains algériens de la littérature algérienne d'expression française en général et à Ghania Hammadou en particulier, nous pouvons dire qu'ils partagent tous les mêmes problèmes et les mêmes conditions de vie : Notre romancière, étant en Algérie, puis en France, puis en Algérie, puis enfin, en France, semble être placée dans un espace de l'*entre-deux* (pays- langues – cultures – identités...) – que nous expliquerons ultérieurement- soit parce qu'elle vit hors de l'Algérie et elle traite des sujets algériens, soit parce qu'elle est française d'origine algérienne, soit enfin, parce qu'elle utilise la langue française, c'est-à-dire la langue d'adoption. Dès lors, elle se voit dans la peau de ses personnages dont certains sont exilés pendant la guerre de libération, et certains d'autres le sont pendant les années quatre-vingt-dix. C'est à ces différences d'exil que nous allons procéder dans le prochain point de notre travail.

---

<sup>113</sup> : Cité par Martine Chard-Hutchinson, in *Exil à la frontière des langues*, op-cit, p. 66.

<sup>114</sup> : *Le Moi étrange : Littérature marocaine d'expression française*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 186.

## 2- Genres d'exil (Deuil) :

Ayant signalé antérieurement que le moteur essentiel des déplacements des héros est l'exil, et ayant déduit que ces héros-mêmes en souffrent tous à cause des conditions dans lesquelles ils vivent, nous pouvons montrer à ce stade que les protagonistes sont tous chassés de leurs pays, mais différemment : Chaque texte contient un personnage, précisément une héroïne exilée de son pays natal, et chacune de ces protagonistes (féminins) a des raisons qui la poussent à obéir à l'obligation de l'exil.

Avant de détailler cette différence entre les trois textes de notre corpus d'étude, nous pouvons remarquer, de prime abord, que la question du deuil revient souvent dans ces intrigues narratives, beaucoup plus précisément, dans *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France*.

L'histoire du roman *Le Premier jour d'éternité* est elle-même un deuil. C'est une rétrospective faite par la narratrice-personnage Myriem, après avoir appris, de la radio, l'événement de l'assassinat de son amant Aziz. Elle essaie de se rappeler de tout ce qu'elle a vécu avec lui en se réfugiant dans le souvenir. Cela est fait après avoir passé trois mois en l'absence de l'homme de théâtre, et n'ayant pas pu supporter cette séparation douloureuse, elle fait le voyage à l'envers, et elle remonte dans le temps, tentant de se rapprocher et du mort, et du pays natal duquel elle est privée, conformément à cet énoncé :

« Maintenant, je fais le voyage à l'envers. De la fin au commencement. Mon pinceau fébrile vole de la palette au chevalet mais il ne fait qu'effleurer la toile – le tableau, je le sais bien, ne sera qu'une esquisse, une ébauche de portrait.

Comme une aveugle dans la nuit, j'essaie de remonter jusqu'à lui. La route est encore chaotique, comme les temps que nous vivons. Pourtant, dans l'itinéraire endeuillé, dans l'horreur de la folie, dans la déchirure des séparations, le ciel et la mer restent bleus – immuablement bleus. » (p.27)

Dans *Paris plus loin que la France*, le deuil est présenté de manière différente. Il est pris en charge par Mériem, sa mère Zahra et sa grand-mère Aïcha. Elles font toutes les trois un deuil à partir de l'absence d'Azzedine ; fils de cette dernière. Mais en fait, c'est un deuil anticipé parce qu'il est entamé avant qu'il meure, quand il est monté au maquis (la veille de



son départ, quand il leur apprend sa décision de monter au maquis, sa mère a un pressentiment que c'est le départ vers l'infini, qu'il ne reviendra pas vivant après la guerre) :

« Mériem qui n'avait jamais vu la mer errait sur les océans du globe sous le regard de deux femmes portant en héritage un double deuil (celui refoulé de la mère et celui anticipé de la grand-mère) qui chargeait ses jeux d'une angoisse sourde et les transformait en cérémonies graves. » (p. 49)

Dans *Bab-Errih*, vu la nature de sa diégèse qui est un semblant d'articles journalistiques qui ne respectent ni le temps ni l'espace, le deuil n'apparaît qu'une fois. Son introduction n'est pas aussi forte que dans les deux premiers romans cités, il représente le sentiment de Selma envers sa fille Habiba, sa fille insoumise, lettrée, et partie en France depuis le jour de son mariage, à l'âge de seize ans :

« De lourdes charges pèsent sur moi : provocatrice pactisant avec l'ennemi et s'apprêtant à le rejoindre, de surcroît amie d'une *roumia* se revendiquant d'ici et de là-bas, revenue achever un deuil vieux de quinze ans, je suis encore bonne pour l'excommunication. » (p. 67)

A partir de ces énoncés, nous pouvons dire que le deuil est un exil forcé, inattendu, qui vient à l'improviste et qui sépare la personne endeuillée de quelqu'un ou de quelque chose de très cher. Il oblige cette personne à l'accepter n'importe comment, et à se lancer, sans se rendre compte, dans une vie complètement *autre*, qui pourrait aller de quelques jours à plusieurs années.

Comme l'exil, le deuil est « *mouvement, action. Action sur la mort, action vers la vie, pour la vie. Mais action coûteuse, douloureuse. (...) cela fait mal, cela réveille des plaies et pourtant cela apaise, du reste on n'y peut rien, on voudrait s'y soustraire mais on ne le peut pas.* »<sup>115</sup>. Ce qui fait que cette situation du deuil met l'être qui la prend en charge dans une perte totale des repères géographiques et mnémoniques. Ne ressemble-t-elle pas à celle de l'exil ? Myriem du premier roman témoigne cette ressemblance en associant les deux sentiments en un seul, elle dit à ce propos :

---

<sup>115</sup> : Damièle Sallenave, postface de *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 150.

« Janvier 1995. Je vivais péniblement, arrivée à ce stade paroxystique où mon mal d'Aziz se confondait avec le mal du pays, où il était à la fois l'aimé et le pays perdu. (...) Dieu que c'était triste Paris sans lui, qui apportait la lumière ! » (p. 141)

Venons maintenant à la question de l'exil-même, présente dans notre corpus d'analyse. Dans les trois romans, nous remarquons que cette situation est exposée, vécue et dénoncée par les protagonistes. Ghania Hammadou a choisi dans ces textes, comme nous l'avons souligné antérieurement, trois périodes différentes. Ces époques pourraient se relier par l'axe temporel, conformément au raisonnement suivant :

Le roman *Paris plus loin que la France* raconte l'Algérie pendant la guerre de libération, puis, il fait un saut vers l'année 1994. *Le Premier jour d'éternité* est, quant à lui, l'Algérie des années 90, c'est-à-dire, pendant la période intense du terrorisme. Et enfin, *Bab-Errih* est la situation de la ville imaginée par la romancière (qui pourrait renvoyer à n'importe quel pays dans le monde, algérien à titre d'exemple tant que Ghania Hammadou est algérienne), des années 90 au début du troisième millénaire.

Là, nous constatons qu'il y a un respect à la chronologie temporelle ; le deuxième roman de Hammadou, bien qu'il soit édité en 2001, raconte une période antérieure à celle du premier roman qui est, à son tour, édité en 1997. Cette liaison entre les textes a aidé la romancière à y introduire les mêmes problèmes, mais vus différemment par les protagonistes :

<i>Paris plus loin que la France</i>	<i>Le Premier jour d'éternité</i>	<i>Bab-Errih</i>
Du déclenchement de la guerre, à l'indépendance et aux années 90, précisément 1994.	De 1988 à 1995. Avec un <i>flash-back</i> pour raconter l'enfance d'Aziz.	Des années 90 au début du second millénaire (vers 2000, 2001 ou 2002).

En plus de la temporalité linéaire, nous pouvons trouver une seconde relation entre les textes de Hammadou. C'est le problème dont souffrent les héroïnes qui, bien qu'elles soient nées en des époques *non-identiques*, elles présentent le même problème qu'est toujours l'exil du pays d'origine. Nous allons voir la gravité de la douleur causée par l'exil dans les romans de notre corpus d'analyse.

Dans le premier roman, la surveillance *exagérée* de Myriem par les terroristes, la suspension de son journal et le stade auquel est arrivé son amant devenu cible de ces hordes la poussent à s'éloigner de son pays natal et de l'*être-aimé*, cherchant à retrouver la tranquillité perdue depuis longtemps, et à omettre l'odeur du sang qui règne en l'Algérie, pendant cette période. Ce qui fait que pour créer un climat calme et serein à Aziz et à elle-même, elle choisit de s'exiler loin du pays submergé par les assassinats et les égorgements collectifs.

En ce sens, sur le plan de l'intrigue narrative, l'exil de Myriem est ici volontaire, il n'y a aucun indice qui montre qu'elle est chassée de son pays, mais l'entourage dans lequel elle est, la pousse à s'éloigner n'importe comment de son lieu d'origine : On la sépare d'Aziz à chaque fois qu'ils se retrouvent ensemble, on suspend son journal, des amis à elle sont arrêtés par les autorités, des inconnus viennent la chercher chez elle, elle blinde la porte de son appartement et enfin, un voisin l'assomme de quitter les lieux, de peur qu'il lui arrive quelque chose :

« Mon messager (...) a attendu plus de vingt-quatre heures que je sois rentrée chez moi pour m'avertir de ces étranges enquêteurs. Terrorisé, au terme de son rapport, il me lança devant le seuil de ma porte : <Partez, madame, partez vite d'ici, avant qu'il ne soit trop tard !> et il avait ajouté : <Ce sont eux> Eux ? Qui donc eux ? Me demandais-je en toute innocence. » (p. 138)

« Ces assassinats fournirent la preuve de la gravité et de l'imminence de la menace qui planait sur moi et précipitèrent mon départ. Les premiers sacrifiés sauvèrent beaucoup d'autres vies. » (p. 138)

Par contre, dans le second, Mériem et sa famille s'exilent en France non à cause des menaces mais pour s'éloigner du colonisateur français présent en Algérie. Cela n'est pas issu de leur propre idée ; c'est une obéissance à un ordre de la part de certains amis d'Azzedine

monté au maquis. La famille quitte donc le pays en suivant un accompagnateur jusqu'à la passerelle. Le respect des ordres des amis d'Azzedine cause la séparation d'avec l'*ancien monde* ; le pays d'origine.

Là, l'exil n'est pas volontaire, il est forcé parce que l'ordre est venu de la part d'un homme : situation où la femme, par différence à la mère considérée comme la gardienne du souvenir qui entretient l'identité collective en danger par l'acculturation coloniale, n'a pas le droit de placer un mot, ou de désobéir aux ordres des hommes (nous analyserons ce point ultérieurement, dans la suite de notre travail). La famille fait le voyage et passe un certain nombre d'années hors de l'Algérie. Mais au lendemain de l'Indépendance, elle ne revient pas dans son pays. D'ailleurs, personne ne pense au retour :

« En arrivant au port, leur silencieux compagnon a simplement montré du doigt un bateau à quai, semblant signifier par là que ce serait dans ce bâtiment qu'ils embarqueraient. » (p. 124)

« Les amis d'Azzedine avaient bien fait les choses : une cabine leur avait été réservée dans le dédale des couloirs du premier niveau. » (p. 127)

Venons au dernier roman qui présente une sorte d'exil complètement différente. Dans ce texte, il est vrai, nous assistons à l'absence de Habiba mariée top tôt en France et au voyage de Selma qui arrive difficilement à décrocher un visa pour la France. Mais aussi, la venue d'Hélène à Bab-Errih au moment où les habitants de cette ville cherchent à la désert.

Cette venue d'Hélène est, en fait, un retour à son pays natal, dévasté par une guerre *sournoise*. Un retour au moment où les gens s'appêtent au départ. C'est ce qui étonne son amie Selma, lui conseillant de revenir chez elle ; là d'où elle vient, vu qu'elle n'a pas choisi la période adéquate à cette décision du retour.

Dans ce cas, Hélène est en exil volontaire. Il est vrai, c'est la situation de sa perte identitaire qui la pousse à venir se réfugier dans ce pays dévasté par la guerre terroriste, c'est l'instabilité qui l'oblige à se déplacer entre les espaces du monde, mais quand elle est avertie par Selma de la gravité de son choix, elle insiste sur le fait de rester à Bab-Errih, ne serait-ce que pour écrire son livre qui raconte la situation de ce pays. Nous prenons l'énoncé pris antérieurement :

« ... Pourquoi es-tu revenue, Hélène ? Ce pays est un navire sans capitaine. Il est en train de sombrer, à quoi bon embarquer ? Tu risques de couler avec nous, sauve-toi !

- Il faut savoir ce que tu veux : que je parte... ou que j'écrive ton livre ?

- Les deux... Non, je veux surtout que tu vives là où tu trouves la paix.

- Eh bien, ma paix est ici, dans ce bateau qui prend l'eau... Ecoute : <La patrie c'est l'endroit où l'on est bien. L'endroit où votre corps est le mieux encastré. Où les pores respirent. Où vos paroles s'ouvrent.>

- C'est de qui ?

- Jean Sénac... » (p. 98)

Ainsi, nous avons vu que les personnages vivent tous l'exil, mais chacun à sa manière, en dépendant des obligations de la période où ils sont, et des conditions qui l'y poussent. Cela étant dit, nous pouvons déduire que l'exil pourrait couvrir plusieurs caractéristiques : l'abandon de ce qu'on a de plus cher, la nécessité de se ménager l'appui d'autrui, la compagnie des exilés emplis de rancœur, qui veulent retourner par la force dans leur patrie, la défaite qui souvent les attend. Cela pousse la personne exilée à faire plusieurs *gestes* expliquant sa situation douloureuse, ce qui justifie le changement de l'activité scripturale, notamment chez les écrivains issus de la nouvelle génération, question abordée dans ce qui suit.

### **3- Exil et Ecriture :**

Nous avons signalé dans la première partie de notre travail, que l'œuvre de Ghania Hammadou adopte l'aspect épistolaire que nous avons relevé dans les deux romans *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih*. Dans le premier, il se présente sous forme des lettres qu'a écrites Myriem, en l'absence d'Aziz, dans un *cahier racorni* :

« Ces pages prises au hasard, viennent d'un cahier racorni, un carnet de bord, un peu décousu, sur lequel je consignais au jour le jour les propos que j'aurais tenus à Aziz s'il avait été à mes côtés. Ce dialogue à une voix se menait au moment de ses migrations prolongées hors d'Alger. Ce n'était pas un journal intime mais des lettres adressées à l'aimé. » (p. 132)

Et dans le second, c'est ce que trouve Hélène dans les cahiers rapportés dans les bagages de Selma :

« J'en profite pour jeter un œil sur les cahiers de Selma, qu'elle a rapportés dans son mince bagage avec son encombrant ventilateur. Depuis quelques semaines, ils attendaient empilés sur ma table de travail et j'hésitais à les ouvrir comme si j'appréhendais de tomber dans un traquenard. » (p. 175)

Cet aspect épistolaire est une forme de journal intime parce que ceux qui écrivent les lettres, racontent les événements au fur et à mesure qu'ils se produisent. Ce sont des narrations simultanées mais mélangées à des anachronies vu que les émetteurs se complaisent très souvent dans l'évocation d'un passé antérieur. Ce retour au passé est, certes, un non respect au genre du journal intime, mais il est bénéfique dans nos textes parce qu'il rappelle à chaque fois, les événements qui se sont produits, et les relie aux quotidiens.

Par l'acte de l'écriture, et le choix de la langue (française dans notre corpus d'analyse), on transcende le réel, abolit les frontières temporelles et géographiques, ainsi que celles entre imaginaire et réel : un mouvement entre le « je » épistolaire et le « nous » ou le « elle » de la

diégèse. Au sens de Josée Antoine, les lettres ne sont « *qu'un prolongement de l'exil géographique* <sup>116</sup> ».

De plus, par le biais de cet aspect épistolaire, l'écrivain, ou l'émetteur en général, se retrouve en situation de communication avec un interlocuteur précis, c'est-à-dire, il introduit facilement la deuxième personne (du singulier *tu*, ou du pluriel *vous*) dans son discours. Là, nous sommes en dehors de la situation diégétique qui oppose un narrateur à un narrataire dans toute intrigue littéraire.

Cela veut dire que, l'activité de l'écriture finie, l'émetteur de ces lettres sent que son message est parvenu à la personne en question : l'exil dans lequel il vit le met dans une position de *marginalisé* ; il est toujours l'Autre, seul dans son pays d'accueil. Cependant, ce geste épistolaire l'aide, en quelque sorte, à réduire la souffrance et la solitude de l'exil.

Par ailleurs, les lettres sont toujours reliées à l'éloignement géographique. Nous retrouvons ainsi ce rapport dans notre corpus d'analyse :

- Dans *Le Premier jour d'éternité*, Myriem écrit des lettres à Aziz qui s'est éloigné pour fuir le danger.
- Dans *Paris plus loin que la France*, Mériem écrit des lettres qui ne parviennent pas à sa grand-mère. Dans ce second texte, l'émetteur est en France ; en exil, et le récepteur est en Algérie, c'est-à-dire dans le pays natal, loin de Mériem.
- Venons au dernier roman, *Bab-Errih*. Là, c'est Selma qui écrit les lettres dans ses cahiers. Elles sont adressées à quelqu'un qui pourrait être Hélène. D'ailleurs, c'est elle qui les découvre dans les bagages, et c'est également elle qui les lit.

Ces lettres sont écrites à Bab-Errih, en l'absence d'Hélène, et loin d'elle. Elle les lui ramène donc en France pour faire passer son message.

Ainsi, si nous nous inscrivons dans le sillage de Josée Antoine que nous avons cité précédemment, nous pourrions déduire que pour montrer et *dire* son exil et son éloignement du pays natal, le sujet exilé écrit des lettres. Ces lettres pourraient être destinées à une personne précise ou même à une personne anonyme. Cela ne compte pas pour le sujet, rien qu'avoir le sentiment qu'il va être lu par un autre, réduit le degré de sa souffrance, lui montre qu'il n'est

---

<sup>116</sup> : Cité dans *Exil à la frontière des langues*, op-cit, p. 75.

plus seul et qu'il communique avec les autres personnes. Dès lors, le sujet émetteur, en produisant son ouvrage, participe à la correspondance comme s'il écrivait des lettres.

En ce sens, en lisant ces lettres, le lecteur se voit en position de récepteur, comme si ce qui est écrit lui était adressé, parce que le pont entre le monde de l'auteur et celui du lecteur est l'aspect épistolaire, aussi, les adresses directes au lecteur transparaissent dans le mode d'écriture même qui participe de la tentation herméneutique, de la fusion des horizons de l'auteur et du lecteur, du refus finalement de l'écrivain en exil.

Ce rapport à l'écrivain nous met dans un questionnement qui pourrait avoir plusieurs réponses. En choisissant dans ses narrations, des personnages féminins exilés de leurs pays natals, Ghania Hammadou devient l'objet d'interrogation : Parle-t-elle simplement d'une fiction littéraire ? Ou veut-elle représenter sa situation en tant qu'écrivain exilé de son pays d'origine ? Remarquons ici que les protagonistes exilés adoptent l'activité de l'écriture dans *les lettres*. La relation qu'entretiennent ces personnages avec les mots, est qu'ils produisent tous un récit d'exilé. Dès lors, leur position est identique à celle de la romancière.

A cet effet, en pensant aux exilés, à leur souffrance, à leur déchirement, mais aussi à ce que peuvent avoir de nécessaire et d'enrichissant ces voyages sans retour, nous nous rappelons du poème de Baudelaire<sup>117</sup> qui présente une fleur (*authos*) prélevée sur le bouquet que constitue l'anthologie des *Fleurs du Mal*. Toutes les fleurs coupées, sont au sens de Baudelaire, les exilés.

De cette idée, nous pouvons exposer le statut de Ghania Hammadou dont les écrits sont produits au sens de Nancy Huston<sup>118</sup>, à cause de la distanciation du pays d'origine.

Avant de montrer le statut de notre romancière, laissons-nous donner une idée sur cette aussi grande figure qui a choisi l'exil volontaire comme moyen pour s'inscrire dans la littérature, et comme une condition sine qua non de sa venue à l'écriture.

Nancy Huston est essayiste et romancière talentueuse. Elle est née en 1953 à Calgary dans la province de l'Alberta, au cœur du Canada anglais. Pourtant, elle vit à Paris depuis plus de vingt-cinq ans, et c'est avec sa langue étrangère, c'est-à-dire le français, qu'elle écrit : Situation semblable à celle de Ghania Hammadou dont les écrits ne sont qu'en langue étrangère.

Cela nous rappelle l'expression de Huston dans un de ses recueils de lettres quand elle dit :

---

<sup>117</sup> : Son grand ouvrage *Les Fleurs du Mal*.

<sup>118</sup> : Dans *Exil à la frontière des langues*, op-cit, p. 18.



« Si j'étais restée dans le pays de mon père (...) je n'aurais jamais écrit.<sup>119</sup> »

La plupart de ses écrits sont des recueils de lettres, dans lesquels elle analyse sa situation de se distancier de sa langue et de son pays. Pour elle, c'est une manière de se libérer de ses parents, comme elle le montre dans ses *Lettres parisiennes*, où elle se demande :

« N'est-ce pas la distanciation qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial. »

Dans cette perspective, Nancy Huston voit que l'exil est histoire de femmes. Ces femmes que nous retrouvons toutes exilées dans les composantes narratives de notre corpus d'analyse. Les hommes également, il est vrai, souffrent de la déchirure de l'éloignement du pays natal, mais Ghania Hammadou et Nancy Huston, en leur situation de femmes exilées de leurs pays et de leurs langues maternelles, relie cette distanciation au personnage féminin uniquement : Nous rappelons que les héros exilés sont féminins : Myriem ; Mériem ; Selma et Hélène.

En ce sens, Nancy Huston a choisi la langue du colonisateur comme moyen pour exposer ses blessures et ses souffrances, parce que être étranger, c'est être en exil, s'affranchir dans le geste d'écrire, quel que soit le lieu du monde où l'on se trouve, est le seul remède : la demeure dans ce cas-là est l'écriture.

De ce fait, voulant vaincre la force *négative* de la solitude et de l'éloignement de ses origines, la romancière verse dans la littérature. Elle réussit ainsi à se faire lire et entendre par tout le monde parce qu'elle est, rappelons-le, une femme algérienne, dont la parole est étouffée dans son pays, avant, pendant et après la guerre. Nous pouvons inscrire cette réflexion dans le sillage de Wiesel, pour qui « *la vie elle-même est en exil puisque la mort l'entoure. La parole est en exil puisqu'elle est étouffée*<sup>120</sup> ». Et comme le dit Hammadou, l'activité de l'écriture est un moyen de *se délester d'une charge douloureuse*<sup>121</sup>.

En plus, la romancière ou ses personnages exilés, savent très bien qu'il y a un retour impossible à travers ce chant d'amour et de désespoir, dans l'écriture des romans, mais une

---

<sup>119</sup> : Cité par Pascale Sardin dans *Exil à la frontière des langues*, op-cit, p. 09.

<sup>120</sup> : Cité par José Antoine dans *Exil à la frontière des langues*, op-cit, p. 72.

<sup>121</sup> : Préambule de *La Graphie de l'horreur*, Rachid Mokhtari, Chihab, Alger, 2002, p.

parole mise à l'écrit pèse sur le papier ; le sens qu'elle porte la rend éternelle parce que l'écrit, contrairement à l'oral, est une concrétisation. Voilà pourquoi l'auteure munit ses héroïnes : Hélène de la passion d'écrire, Selma et Myriem, de l'activité du journalisme (qui se relie également à l'écriture). Nous avons déjà vu que Hélène écrit au fur et à mesure que Selma lui raconte Bab-Errih, elle veut à tout prix finir son livre pour le faire lire aux autres, pour que les mémoires des personnes assassinées ne meurent pas, et restent toujours vivantes. Voici les deux exemples qui le montrent ; le premier est dans le roman *Le Premier jour d'éternité* et le second dans *Bab-Errih* :

« Et vous, femmes de demain, faites taire la haine,  
Ecrivez les mémoires des hommes  
Qui vous pleuraient vivantes,  
Des mémoires fertiles comme des légendes  
Que chanteront les enfants des hommes à venir » (p. 147)

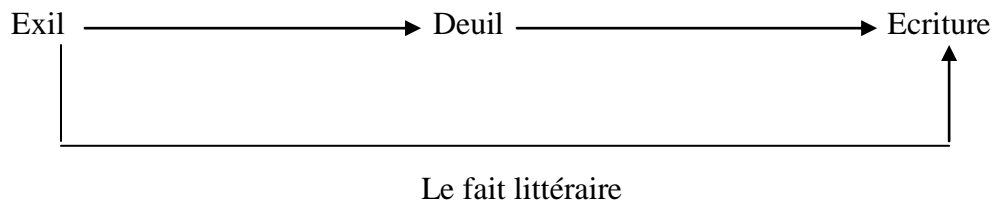
« Pendant que nous traînons le meuble, des papiers glissent à terre. Elle se précipite pour les ramasser avant de retourner dans la loggia.  
J'ai pensé alors : quel poids, un livre non écrit ! Il faut que je m'en libère, il faut qu'il vienne au monde. (...)  
Depuis, chaque soir, tandis que Selma raconte Bab-Errih, Hélène écrit. Encore et encore... » pp. (195-197)

Par ailleurs, la langue française, qui est la langue d'accueil, peut donner naissance à une littérature nouvelle, en devenant l'outil indispensable par lequel il est possible d'atteindre un large public, au lieu de s'adresser à une minorité. C'est de cette manière qu'on ne se laisse pas dominer par la culture du pays d'accueil. En jouant sur les possibles de la langue, le travail de Hammadou qui s'oriente vers une quête du sens des mots n'est pas un pur hasard de jouer sur la fiction littéraire, mais se donne à lire comme une quête du sens qui est le deuil sur l'identité et les origines perdues.

Ainsi, nous pouvons déduire que la romancière, comme beaucoup d'autres auteurs algériens, souffre de l'exil de son pays natal. Cette séparation de ce qui lui est cher la pousse à produire des écrits qui racontent sa vie ou celle des autres. Ce qui fait qu'elle se rapproche de l'activité de l'écriture en essayant d'oublier ses souffrances et son désespoir du deuil qu'elle fait à partir de l'absence, non d'une personne, mais d'une origine. Elle parle en langue

française pour déplacer sa parole et la faire lire et entendre partout. Cela n'est-il pas un déplacement ?

Donc, à travers ces textes, Ghania Hammadou relie les trois concepts : Exil, Deuil et Ecriture selon ce qui suit :



Étant en exil, la romancière fait un deuil sur ses origines perdues. Ce deuil raconté par écrit lui permet de transmettre un message aux lecteurs sous forme d'un fait littéraire.

Et cela montre son statut en tant que journaliste-écrivaine exilée en France. Elle ne souffre pas, en fait, seulement de la séparation d'avec le monde de ses origines, mais aussi de sa situation de femme qui n'a pas le droit à la parole ou à s'imposer dans la société. C'est pour cela qu'elle choisit dans ses productions écrites, des protagonistes féminins. Cela est un moyen qu'a pris la romancière pour montrer la situation de la femme en Algérie, ou dans n'importe quel pays arabo-musulman. Voilà ce que nous allons aborder dans le second chapitre de cette partie.

# **Chapitre II**

## **Chapitre II Déplacement des voix narratrices (la femme)**

### ***1- Les rôles féminins.***

### ***2- La femme (voilée / dévoilée)***

### ***3- Le rapport voile / langue***

Dans ce second chapitre, nous allons aborder la question de la femme, comme elle est présentée dans les diégèses. Ghania Hammadou munit ses narrations, contrairement à d'autres écrivains, d'un nombre très réduit de personnages. Ces derniers ont à leur tête des protagonistes féminins qui prennent la parole et qui s'imposent tout au long du chemin de l'intrigue. Ces héroïnes ne sont pas choisies pour rien parce que nous ne sommes pas habitués à l'effacement du personnage masculin dans des écrits maghrébins.

La romancière essaie de traiter la femme dans toutes ses caractéristiques, tous ses droits et toutes ses obligations, montrant ainsi celle habitant à l'Etranger, et ses différences par rapport à celle résidant en Algérie. Nous détaillons cette analyse dans le présent chapitre de notre travail.

## **Chapitre II Déplacement des voix narratrices (la femme)**

### **1- Les rôles féminins**

Les trois romans de Ghania Hammadou présentent des narrations prises en charge par des voix féminines. Nous avons déduit antérieurement que les porte-parole sont des femmes. Nous en faisons un rappel pour que nous puissions facilement, rentrer dans les détails :

*Le Premier jour d'éternité* est raconté à la première personne du singulier « je » (Myriem) ou du pluriel « nous » (Myriem et Aziz). Aziz est passé à travers les yeux de Myriem tant qu'il s'agit d'une rétrospective.

*Paris plus loin que la France* est raconté, quant à lui, à la troisième personne du singulier « elle » (Mérim). Mais puisque c'est elle-même l'héroïne qui se charge de la quête. Nous sentons que le narrateur est homodiégétique.

Enfin, *Bab-Errih* s'ouvre sur la deuxième personne féminine du singulier « tu » (un narrataire indéfini qui pourrait renvoyer à n'importe quel lecteur virtuel), puis c'est la première personne féminine du singulier qui prend la relève « je » (Selma ou Hélène).

Ces trois présentations brèves des ouvrages nous montrent, de prime abord, un changement dans la narration par rapport à ce que nous avons l'habitude de trouver dans les écrits maghrébins. Ce changement est un *glissement de la place héroïque*, du personnage masculin vers le féminin. Cela n'a pas suffi pour l'équilibre narratif de la romancière qui a laissé ce protagoniste féminin effacer définitivement les traces du personnage masculin qui, dans le premier texte, est pris à une troisième personne vivant dans un temps révolu à celui de la narration ; dans le second, est également pris à la troisième personne montée au maquis sans retour ; et dans le dernier, est absent (nous enregistrons la présence d'un certain nombre de prénoms masculins mais ils ne sont que secondaires dans la diégèse).

Ce changement produit dans l'œuvre, a permis à Ghania Hammadou de donner plusieurs images sur la femme algérienne, ou maghrébine. Elle présente, tantôt, la femme soumise vivant dans un univers clos, tantôt, la femme *libérée* des lois de la société arabomusulmane. Nous analysons chaque image, à part, respectivement comme elles sont dans les trois textes :

Avant de procéder à l'étude de la situation de la femme dans la société, nous aimerions d'abord, montrer qu'il y a une très grande différence entre la *femme-épouse* et la *femme-mère*. Cela n'est pas enregistré uniquement dans l'œuvre de Hammadou, mais dans la quasi-totalité des écrits maghrébins. Cette différence consiste en ce que la *femme-mère* ne subit pas les

mêmes ordres de soumission que la *femme-épouse*. Par contre, elle mène une vie semblable à celle de l'homme, et dans certaines familles, c'est elle-même le *patron* à la maison.

En ce sens, nous pouvons imaginer que dans certains romans, c'est aux ordres de la mère qu'on obéit avant ceux de son fils qui est, normalement, l'*être-masculin décideur*. C'est ce que nous expliquerons dans la relation entre la *femme-épouse* d'Azzedine ; Zahra et la *femme-mère* ; Aïcha du roman *Paris plus loin que la France*. Ce privilège que possède la *femme-mère* dans les romans algériens, ou plus généralement maghrébins, pourrait revenir à l'inspiration des écrivains du hadith proféré de la bouche du prophète Mohamed (à lui bénédiction et salut) :

« Un homme vint voir l'envoyé de Dieu (à lui bénédiction et salut) et dit : <O Envoyé de Dieu, qui a le plus de droits quant aux bonnes relations à entretenir avec quelqu'un ? Ta mère, répondit-il. Et ensuite, qui ? Ensuite ta mère. Et ensuite, qui ? Ensuite, dit-il encore, ta mère. Ensuite qui ? Ensuite ton père.> <sup>122</sup>»

L'auteure essaie de transmettre ainsi, ce que son monde d'origine lui a appris. Elle reproduit, consciemment ou inconsciemment ce qui est tracé par la tradition islamique. Dans notre roman, la maternité représente la seule protection pour les femmes algériennes qui, ayant refoulé leurs désirs d'amour envers leurs maris, les reportent sur leurs enfants. Cette place revêt de plus d'importance leur vie de femmes ou d'épouses, faite d'*étreintes sexuelles*<sup>123</sup> sans amour ni affection.

Cette situation de la mère, en famille, n'est abordée que dans le roman *Paris plus loin que la France*, parce que c'est le seul texte qui expose le cheminement de l'existence d'une famille complète. Les deux autres textes contiennent des acteurs, sans parents ni enfants. Prenons ces deux énoncés du premier roman, où nous comprenons bien, que la femme est, tantôt le *chef*, tantôt l'*objet* de soumission, condamné au silence :

« Ton père avait dix ans de plus que moi et ta grand-mère treize ans de plus que lui. C'était elle le véritable chef de la famille. Ton père ne la contrariait ni ne la contredisait ; sauf le jour où il monta au maquis, ce qu'il

---

<sup>122</sup> : Hadith du prophète répertorié par El Boukhari, *l'Authentique tradition musulmane, choix de Hadiths*, trad. G. H. Bousquet, Paris, Grasset, 1964. p. 168.

<sup>123</sup> : Employé par Ghania Hammadou dans *Paris plus loin que le France*, en parlant d'Aïcha.

ne révéla qu'au dernier instant, la nuit même de son départ. » (p. 32)

« On l'avait mariée sans lui demander son avis, à un inconnu, un jeune homme brun et fougueux qu'elle s'était mise à aimer, alors que personne n'avait rien exigé d'elle. Et elle était réduite, elle, Zahra, de par sa condition de femme condamnée au silence, de par sa naissance non programmée à rencontrer l'amour, à affronter seule, d'un côté, les appels d'une passion (aussi forte qu'imprévue) pour le père de ses enfants et, de l'autre, les obligations liées aux règles sociales dans lesquelles elle avait été élevée et qu'elle répugnait à transgresser. » (p. 22)

En plus, toujours dans le même texte, la femme n'a même pas le droit de prononcer le prénom de son mari, de montrer qu'elle l'aime ou qu'elle souffre en son absence. Si elle le fait, ça sera comme une violation aux lois de la famille et aux traditions sociales algériennes, comme c'est au sens d'Ahlem Mostaghanemi qui dit que « *la société algérienne a de tout temps refusé au couple le droit de l'existence*<sup>124</sup> ». Voyons ce passage sur la situation de Zahra, dans le milieu familial :

« Il arrivait toutefois à la jeune femme, à de rares moments où elle était sûre d'être sans témoin, de s'aventurer à prononcer tout haut le nom censuré devant sa fille : <Azzedine !> ; dans sa bouche les syllabes sonnaient alors à la manière d'une caresse. Le son de sa voix la surprenait et elle se taisait, soudainement honteuse, comme si, violant son intimité secrète, on l'avait surprise dans une position indécente. » (p. 22)

Ce qui fait que les mots qui expliquent l'exil et la souffrance vécus par les personnages de Hammadou ne renvoient pas uniquement aux problèmes de l'identité culturelle perdue ou à la déchirure causée par cet éloignement du pays natal, mais aussi aux différences sexuelles qui font de la femme un *objet à cacher derrière les persiennes*, au sens

---

<sup>124</sup> : Cité par Jean Déjeux, *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, p. 144.



de Ghania Hammadou, ou un être créé pour le ménage et la production des enfants, conformément à cet énoncé que nous avons relevé de *Bab-Errih* ; le roman qui expose plusieurs sortes de femmes ; soumise, insoumise, analphabète, lettrée, ...etc.

« Ma mère avait senti le danger : <On ne devrait pas laisser faire monsieur Djermaine, c'est notre fille après tout... Ce fou avait des idées de *roumi*, il en fera un homme. Envoyer Selma à l'école ! Un garçon peut-être, mais à quoi servirait une fille instruite ! Autant donner du basilic à brouter à un âne... Dieu a fait les bourricots pour le travail et les filles pour le mariage et les enfants. Il faut l'arrêter avant qu'il ne soit trop tard. Personne n'en voudra pour épouse>. » (p. 67)

En ce sens, nous pouvons savoir la raison qui a poussé la romancière à employer des héroïnes ayant la passion des histoires. Voulant imposer la position et le statut de la femme, elle présente ses protagonistes féminins dans une situation de discours. Cette situation n'y est pas seulement sur le plan de la diégèse qui oppose un narrateur à un narrataire, mais aussi, à l'intérieur des histoires, c'est-à-dire entre les personnages eux-mêmes, et dont la majorité est féminine.

Dans le premier roman, Myriem raconte toute l'histoire d'Aziz, et fait même un *flash-back*<sup>125</sup> pour nous narrer son enfance dans le micro-récit intitulé *L'enfant aux yeux mordorés*.

Dans le second, Mériem pose beaucoup de questions à sa mère et à sa grand-mère, cela les pousse à lui raconter plusieurs histoires ; Zahra raconte son histoire, celle de son mari avant son départ au maquis, celle de Mahmoud et celle de *Amar Z'yeux bleus*.

Et dans le dernier, Selma et Hélène essaient de se raconter non seulement, toute l'histoire de la ville de Bab-Errih, mais aussi celle de ses citoyens assassinés ou vivant dans la déchéance.

Ce désir de narrer des histoires est lié au désir de se construire une identité individuelle, face à l'anonymat du groupe auquel sont réduites les femmes. Par conséquent, les voix féminines apparaissent et attestent leur existence. Cela nous renvoie à *Loin de Médine* d'Assia Djebar, où elle expose la position de la femme (Fatima, fille du prophète Mohamed à lui bénédiction et salut) qui s'impose et qui prend la parole, en la présence des Khalifes Ousmane Ibn Affene et Omar Ibn El-khatib. Cela veut dire que la femme a su s'imposer dans

---

<sup>125</sup> : C'est une *analepse*, au sens de Genette.

la société, depuis le septième siècle chrétien, et personne n'a pu la priver de ses droits du vivant du prophète. C'est ce que les auteures tentent de démontrer dans leurs productions littéraires, tel que le fait Ghania Hammadou dans les romans de notre corpus d'analyse.

Par ailleurs, face à la femme soumise abordée par Ghania Hammadou, dans *Paris plus loin que la France*, nous pouvons enregistrer une autre image du personnage féminin, dans les deux autres textes. La romancière, tentant de représenter sa situation d'intellectuelle reniée dans son pays, essaie de munir la femme qu'elle imagine d'une peau complètement différente de celle que lui a associée la société maghrébine : une image de femme lettrée, intellectuelle, qui travaille et qui s'impose dans le *monde des hommes*.

Dans *Le Premier jour d'éternité*, nous ne trouvons que des actrices intellectuelles, mais dans *Bab-Errih*, nous trouvons l'intellectuelle et l'illettrée. La romancière, par ce choix de personnages, différents du point de vu social et culturel, tente de faire une sorte de comparaison entre ces deux catégories de femmes.

De ce fait, la comparaison entre les deux personnages féminins ne montre que les problèmes rencontrés par la femme intellectuelle dans un monde voulant la cloîtrer *entre quatre murs*. Selma, en sa qualité de journaliste, trouve des difficultés à exercer sa profession parce que la société dans laquelle elle a grandi est une société algérienne qui ne lui donne pas tous ses droits. Comme nous l'avons souligné antérieurement, sa mère était contre l'idée de l'envoyer à l'école parce que, pour elle, le *glissement* du pas de la fille vers le premier monde extérieur qu'est l'école, pourrait l'emmener à faire un autre *glissement* vers le lieu du travail, c'est-à-dire vers la place de l'homme. Et pour ce, sa mère devient son unique *ennemi* :

« Mon pire ennemi, c'était elle, ma mère : effrayée à l'idée de mes insurrections futures, qu'elle sentait pointer puis éclater comme des feux d'artifice dans mes protestations de fillette qu'on cherchait à cloîtrer alors qu'elle venait à peine de comprendre que le monde allait au-delà de la haie de cactus qui bordait sa maison.

<Insoumise, ta fille est une insoumise... !> Mon père esquivait le combat en sortant. » (p. 67)

De plus, nous remarquons, dans l'œuvre de Ghania Hammadou, que l'image de l'*eau* revient toujours. Nous avons déjà abordé celle de la *mer*. Nous constatons que l'introduction

de l'eau dans ces écrits pourrait avoir une signification parce qu'elle est toujours liée à la femme, objet de ce chapitre.

Par exemple, dans *Paris plus loin que la France*, l'eau revient dans le *Hamam* qui est un lieu privilégié. En plus de la ville et de la maison, il est considéré comme un lieu féminin. C'est un roman qui expose les intérieurs féminins beaucoup plus que le monde extérieur. Nous retrouvons également cette image dans *Bab-Errih*, mais dans la salle de bain uniquement. Prenons deux exemples de ces deux romans :

« D'un commun accord, les femmes d'Ouled Aïssa avaient jeté leur dévolu sur le hammam El Hadj situé à l'entrée d'un gros bourg agricole qu'animait le plus important marché de fruits et légumes de la région. (...) L'expédition mensuelle se préparait longtemps à l'avance, avec minutie : filets d'oranges et de citrons, valise roses ou blanches... » (p. 55)

« C'est alors que me vient l'envie de prendre un bain, un vrai, dans une baignoire pleine à ras bords. Une envie plus forte que la crainte de rester sans eau si j'entame mes réserves. Je saisis deux jerricanes que je vide dans la vieille baignoire et m'y allonge. L'eau est encore fraîche. Trop fraîche. Mais j'attends que le froid m'engourdisse tout le corps pour m'en extraire. » (p. 164)

Ces passages montrent que le hammam est toujours associé à la femme parce qu'il renvoie à l'eau, chose à laquelle la femme a toujours été identifiée. De plus, l'eau pourrait renvoyer à la purification du corps qui devient *nouveau*, prêt à entamer une autre semaine encore, ou un autre mois, comme c'est le premier énoncé.

Cette purification de ce qui *a été* est comme la dévidement de l'esprit de toutes les histoires refoulées, en les mettant à l'écrit. Dès lors, l'eau a une signification spéciale dans les écrits maghrébins ; c'est avoir une *temporalité propre* ; achever un temps passé, et débiter un temps présent, au sens de Marta Segarra.

Nous pouvons ajouter, également, une autre remarque sur la femme dans les textes de Ghania Hammadou. Cette femme, qu'elle soit lettrée ou illettrée, est tout le temps présentée, dans la fiction, derrière quelque chose (une sorte de séparation) : une barrière, une porte, une

fenêtre ou des persiennes. Cela nous l'avons déjà abordé, dans la *narration-lisière* : possibilité ou impossibilité du déplacement.

En fait, cette *narration-lisière*, il est vrai, présente une séparation ou un passage, mais si nous détaillons ce point, nous trouverons que c'est toujours le personnage féminin qui est mis derrière cette *barrière* (ou cette séparation). Ce qui fait que les héroïnes se sentent doublement prisonnières de leur monde : d'un côté, elles éprouvent le besoin de se libérer de la maison et de leur intérieur ; voir le monde extérieur, et d'un autre côté, elle veulent sortir de là où elles sont, se déplacer vers n'importe quel lieu, cherchant à trouver la tranquillité et la sérénité.

Cette situation de la femme *cachée derrière quatre murs*, et son désir du regard vers l'extérieur, est associée, selon Assia Djebar à la voix féminine qui a toujours été refoulée ; ensevelie et couverte par le silence. Et c'est ce *silence* qui pousse la femme à vouloir sortir de sa prison, à raconter des histoires et à les écrire.

Ainsi, Ghania Hammadou présente dans sa narration des personnages féminins vivant dans des milieux qui les ont *emprisonnés*. Cet emprisonnement est différent d'un texte à un autre tant qu'ils abordent des périodes différentes : celle de la colonisation de l'Algérie et celle du terrorisme, pendant les années quatre-vingt-dix. Cela n'a pas changé le destin de la femme algérienne, au contraire. Bien qu'elle soit intellectuelle ces dernières années, la femme ne cesse pas de combattre pour casser l'*obstacle* qui la prive de sa liberté, *séparation du mur* et *séparation du voile*. Nous allons expliquer ces deux expressions dans le prochain point de notre travail.

## **2- La femme : (voilée / dévoilée) :**

L'histoire du rapport de la femme maghrébine au regard est étroitement liée à celle du voile qui la soustrait du regard d'autrui. Dans la culture islamique et dans la société algérienne, la signification du voile est la *protection*. Le mot *Hidjab* en langue arabe signifie tout ce qui empêche d'être vu(e).

En fait, puisqu'il ne s'agit que de personnages féminins, il est logique que Ghania Hammadou soulève la question du voile. Chose que nous retrouvons dans notre corpus d'analyse, mais dans chacun des trois romans, il couvre une signification spéciale.

Si nous respectons le cheminement temporel des trois romans, c'est-à-dire, en commençant par *Paris plus loin que la France* et arrivant à *Bab-Errih*, passant par *Le Premier jour d'éternité*, nous pourrions faire une analyse diachronique du concept du voile, dans le monde maghrébin, particulièrement algérien. Cela est fait par la romancière, par le biais de la fiction littéraire.

Le roman *Paris plus loin que la France* présente l'image de la femme algérienne des années de la guerre de libération, comme étant un être condamné au silence, qui n'a pas le droit au discours, ni au dévoilement dans la rue. Là, la romancière expose la situation de la femme algérienne traditionnelle que nous retrouvons dans les écrits coloniaux d'Assia Djebar, de Mouloud Mammeri ou de Mohammed Dib. Nous nous sommes déjà habitués à cette représentation de la femme maghrébine ; femme au foyer, illettrée, qui vit entre quatre murs, qui porte le *haïk*<sup>126</sup> et qui ne sort qu'au *hammam* ou à la maison de son époux le jour de son mariage. C'est ce qui est incarné par le personnage de Zahra. Prenons l'énoncé où Hammadou emploie le vocable de *haïk*. Elle explique minutieusement comment Zahra remet son voile *algérien* à son retour au pays d'origine :

« Au milieu de la cohue, juste avant la passerelle qui mène à quai, elle entreprend de déployer la pièce de tissu, la toise des deux bras, la tournant, la retournant. D'un mouvement ample, elle la jette sur sa tête, s'empare d'un angle, coince un pan sous son aisselle et l'autre entre les dents : le temps de dérouler le petit triangle ourlé de dentelle, de l'ajuster sur le visage exactement à la courbure du nez, sous les yeux. Des gestes bien synchronisés appris dès la puberté, sans

---

<sup>126</sup> : Voile à l'algérienne. Une étoffe blanche qui couvre tout le corps, et entoure le visage.

maître ni leçons, rien qu'à regarder les femmes de la maison s'envelopper, reviennent comme d'une seconde nature. » (p. 153)

Mais au retour de son exil, vers les années quatre-vingt-dix, ce voile n'est plus *haïk* comme auparavant. Sa forme change parce que le stade auquel est arrivé le pays exige le *hijab*<sup>127</sup> : les hordes terroristes apparaissent et imposent le port du *hidjab*, sous prétexte de libérer le pays d'un Pouvoir révolu à l'idéologie anachronique :

« Lorsqu'elle revient au pays, Zahra abandonne le *haïk* de soie pour le sévère *hijab*. Elle déplore son choix mais ne peut, dit-elle, aller à contre-courant de l'époque ; elle a donc suivi le mouvement. Ses séjours se sont faits brefs et rares ; ses visites à Sidi Abderahmane ont totalement cessé – le saint patron d'El Djazaïr est devenu hors la loi, comme ses adeptes au voile doux. » (p. 160)

Cependant, dans les romans *Le Premier jour d'éternité*, et *Bab-Errih*, nous ne retrouvons pas l'image du *haïk*. La romancière n'y emploie que la notion du voile des années quatre-vingt-dix. C'est-à-dire, celle du *foulard* qui doit couvrir la tête, exigé par les *fanatiques* apparus pendant cette décennie. Nous enregistrons un seul passage dans le second roman, où elle fait appel au *haïk* omis par Selma:

« - Ce n'est pas un roman sur ma vie que je te demande d'écrire.  
- Et pourquoi pas ?... Tu es tellement différente des femmes de ta génération. Explique-moi pourquoi, alors que la plupart se promènent en *hidjab*, toi tu ne mets même pas le *haïk* ? Mécréante !  
- Le *haïk* ?... Je l'ai jeté à l'indépendance. Un vent de folie me l'avait fait tomber. Quant au *hidjab*, j'ai failli le porter sous la pression des miliciens du quartier mais, par défi, toujours par défi, j'ai résisté. » (p. 99)

---

<sup>127</sup> : Le vocable est écrit ainsi, dans *Paris plus loin que la France*, avec cette orthographe par Ghania Hammadou.

Ce changement qu'a subi le voile de la femme, à travers les ans, est en fait dû au nouveau système appliqué par les individus apparus en 1988. Ils voulaient changer la loi de l'Algérie au nom de l'Islam. C'est ce qui a obligé les femmes algériennes voilées ou dévoilées, à se couvrir, ou à changer l'*étouffe blanche* qu'elles portaient, et à la remplacer par le *Hidjab*. Cela, nous l'avons soulevé, plus haut, dans *Paris plus loin que La France*. Reprenons sur ce propos un autre énoncé dans le roman *Le Premier jour d'éternité* :

« Car, depuis des mois, des hordes d'individus hurlants, les yeux noircis au Khôl, barbus et vêtus de Kamis, pratiquant à tour de bras l'excommunication au nom de Dieu, jetaient l'anathème sur les hommes de savoir, les enseignants, les femmes dévoilées dans les rues et sur les plages ou simplement au travail, les journalistes, les écrivains, les artistes de toutes les disciplines (...). Ils voulaient substituer la religion à toute science et déclarèrent tous les arts hors la loi divine. » (p. 87)

De ces passages, nous pouvons déduire que le port du voile par nos protagonistes féminins, dans les pays représentés dans les trois diégèses, l'Algérie et Bab-Errih, ne dépend pas exactement de ce qui leur est ordonné dans le Coran, mais des conditions de vie de leurs familles. Le fait de dire que Zahra ou Mériem portent le *Haïk* pendant la colonisation et la guerre de libération, qu'elles l'enlèvent après l'indépendance, et enfin, qu'elles portent le *Hidjab* vers les années quatre-vingt-dix, explique que la question du port du voile n'est pas stable en Algérie. Cette situation signifie que la femme est *instrumentalisée* ; elle est devenue un *objet* qu'on couvre et qu'on découvre selon le besoin. Ghania Hammadou le dit à la fin de son écrit, elle montre cette *chosification* de la femme par les hommes qui « *voilent leurs femmes quand les temps fraîchissent et les dévoilent dès que le soleil brille. C'est selon...* »<sup>128</sup>

En fait, le voile pour Frantz Fanon a une autre signification. Dans son ouvrage *L'Algérie se dévoile*, il relie le port du voile à la relation *dominant/dominé* entre la France et l'Algérie. Pour lui, si la femme enlève le voile, elle montrera ainsi qu'elle a accepté la domination coloniale. Il a toujours dit que la femme algérienne est celle qui se dissimule derrière le voile. Ce voile qui lui permet de regarder sans être vue, et qui la met en position de

---

<sup>128</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 148.

dominant parce que selon J. P. Sartre, le regard sans être vu est un instrument de domination impérialiste. Fanon explique cette domination ainsi :

« ... chaque voile rejeté découvre aux colonialistes...  
morceau par morceau la chair algérienne mise à nue...  
Chaque voile qui tombe exprime en négatif que  
l'Algérie commence à se renier et accepte le viol du  
colonisateur.<sup>129</sup>»

En plus, le voile dont nous avons parlé ne constitue qu'un pôle de la *couverture* de la femme. Il est le *voile de coton* qui est complètement différent du *voile de pierres* : les quatre murs qui emprisonnent la femme dans l'ordre social, et qui la prive du regard à l'extérieur réservé aux hommes. Voilà pourquoi Ghania Hammadou choisit la *narration-lisière* qui consiste en la mise de ses héroïnes dans des lieux les séparant du monde extérieur ; elle sont toujours derrière (les persiennes ; les murs, les portes, les lames des volets, les fenêtres...).

Et là, si nous revenons à l'idée précédente de Frantz Fanon, nous pourrions dire que, le colonisateur, voulant conquérir le pays, commence par lui apporter le *déshonneur*, en dévoilant ses femmes des deux voiles ; les libérer d'abord de la maison, puis les dévoiler pour qu'il puisse voir ce qui lui est interdit. Ce qui l'amène à casser la relation *dominant/dominé*, ou même à l'inverser : En portant le voile, la femme est *regardeuse* sans qu'elle soit *regardée*, mais en s'en dépouillant, elle sera *regardée*.

Toujours sous le sillage de Fanon, le dévoilement de la femme algérienne signifie la soumission de l'Algérie au colonisateur :

« Si nous voulons frapper la société algérienne dans sa  
contexture, dans ses facultés de résistance, il nous faut  
d'abord conquérir les femmes ; il faut que nous allions  
les chercher derrière le voile où elles se dissimulent et  
dans les maisons où les hommes les cachent.<sup>130</sup> »

En définitive, nous pouvons dire que l'ambiguïté du sens du voile nous laisse poser plusieurs questions : est-il lié aux études ? Est-il lié à la langue étrangère ? Quelle différence pourrait-il y avoir entre les femmes *voilées illettrées* et les femmes *dévoilées lettrées* ?

---

<sup>129</sup> : Cité dans *Ecrits sous le voile. Romancières algériennes francophones : écriture et identité*, Laurence Huughe, Essai, Published, Paris, p 42.

<sup>130</sup> : Cité par Laurence Huughe, idem, p. 07.



Y'aurait-il des femmes *lettrées voilées* ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans le prochain point de notre travail.

### **3- Le rapport : Voile / Langue :**

La question du voile, comme nous l'avons déjà souligné, est toujours liée à celle du statut intellectuel de la femme qui le porte. Nous nous sommes habitués à l'idée qui dit que toute personne lettrée doit être dévoilée, que le voile est synonyme d'analphabétisme : les filles qui *lisent* (ou qui étudient) ne se voilent pas.

En fait, cette conception est issue de la manière avec laquelle le colonisé voit le colonisateur, et vis-versa. C'est-à-dire la relation binaire *dominant / dominé*.

Faisons une analyse diachronique de la littérature algérienne d'expression française, pourquoi porte-t-elle cet intitulé ? Et comment explique-t-elle le sens du déplacement ?

Pendant les années de la conquête de l'Algérie, le colonisateur français qui voulait imposer sa langue, a fermé les écoles coraniques, ainsi que celles dans lesquelles on enseignait la langue arabe. Les quelques algériens qui ont accepté de travailler chez ce dernier (le colonisateur), étaient mal vus par leurs compatriotes. Ils étaient à leurs yeux, assimilés et acculturés par la pensée et les traditions du colonisateur français.

Voulant exposer leurs problèmes, les indigènes écrivaient en langue française pour que leurs écrits soient acceptés et édités par le colonisateur. Là, nous avons assisté aux productions littéraires de Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib et les autres.

En fait, cet emprunt à la langue coloniale a engendré ce que nous avons pu appeler *la littérature algérienne d'expression française* d'aujourd'hui : ce qui fait que les citoyens algériens, ont profité de la loi de l'*assimilation* et de l'*acculturation* que voulait le colonisateur appliquer sur eux, pour exprimer leurs vœux, affichant ainsi leur aspiration à l'indépendance.

Face à cette situation, les Algériens endoctrinés voyaient cette littérature coloniale comme une acceptation et une obéissance aux ordres du colonisateur. La prise ouverte de la parole et la mettre à l'écrit en langue française était pour eux une manière de se dévoiler. Comme si l'Algérie s'était dénudée de son voile, en acceptant la langue étrangère imposée.

Si nous parlons maintenant de la prise de la parole de la femme, nous arriverons à dire qu'à ce stade, l'Algérie se dévoile doublement : d'abord en acceptant la langue du colonisateur, puis en *exposant la femme algérienne au public*, tant qu'elle prend la parole.

À cet effet, l'histoire de la liaison qu'entretient le voile avec la langue a grandi avec les Algériens qui, même à quarante-cinq ans d'indépendance, relie la femme-écrivain à une femme dévoilée et assimilée tant elle écrit et parle la langue du colonisateur (le cas de la

romancière et de son personnage Selma), et la femme illettrée, cloisonnée dans son foyer à la *vraie* femme algérienne qui respecte ses traditions et obéit aux ordres de ne jamais apparaître dans le monde masculin.

En ce sens, si nous comparons les visions que nous pouvons avoir du voile, nous trouverons qu'il a des sens contradictoires, son rejet implique en même temps, l'*aliénation* et la *libération* :

La romancière Ghania Hammadou écrit pour se dévoiler, pour récupérer le droit du regard (*regardeuse* et *regardée*). Là, elle se libère des règles de la société algérienne ou arabo-musulmane. C'est ce à quoi aspire chacune des héroïnes de notre corpus d'analyse : Myriem, Mériem, Selma et Hélène.

Cependant, cette *libération* est, également, une *aliénation* parce que l'auteure est, de cette manière *dévoilée*, donc aliénée par la langue du colonisateur qui l'éloigne des femmes algériennes.

Dans un autre sens, le voile, quand il couvre quelque chose ou quelqu'un, pourrait signifier un dévoilement, parce qu'au sens de Ghania Hammadou, le meilleur moyen de se faire remarquer est de se couvrir. Nous pouvons concrétiser cette idée en relevant dans le roman *Bab-Errih*, l'énoncé qui montre le déguisement de la Française Hélène en portant le foulard pour passer inaperçue à Bab-Errih :

« - Je suis venue aussitôt que j'ai pu... Pourquoi ne pas m'avoir appelée ?

- Hélène ! Qu'est-ce que cet accoutrement ? Tu t'es déguisée en quoi au juste ?

- Ne te moque pas de moi. Je suis sortie en rasant les murs avec ce fichu sur la tête et de grosses lunettes noires, croyant ainsi passer inaperçue. Mais je constate que c'est le meilleur moyen pour se faire remarquer dans le quartier. Les gosses de ton immeuble m'ont accueillie avec des <bonjour, madame ! Comment ça va la France ?> ; j'ai eu droit à une véritable haie d'honneur. Je ne savais plus où me fourrer... » (p. 84)

Dans cette perspective, nous pouvons revenir à la pensée de Frantz Fanon, quand il dit que le colonisateur, face à sa position de *regardé* par la femme, cherche à être *regardeur*. Ce

besoin qu'il éprouve n'est pas né de rien, mais de l'*étouffe* avec laquelle se couvre la femme ; tant qu'elle se couvre, elle doit *cache* quelque chose d'important.

De plus, notre romancière signe avec son vrai nom ses productions littéraires, ce qui fait que la personne *auteure* est elle-même la personne *écrivaine* : Ghania Hammadou écrit sans porter le voile du pseudonyme, contrairement à plusieurs écrivaines algériennes qui ne signent pas avec leurs vrais noms, mais avec des pseudonymes. Citons à titre d'exemple : le nom de l'*écrivaine* Assia Djebar qui n'est qu'un pseudonyme qui couvre la personne *auteure* Fatima Zohra Imalayène. Dès lors, le voile, ici, est un instrument d'expression qui permet à la femme d'écrire, et grâce auquel sa voix peut reprendre vie après avoir été *ensevelie*, et peut également échapper au sentiment de l'exil.

En ce sens, Ghania Hammadou qui fait un acte de dénonciation (que nous analyserons ultérieurement), et qui a, en principe, besoin de *se cacher* derrière le voile du pseudonyme, signe avec son vrai nom. Cela pourrait revenir à son vécu en France, ainsi qu'à la publication de ses ouvrages en ce lieu d'abord, avant qu'ils parviennent en Algérie. Ce qui pourrait également être expliqué par sa fonction de journaliste jusqu'à 1993 en Algérie : cette profession qui consiste en la détection de la vérité, et sa mise à nu dans les journaux.

Cela montre que la romancière ne veut même pas être aliénée par le voile du pseudonyme. Elle veut libérer sa voix et ne pas céder à l'anonymat dans lequel la mettrait le pseudonyme si elle ne signait pas avec son vrai nom. Dès lors, elle accepte ce que pense R. Barthe du nom propre :

« Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants; ses connotations sont riches, sociales et symboliques. <sup>131</sup> »

Le pseudonyme prive le nom propre de Ghania Hammadou d'être muni de toutes les symboliques et les connotations, il plonge son identité dans un univers fictif, et ainsi, il la laisse jouer deux rôles : l'un fictif, il est toujours apparent, et l'autre réel, il est resté toujours absent.

C'est cette absence que refuse notre romancière. Elle ne veut pas se scinder en deux identités dont la plus apparente atteste son anonymat et dissimule sa vérité. Voilà pourquoi

---

<sup>131</sup> : *Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, ouvrage collectif, Paris, Larousse, 1974, p. 34.

elle ne se prend pas un pseudonyme comme la quasi-totalité des écrivaines aussi bien orientales qu'occidentales.

Par conséquent, avant que le voile fasse un déplacement entre deux fonctions et deux pays, c'est Ghania Hammadou qui fait un glissement de la catégorie de la femme voilée, passée dans l'anonymat et dissimulée toujours derrière l'homme, à la catégorie de la femme dévoilée, à la voix libérée et à l'identité réelle et stable.

Donc, nous pouvons déduire à la fin, que le voile couvre plusieurs significations. Il est couverture et dévoilement, voix et silence, regard et aveuglement en même temps. Ce qui nous intéresse, est son apport à la femme algérienne ou maghrébine, représentée dans notre corpus d'analyse. Ce personnage féminin qui –si nous suivons l'ordre chronologique des trois textes- était dans *Paris plus loin que la France*, et reste toujours, dans *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih*, privé de ses droits dont celui du regard qui lui était limité dans « *la petite fenêtre* », ce qu'Assia Djebar appelle « *le plus petit écran possible* <sup>132</sup>», c'est-à-dire, l'œil laissé découvert par le voile.

De là, la situation où est mis le protagoniste féminin de l'œuvre de Ghania Hammadou, est une *position-lisière* entre deux mondes différents : Ce monde est composé de plusieurs relations binaires : *passé* et *présent* ; *intérieur* et *extérieur* ; *langue maternelle* et *langue étrangère*... C'est-à-dire que c'est une situation qui met la femme dans l'*entre-deux*. Voilà ce que nous allons étudier dans le prochain chapitre.

---

<sup>132</sup> : Cité dans *Ecrits sous le voile ; Romancières algériennes francophones. Ecriture et identité*, op-cit, p. 56.

# **Chapitre III**

## **Chapitre III Déplacement du discours (l'entre-deux)**

### ***1- La langue entre maternelle et nouvelle (va-et-vient)***

### ***2- L'entre-deux (pays, langues, cultures...) passé et présent***

### ***3- Le voile entre l'ici et l'Ailleurs***

La littérature algérienne d'expression française, comme le montre son intitulé, est écrite en français. Après avoir montré antérieurement que la langue arabe était colonisée par la langue française, nous proposons maintenant le rapport inverse : cette langue française pourrait-elle être colonisée par la langue arabe dans les écrits de cette littérature ?

En fait, la relation entre les deux langues est le chevauchement entre la langue maternelle et étrangère : l'auteur, étant dans un pays étranger et écrivant en langue d'accueil, se retrouve dans une position de l'entre-deux langues ; cultures ; pays... Cela le pousse à laisser des traces dans ses productions littéraires, comme c'est le cas de Ghania Hammadou, écrivaine de l'œuvre, objet de notre étude.

## **Chapitre III Déplacement du discours (l'entre-deux)**

### **1- La langue entre maternelle et nouvelle (va-et-vient)**

L'œuvre de Ghania Hammadou se présente en trois romans intitulés respectivement *Le Premier jour d'éternité*, *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih : La Porte du vent*. Ce dernier est intitulé doublement : le notre est en arabe dialectal, mais il y a d'autres intitulés en français comme c'est cité dans les sites électroniques.

Avant de procéder à l'analyse de ces trois textes, arrêtons-nous sur une partie du paratexte (que nous analyserons dans le dernier chapitre de cette seconde partie). Cette partie touche le titre, précisément, celui du *Bab-Errih*.

Ce titre, par différence aux textes qui l'ont précédé, est en deux langues : française et arabe dialectale. Ce choix de deux langues pourrait renvoyer à la facilité du passage du sens du titre. Cela ne veut pas dire que *La Porte du vent* ne constitue aucune signification, mais *Bab-Errih* en arabe dialectal, est beaucoup plus usuel dans notre quotidien (le quotidien maghrébin) : Ayant pensé auparavant que le titre n'était donné qu'en français, il ne disait pas grand-chose à première lecture, mais juste en sachant qu'il est donné autrement, nous (lecteurs algériens) sommes facilement arrivés à relever le sens. Ce qui fait qu'il y a une certaine complicité entre la romancière et le lecteur algérien ou maghrébin.

Venons maintenant à l'analyse des contenus de nos trois romans.

Nous avons enregistré, de prime abord, que Ghania Hammadou ne s'est pas contentée d'un seul code linguistique dans ses écrits ; elle a écrit en français et elle s'est munie de l'arabe dialectal, voulant en dire, à sa manière, la souffrance qu'elle endure entre deux pays.

Dans *Le Premier jour d'éternité*, nous trouvons un nombre très réduit de mots en arabe dialectal : *Yemma*<sup>133</sup> ; *Hanouni*<sup>134</sup> ; *Ya Rab El-Karim*<sup>135</sup> et *la hassana*<sup>136</sup>. Ils pourraient être utilisés involontairement par la romancière, surtout en ce qui concerne le vocable : *Yemma* proféré par Aziz quand il s'est retrouvé seul devant le danger. Là, nous sentons que *Yemma* (en langue berbère ou arabe) est plus chaleureux, plus significatif que *Mère*.

Quant aux autres vocables, nous pouvons les expliquer ainsi :

*Hanouni* : veut dire : *mon chéri*. C'est le mot *passe-partout* d'Aziz.

*Ya Rab El-Karim* : l'enfant du conservatoire interpelle le Dieu quand il entend le bruit des balles tuant Aziz.

---

<sup>133</sup> : P. 143.

<sup>134</sup> : P. 67.

<sup>135</sup> : P. 10.

<sup>136</sup> : P. 148.



*La hassana* : les bonnes actions qui nous sont comptées pour aller au Paradis, la pièce-maîtresse pour y accéder. Nous ne pourrions pas changer l'appellation parce qu'elle est donnée ainsi dans le texte sacré, le Coran.

Cependant, dans les deux autres romans, l'introduction de l'arabe dialectal paraît volontaire parce qu'elle ne se résume pas en quelques termes seulement : nous sentons que la romancière est en train de jouer sur les deux langues, en donnant même à la fin de *Bab-Errih* une explication du lexique en langue maternelle.

Là, nous remarquons que Ghania Hammadou a trouvé un art qui la met en troisième voie entre le français et l'arabe où il semblait n'y en avoir que deux. Les langues française et arabe se cherchent, se heurtent parfois, mais elles se complètent également en donnant un ton particulier à la production littéraire.

Nous prenons quelques exemples seulement parce que le nombre de mots employés est trop large par rapport au premier roman :

- De *Paris plus loin que la France*, nous avons : *Tchatchouka* ; *Tayaba* ; *Seguia* ; *Ziarate* ; *Meïda*...
- De *Bab-Errih*, nous prenons : *Chahada* ; *Rahma* ; *Hidjab* ; *Houria* ; *Nervaza*...

Nous remarquons que les mots arabes introduits dans *Paris plus loin que la France* renvoient tous aux traditions et aux intérieurs algériens vu qu'il s'agit, dans ce texte, plus d'une exposition des histoires des intérieurs familiaux que de la guerre elle-même. Nous avons l'impression que le colonisateur n'est pas présent en Algérie.

Le second texte, quant à lui, contient des termes de tous les jours. Certains d'entre eux, sont spécialement utilisés en langue maternelle pour passer l'image de la ville de Bab-Errih que la romancière veut représenter (*Hidjab*, *Nervaza*). Elle fait un va-et-vient entre les deux langues pour rapprocher le lecteur des va-et-vient que font les personnages entre les pays, cherchant à retrouver leurs origines. Leur crainte de perdre complètement leur langue maternelle et leurs origines les pousse à utiliser les deux codes en même temps.

Nous pouvons avoir le même constat sur la position de Ghania Hammadou : ayant peur de la perte de ses origines par une assimilation totale, et de ne pas être lue si elle écrit en langue arabe, elle se retrouve dans cette situation du bilinguisme. Dès lors, elle produit une œuvre *entre-deux* langues. Cette production de l'*entre-deux* ne touche pas seulement les écrivains exilés, mais tous ceux qui se mettent à l'écrit, conformément à la réflexion de Sibony qui dit :

« Dans l'entre-deux langues, l'impossible langue d'origine s'actualise dans le passage d'une langue à l'autre. Ce n'est pas réservé aux exilés. C'est une métaphore vécue par tous : tout un chacun, s'il veut penser et vivre en langues, même dans <sa> langue, doit y inventer l'autre langue et soutenir l'entre-deux qui ainsi se déclenche. Tout écrivain authentique fréquente les entre-deux niveaux de sa langue apparente, comme entre un rêve ou un fantasme et son interprétation.<sup>137</sup> »

En ce sens, si la langue communique avec elle-même dans les textes, elle pourra communiquer avec les autres. Ce qui fait que nous ne pouvons jamais travailler sur une langue sans faire appel aux autres langues. Reprenons l'idée de Sibony qui souligne qu'on ne peut jamais traduire la langue seconde *sans les forces de la première*.

De plus, le bilinguisme amène, à l'intérieur de la diégèse, un dédoublement symbolique du narrateur quand il prend la parole. Le « je » devient un autre tout en demeurant le « je » initial, mais le fait de se retrouver dans une autre langue, il se permet de s'exprimer sur des sujets *tabous* pour le « je » initial.

Nous prenons à titre d'exemple, le sujet de l'*amour* dans *Le Premier jour d'éternité* : Myriem donne une idée sur les scènes d'amour qu'elle a passées avec Aziz, et révèle même des expressions qui, si c'était en langue maternelle, seraient difficiles à prononcer :

« Auparavant, il m'avait annoncé :

- Bientôt, nous dormirons ensemble et rien ni personne ne viendra interrompre notre conciliabule nocturne, rien. Je te bercerais, mon petit, et tu t'endormiras contre moi. Je sentirai ton souffle chaud contre mon épaule, ma main sur toi posée... C'est sûr, cette nuit-là, mon aimée, je ne dormirai pas... » (p. 41)

« Comme la première fois, la fête monta à nos têtes tel un vin, ce vin rouge épais et étourdissant qui faisait divaguer Djamil et fredonner un vieil air démodé : < J'attendais depuis bien longtemps... et puis je t'ai rencontrée... > Aziz lâcha son sac, nos mains se

---

<sup>137</sup> : Cité dans *Exil à la frontière des langues*, op-cit, p. 80.

nouèrent, nos cœurs affolés battaient au bout des doigts, sur les lèvres, dans les veines... Et toujours ce désir se heurtant à la finitude des corps, aux limites des sens. » pp (79-80)

Par conséquent, nous déduisons qu'étant en exil, Ghania Hammadou ne peut omettre sa langue maternelle qui lui laisse des cicatrices dont elle ne peut se détacher. Au contraire, elle se retrouve dans la position de l'*entre-deux* langues ; situation engendrée par le déplacement de son pays vers le pays d'accueil.

La romancière emploie donc dans ses productions littéraires tout ce avec quoi elle peut s'exprimer, l'essentiel pour elle est d'arriver à exposer, par le biais de ses protagonistes exilés, sa blessure du déchirement. Mais ces acteurs cherchent incessamment leur confort qui, au sens de Salman Rushdie, ne peut même pas exister dans le multilinguisme. Cette absence du confort pourrait expliquer l'*exil des mots* dans lequel se retrouvent nos protagonistes (tant qu'ils sont dans des pays étrangers). Situation qui pourrait refléter celle de Hammadou puisqu'elle écrit en langue étrangère dans un pays qui n'est pas le sien.

Ainsi, quitter son pays et sa langue veut dire conquérir un autre pays et une autre langue. Par le biais des écrits, Ghania Hammadou présente des personnages perdus entre plusieurs binarités, plusieurs situations de l'*entre-deux* niveaux : les pays ; les cultures ; les paroles et autres encore, ce que nous allons analyser dans le prochain point de notre étude.

## **2- L'entre-deux (pays, langues, cultures...) passé et présent :**

L'idée de l'*entre-deux* dans l'œuvre de Ghania Hammadou apparaît dans sa titrologie d'abord, sans passer à détailler les contenus de ses textes. Si nous décomposons le titre de *Bab-Errih* ou *La Porte du vent*, nous trouverons qu'il s'agit d'une séparation : la *porte* est toujours mise entre deux espaces. Et disant la *porte*, au lieu du *mur*, signifie que le passage est possible entre les deux lieux séparés.

Par relation aux protagonistes de la trilogie, cette conception de l'*entre-deux* est leur problème essentiel. Ils sont en déplacements incessants, non seulement sur le plan géographique mais aussi linguistique, culturel et identitaire.

Nous relevons dans le roman *Bab-Errih*, un lieu utilisé à plusieurs reprises par la romancière : c'est un lieu mis entre deux espaces différents : l'intérieur et l'extérieur. Cet espace est divisé entre l'*antichambre* et la *terrasse*. Ce sont des *lieux-lisières* par lesquels nous pouvons passer à l'intérieur de la demeure, et par opposition, nous pouvons accéder à voir ce qui se passe à l'extérieur ; dans la rue :

« Je quitte l'antichambre pour la terrasse. Là-haut, personne ne viendra me déranger. J'aurais le temps d'y noircir dans le calme une grille de mots croisés avant que Bab-Errih n'émerge de son simulacre de léthargie. En plus d'un crayon bien taillé et d'une gomme, je n'oublie pas d'emporter avec moi quelques flèches empoisonnées pour traquer la bêtise. » (p. 54)

La séparation produite par la *porte*, dans notre corpus d'analyse, pourrait renvoyer également à la séparation de la femme de son monde extérieur, c'est-à-dire, du monde des hommes ; de celui de la parole. L'héroïne Selma dit que c'est avec les mots que la femme pourrait ouvrir la *porte* du silence qui la sépare du droit de la parole :

« - Moi, je préfère penser à ton livre. J'ai hâte de le tenir dans mes mains. Tes mots seront les nôtres... Si tu fléchis, si tu fais marche arrière, qui nous aidera à ouvrir les *portes*, Hélène, qui nous sortira de notre *porte* de silence ? » (p. 92)

En ce sens, les protagonistes sont séparés de l'*Autre* univers par quelque chose. Ils veulent briser cette séparation, cet obstacle qui rend leurs déplacements incessants et inutiles. Quand ils sont dans leur pays d'origine, ils sentent qu'il les chasse, mais quand ils se déplacent vers l'*Autre* pays qui est le pays d'accueil, ils éprouvent le besoin de vouloir revenir à leur pays natal. A ce stade, leur identité est perdue ; elle est en tant que « *ni... ni...* ». C'est-à-dire : « *ni Arabe ni Français* » comme l'appelle Michel Laronde *une identité en creux*<sup>138</sup>.

Dans un autre sens, les deux univers qui forment les pays séparés par l'*entre-deux*, sont au sens d'Albert Memmi<sup>139</sup>, portés par deux langues différentes et conflictuelles, porteuses de deux cultures contradictoires causées par la colonisation ou l'émigration.

Voulant se libérer de cette situation de l'*entre-deux* et appartenir à un seul lieu, le sujet déplacé se retrouve en marche multiple et non arrêtée, dans le temps et dans l'espace : les personnages féminins Myriem ; Mériem ; Selma et Hélène sont inquiets pour leur situation parce qu'elles sont les *Autres* dans le pays d'accueil et *refusées* dans leur pays natal.

Là, nous revenons également à la réflexion de Michel Laronde qui dit à ce propos :

« Ni Français ni Arabe, nous sommes l'exil, nous avons une identité non reconnue, luttons pour la réobtention, ne nous laissons pas faire par les Arabes et par les Français. <Nationalité immigrée> je rentrais en France avec ce nouveau passeport tamponné par l'Algérie et par la France...

Femme arabe, on m'a condamnée à perpétuité, car j'ai franchi le chemin de la liberté, on m'a répudiée, maintenant, me voilà immigrée sur le chemin de l'exil, identité de femme non reconnue je cours le monde pour savoir d'où je viens. <sup>140</sup>»

De ce fait, puisque le pays natal est dévasté, la langue arabe apparaît comme une langue du *passé*, et la langue française, comme une langue du *présent*. Cela pousse Ghania Hammadou à choisir cette dernière ; langue de la modernité, pour qu'elle puisse se faire publier ailleurs. Elle raconte ainsi, le dilemme entre la culture berbère ou arabe des parents

---

<sup>138</sup> : *Autour du roman beur : Immigration et identité*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 214.

<sup>139</sup> : *Portrait du colonisé précédé par le portrait du colonisateur*, Payot, Paris, 2<sup>ème</sup> édition, 1973, p. 56.

<sup>140</sup> : Cité par Sakina Boukhenna dans *Ecrits sous le voile. Romancières algériennes francophones : Ecriture et identité*, op-cit, p. 65.

qui ont tendance à maintenir leur identité nationale, et la culture française, celle d'un pays où leurs enfants ont grandi et qui est souvent, le seul qu'ils connaissent.

Dans le roman *Bab-Errih*, nous retrouvons cette situation de l'exilé qui est repoussé par le sol où il est né, et celle d'Hélène revenue à Bab-Errih recoller les morceaux de son identité perdue ; elle cherche où est-ce qu'elle pourrait être en paix. Nous relevons ces passages respectivement comme suit :

« Nomade sans désert à arpenter, tu es l'errante de Bab-Errih. Qui ne connaît ta ville – La Porte du Vent -, passage obligé pour tous les égarés, les paumés ? Ouverte aux vents marins, aux vents de pluie, aujourd'hui fermée à l'avenir. Accueillante aux brises, elle l'était jadis également aux hommes. (...) Neuf siècles inscrits dans la chaux et la pierre. Tant d'étrangers sont entrés par là, qui ne sont plus jamais repartis. » (p. 13)

« - Eh bien, ma paix est ici, dans ce bateau qui prend l'eau... Ecoute : <La patrie c'est l'endroit où l'on est bien. L'endroit où votre corps est le mieux encastré. Où les pores respirent. Où vos paroles s'ouvrent.>  
- C'est de qui ?  
- Jean Sénac... » (p. 98)

La même chose est enregistrée pour les héroïnes des deux autres romans :

- Myriem est chassée de son pays natal ; là où on lui cause tous les problèmes qui l'ont obligée à quitter l'Algérie. Mais étant *là-bas*, elle éprouve le besoin de revenir parce qu'en France, elle reste l'exilée : une appellation que partagent tous ceux qui sont dans la même situation. Nous avons relevé plus haut, l'énoncé qui montre que Myriem souffre loin du pays et de l'*être-aimé* :

« Janvier 1995. Je vivais péniblement, arrivée à ce stade paroxystique où mon mal d'Aziz se confondait avec le mal du pays, où il était à la fois l'aimé et le pays perdu. » (p. 140)

- En prenant le bateau vers Marseille dans *Paris plus loin que la France*, Mériem fait un cauchemar dans lequel elle sent qu'elle habite dans une nouvelle prison, de laquelle personne ne peut la libérer :

« Mériem ne fut pas mécontente de retrouver la terre ferme. (...) Entre deux nausées, elle avait vu Oumeyma comme un petit point devant la porte de la maison au moment où ils s'éloignaient en voiture. Celle-ci lui criait quelque chose qu'elle ne parvenait pas à entendre ; Mériem avait voulu alors descendre de la voiture mais les portières refusaient de s'ouvrir. Elle était prisonnière... et sa grand-mère continuait de l'appeler. » pp (127-128)

De ce fait, avoir la même appellation signifie ne pas avoir de nom. Les exilés portent tous le même *qualificatif*<sup>141</sup> parce qu'ils sont confrontés aux mêmes problèmes : une double appartenance culturelle sur un double regard : intérieur et extérieur. C'est tout simplement l'appartenance à l'*entre-deux*. Cet *entre-deux* leur explique très bien leur situation par rapport aux autres (les compatriotes ou ceux habitant dans le pays d'accueil), parce que nommer quelqu'un signifie le reconnaître en tant qu'individu avec sa propre identité, et refuser de le nommer équivaut à le nier ; nier son existence.

Ainsi, Ghania Hammadou confirme elle-même ce à quoi elle est arrivée. La nature de ses écrits le montre, voire même l'atteste. La langue berbère (ou arabe), il est vrai, était colonisée par la langue française, mais n'est-ce pas le colon qui a aidé les écrivains algériens dont notre romancière, à devenir ce qu'ils sont aujourd'hui ? Le style que possèdent les écrivains, n'est-il pas le fruit de la rencontre de deux langues, deux cultures et deux pays ?

En définitive, nous pouvons mettre le point sur une autre chose qui, elle aussi, a été touchée et mise dans la situation de l'*entre-deux*. C'est la question du *voile*. Ce *voile* dont nous avons parlé antérieurement, pose un problème quand les protagonistes qui le portent se déplacent vers les autres pays ; ils ne savent pas s'ils peuvent toujours le garder ou s'en dépouiller. Cela sera le dernier point de notre chapitre sur l'*entre-deux*.

---

<sup>141</sup> : Cela renvoie à la *chosification* de la personne quand on ne lui donne pas un nom, chez Emile Benveniste.

### **3- L'entre-deux du voile (entre l'ici et l'Ailleurs) :**

Nous avons signalé antérieurement que les textes de Ghania Hammadou, tant qu'ils traitent des sujets féminins, soulèvent la question du *voile* qui est traitée différemment d'un roman à un autre, et d'un pays à un autre. Les exilées sont en marche non arrêtée. Par conséquent, leur voile les suit là où elles sont : il change de nature à chaque fois que les sujets déplacés changent de lieu.

En effet, la position de l'*entre-deux* dans laquelle se retrouvent les protagonistes féminins, a minimisé même de la stabilité de la signification du voile qu'elles portent. Ce *voile* devient à nos jours, dans le monde occidental un symbole stéréotypé de la femme musulmane.

Le *voile* couvre d'abord, deux significations : il est le *haïk* que nous voyions auparavant couvrant les corps des femmes algériennes, et le *hidjab* d'aujourd'hui, prescrit dans le Coran et apparu en Algérie à partir des années quatre-vingt-dix.

Mais ce que nous remarquons dans notre corpus d'analyse, est l'ambiguïté du sens de ce *voile* qui est tantôt porté par la femme algérienne ou maghrébine, tantôt rejeté par celle-ci.

Dans *Paris plus loin que la France*, comme nous l'avons déjà signalé, les femmes portent le *haïk* jusqu'aux années de la décennie noire du terrorisme. Mais il paraît que ce *haïk* est une couverture, non pour obéir à ce que Dieu a prescrit à la femme, mais pour obtempérer aux *ordres des hommes*.

Nous retrouvons cela dans la situation du retour de Zahra de France. Après avoir jeté le *haïk* et s'être dévoilée en France, pendant des années, elle n'oublie pas d'en acheter un autre à son retour pour le porter pendant son court séjour dans son pays natal. Pour elle, le fait de se dévoiler est comme si elle s'exposait *nue* devant les hommes de sa famille. Nous pouvons relever l'énoncé qui le montre dans ce roman :

« De loin, la tribu continue de leur adresser de grands gestes de reconnaissance. Il faut faire vite !

Au milieu de la cohue, juste avant la passerelle qui mène à quai, elle entreprend de déployer la pièce de tissu, la toise des deux bras, la tournant, la retournant. D'un mouvement ample, elle la jette sur sa tête. (...) Mais il n'est pas question pour elle de se présenter <nue>, comme une *roumia*, devant ses frères et son père, devant le village, qui l'attendent fébrilement.



L'instant d'après, elle est de nouveau drapée dans son voile. » pp (153-154)

En ce sens, nous pouvons déduire que la conception qu'a la femme maghrébine du *voile*, ne provient pas de l'obligation prescrite par la religion de l'Islam, mais de celle prescrite par les décideurs de sa société. Le *voile* renvoie ici au silence, à l'emprisonnement et à la vie en cachette, tout en dépendant des lois des hommes.

Nous trouvons également, une autre image du *voile*, dans *Bab-Errih*. Etant à Bab-Errih, La Française Hélène, va avec son amie Selma présenter les condoléances à la famille de l'enseignante et de son fils, assassinés par les terroristes. Arrivant à la demeure de la défunte, les femmes présentes ressentent qu'elle est étrangère, et sa tête *nue* les surprend. Cela pousse une des femmes à lui tendre un foulard qu'elle met sur sa tête sans chercher à savoir pourquoi parce qu'elle remarque d'emblée une contradiction entre le comportement de cette dernière, et le style d'habillement d'autres femmes dont le *haïk* glisse sur les épaules :

« La plupart des hommes étaient massés dans la rue devant l'immeuble, quelques uns dans l'escalier, jusque sur le palier. Les femmes, elles, étaient à l'intérieur, les unes debout dans le couloir, d'autres assises dans les chambres, le haïk glissé sur les épaules.

(...) Ma tête découverte a dû surprendre ; l'une des femmes s'est levée et m'a tendu un foulard que j'ai posé sur mes cheveux. » (p. 167)

Ce passage prouve l'idée que nous avons développée antérieurement : les femmes sont couvertes de *haïk*, et elles l'enlèvent à l'intérieur. Ce qui fait qu'elles sont découvertes à l'intérieur, mais elles n'acceptent pas qu'une autre femme soit dévoilée. C'est-à-dire qu'en remarquant l'*étrangeté* des habits portés par Hélène, les femmes de Bab-Errih éprouvent le besoin de la couvrir, rien que pour qu'elle soit semblable à elles. Elles ne veulent pas qu'Hélène soit *distincte* d'elles, qu'elle soit *Autre*.

De ce fait, nous pouvons comprendre que la France signifie le dehors ; la liberté de sortir, d'étudier et de *faire tout ce qu'on veut*. C'est l'extérieur opposé à l'intérieur qui est le Maghreb. Dès lors, le port du voile a deux explications : il est obligatoire au Maghreb, et interdit en France. Il est lui aussi mis dans l'*entre-deux*.

Par ailleurs, la signification du *voile* peut également couvrir d'autres sphères d'explication : tantôt il couvre la personne qui le porte, tantôt il ne la couvre pas. Nous repérons ces deux extrémités dans notre corpus d'analyse, précisément, dans *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih*.

Dans le premier, au retour en Algérie, Zahra revient à sa tradition de porter le *haïk*. Mais en faisant ce geste, elle ne se fait pas reconnaître à deux reprises : par son fils Kheireddine, sur la passerelle, et par sa fille Mériem au marché : l'étoffe blanche qu'elle met sur son corps et sa tête, la cache complètement et la rend semblable à toutes les femmes. C'est ainsi que nous le ressentons dans ces deux énoncés :

« Mais qui est cette femme en blanc qui se dresse devant lui ? Il ne comprend rien : il y a à peine une seconde, sa maman lui tenait encore la main, puis elle s'est mise à fouiller dans une malle après lui avoir intimé l'ordre de s'asseoir. Où est-elle passée maintenant ? Pourquoi tarde-t-elle à revenir ? L'inquiétude de l'enfant va croissant ; il se tourne vers sa sœur, l'interroge des yeux. Comme personne ne vient à son secours, il se met à trépigner et à appeler d'une voix geignarde : <Yemma, Yemma !> (...) Alors, d'un geste sec, Zahra arrache la gaze légère qui lui cache le bas du visage et fait glisser le haïk sur ses épaules, un moment, juste le temps pour que son fils désorienté assimile sa métamorphose. » pp (153-154)

« Une manche se lève à ses côtés, elle s'y agrippe, persuadée d'avoir saisi celle de sa mère. Mais se retournant brusquement vers elle, la femme, d'un geste sec, se dégage... Ce n'était pas Zahra.

Comment va-t-elle la retrouver dans cet océan mouvant, par quel signe pourra-t-elle la distinguer des autres ? (...)

Soudain, une main s'abat sur son épaule et une voix la gourmande :

- Où étais-tu passée ? Pourquoi es-tu là, plantée à compter les badauds ?

Zahra vient de surgir derrière elle.

- Mais je te cherchais, yemma, je te cherchais ! » pp  
(156-157)

Et dans le second, le *voile* signifie tout à fait le contraire de son sens ; au lieu de voiler, il dévoile et ne laisse pas Hélène -qui le porte à Bab-Errih pendant les années du terrorisme-, passer inaperçue. Dans ce passage, on montre que le meilleur moyen de se faire remarquer, est de se voiler :

« - Je suis venue aussitôt que j'ai pu... Pourquoi ne pas m'avoir appelée.

- Hélène ! Qu'est-ce que cet accoutrement ? Tu t'es déguisée en quoi au juste ?

- Ne te moque pas de moi. Je suis sortie en rasant les murs avec ce fichu sur la tête et de grosses lunettes noires, croyant ainsi passer inaperçue. Mais je constate que c'est le meilleur moyen pour se faire remarquer dans le quartier. Les gosses de ton immeuble m'ont accueillie avec des <bonjour, madame ! Comment ça va la France ?> ; j'ai eu droit à une véritable haie d'honneur. Je ne savais plus où me fourrer... » (p. 84)

De ces énoncés, nous pouvons déduire que le *voile* est aussi dans une situation de l'*entre-deux* :

- Il est prescrit par la religion de l'Islam, mais appliqué et porté sous un ordre sociétal, où c'est l'homme qui préside.
- Il signifie dans le Coran, la protection de la femme, mais son port est appliqué (dans la société) comme un mur, une barrière qui éloigne cette dernière de tous ses droits, il la condamne au silence.
- Il signifie *couvrir*, mais dans certaines situations (comme celle d'Hélène), il ne couvre pas.

De là, nous pouvons dire que le glissement du pas vers un autre pays, veut dire le glissement du corps (qui prend ou enlève le *voile*), et ce dernier engendre le glissement de la parole. Cela fait que la situation de la femme algérienne, ou plus généralement maghrébine,

est une situation de l'*entre-deux* pays, langues, cultures, identités, comportements et voiles (avec sa double signification).

En dernier lieu, si nous faisons une superposition entre les protagonistes féminins fictifs qui se déplacent incessamment dans les trois intrigues, et la personne réelle de Ghania Hammadou, nous pourrions dire que cette dernière souffre de la même situation de l'*entre-deux*. Et cette situation l'amène à *déplacer* sa manière d'écrire. C'est-à-dire à produire un discours déplacé. Voilà ce qui va être l'objet de notre étude, dans le dernier chapitre de cette partie.

# **Chapitre IV**

## **Chapitre IV Déplacement de l'écriture**

### **1- Déplacement de la structure (paratexte)**

### **2- Déplacement de la dénonciation**

### **3- Déplacement de la parole**

Ayant abordé dans les chapitres précédents, la notion d'exil du protagoniste féminin, et de la personne *réelle* de Ghania Hammadou, et ayant travaillé sur la perte du sujet exilé entre plusieurs lieux, nous pouvons, maintenant, arriver à expliquer et à mieux éclairer la notion de l'*entre-deux*, dans laquelle se retrouvent ces sujets.

Cette notion de l'*entre-deux* montre que le protagoniste fait un *glissement* d'un espace à un autre, comme le font les personnages de notre corpus d'analyse. Et le glissement du pas veut dire le glissement du corps, et par conséquent, celui de la parole.

En ce sens, le déplacement géographique apporte un déplacement discursif. C'est ce que nous avons remarqué dans l'œuvre de Ghania Hammadou. Cette trilogie nous est présentée de manière différente par rapport aux autres textes que nous avons l'habitude de lire, notamment sur le plan du paratexte.

Notre présent chapitre, à l'issue de la seconde partie, va nous permettre de nous donner un *sens* à ce déplacement, objet d'étude du point suivant.

## **Chapitre IV Déplacement de l'écriture**

### **1- Déplacement de la structure (paratexte) :**

Les romans maghrébins écrits par des femmes fournissent un nombre de paratextes, préface ou prologue ; postface ou épilogue, un nombre d'épigraphes comme des citations placées en exergue, des poèmes, voire même des dédicaces.

Les couvertures de ces romans sont également riches en illustrations, toujours porteuses de signification. La plupart du temps, elles renvoient à une image sur la situation de la femme maghrébine.

Notre corpus d'analyse est également muni de ce genre de paratextes. Il se compose de trois romans ayant chacun un paratexte spécial qui peut renvoyer au sujet traité, ou même à la position de sa romancière.

En effet, nous remarquons que les deux textes *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih* se présentent sous deux couvertures identiques parce qu'ils sont édités chez la même maison d'édition : *Paris-Méditerranée*. Le roman *Le Premier jour d'éternité*, quant à lui, a une couverture différente, tout en dépendant des règles de la maison *Marsa*. Nous savons bien que le choix de la couverture ne répond pas à la volonté de l'écrivain, mais à la maison d'édition ou à la collection à laquelle les livres appartiennent.

Ce que nous remarquons de prime abord, c'est l'abondance des paratextes dans notre corpus d'analyse, comme dans la quasi-totalité des productions littéraires de la période des années quatre-vingt-dix, et contrairement aux écrits de la littérature coloniale. Nous prenons par exemple le roman *Le Premier jour d'éternité*, et nous tentons de voir les éléments périphériques qu'il comporte :

D'abord, la couverture est neutre. Aucune image n'y est. Cette absence d'illustration sur la couverture pourrait signifier beaucoup de choses, comme elle pourrait renvoyer à une réponse aux obligations de la maison d'édition *Marsa*.

Mais, juste en dépassant la couverture, nous constatons :

- Un *poème* de Djamel Amrani, qui raconte la mort improvisée d'un poète ; d'un intellectuel. Il ne contient pas de titre et il se compose de deux parties ayant respectivement, treize et seize vers. Il traite le sujet du statut de l'intellectuel, et son assassinat *cruel*, au moment où la poésie *jaillit de ses lèvres*.
- Un peu plus d'une page écrite en italique. C'est une sorte de *présentation* du roman et du sujet qu'il traite. C'est là qu'on raconte l'assassinat de l'homme de théâtre Aziz.

Une présentation, sans laquelle nous ne pourrions pas savoir nous positionner dans le *deuil* raconté, et avec laquelle, les champs de lecture sont clairs (le lecteur est déjà orienté par cette page).

- Une sorte d'*épilogue* à la fin du roman : trois pages et demie, écrites également en italique, sauf le poème du *chœur* qui porte sur l'écriture des mémoires des personnes assassinées. C'est un semblant de constat que fait Ghania Hammadou. Nous sentons comme si c'était elle qui posait les questions et les laissait en suspens, comme si elle faisait l'analyse sur la situation et le sort d'Aziz. Là, la romancière introduit le personnage légendaire Médée qui pourrait représenter un des décideurs en Algérie, et qui applique la loi à la magie légendaire.
- Et une *postface* de Danièle Sallenave<sup>142</sup> qui contient deux pages écrites à leur tour en italiques. Elle porte un titre *Comme un voile sur la douleur*. Ici, Danièle Sallenave tente d'expliquer le vocable *Deuil* dont il s'agit dans la composante narrative. Elle donne également un résumé et une analyse du texte fini.

Abordons maintenant les deux autres romans qui appartiennent à la même maison d'édition. Ils présentent, d'abord, une couverture illustrée : Une image au centre de *la première de couverture* présentée ainsi :

*Paris plus loin que la France* montre la photo d'une femme voilée d'une étoffe blanche, prise de dos, avec celle d'un homme couvert également mais avec une étoffe à rayures noires, prise de devant. Ici, l'homme est assis, mais la femme est en position debout comme si elle se levait pour commencer sa quête, cherchant à récupérer ses droits. Le couple est sur une terrasse, loin de la ville comme s'il était exilé dans un pays lointain. Il est comme un observateur extérieur de l'Algérie.

Là, l'homme et la femme sont tous les deux voilés. Cette couverture pourrait renvoyer à leur situation d'errance. Ils se déplacent géographiquement, c'est-à-dire de leur pays, et même sur le plan de l'habillement en se couvrant et ne se faisant pas reconnaître par les autres.

Le second, quant à lui, présente une image de trois femmes voilées avec une étoffe blanche, dévalant les escaliers, entre deux immeubles ressemblant à la Casbah d'Alger. C'est la rue Ben Ali comme c'est mentionné sur *la quatrième de couverture* de *Bab-Errih*. Ces femmes sont, également, prises de dos pour signifier toujours que la société les renie et qu'elles sont privées du droit du regard.

---

<sup>142</sup> : Enseignante à l'université d'Angers.



Les femmes sont en train de descendre les escaliers. Cela pourrait renvoyer au déplacement géographique, et au statut renié de la femme, qui va vers la déchéance. C'est-à-dire que si la femme ne se montre pas, si elle ne s'impose pas, sa situation deviendra pire que celle dans laquelle elle est à nos jours.

Par ailleurs, les *quatrièmes de couverture* sont identiques, munies de la même manière : le titre du roman en haut de page ; un passage pris de la composante narrative, un mot de l'éditeur et une brève biographie de l'auteure. Et en bas de page, au coin droit, opposé au code barre, nous trouvons le prix de l'ouvrage et le numéro de l'ISBN.

Revenons au roman *Paris plus loin que la France* qui commence par une dédicace très courte comportant seulement : *A ma mère*. Et sur la même page, nous trouvons, comme nous l'avons souligné antérieurement, un passage de Salman Rushdie, pris de son ouvrage *Le Dernier soupir du Maure*.

Nous enregistrons ici que le nom de la personne citée est beaucoup plus important que la citation elle-même. C'est l'écrivain de l'exil. C'est son symbole.

Et à l'issue du roman, il y a un épilogue où Ghania Hammadou montre le sort de tous les protagonistes. Elle ajoute une idée sur l'Algérie des années quatre-vingt-dix, le stade auquel elle est arrivée après l'apparition des hordes terroristes.

En parallèle, *Bab-Errih*, commence, à son tour, par une dédicace contenant : *A la mémoire d'Hadifa Guelai et de Naïma Hamouda*. A son issue, nous avons le vingt-sixième micro-récit présenté en une demie-page sous forme d'un épilogue. Dans ce dernier, la narration est à la troisième personne féminine du singulier (elle ; Selma ou Hélène). Elle donne un pendant à leur vie dans l'écriture.

En plus, un lexique est ajouté à la fin. Dans ce dernier, la romancière traduit les mots arabes qu'elle a employés dans sa composante narrative, attirant ainsi notre attention sur la distance culturelle qu'il peut y avoir entre les deux langues française et arabe.

En ce sens, ce genre de productions littéraires est le fruit du piétinement de ces romancières exilées, qui sont à la frontière de deux univers culturels. Cela les pousse à produire des écrits *traditionnels* par leurs contenus, et *modernes* par la langue avec laquelle ils sont rédigés.

En fait, dans les deux romans précédents, des mots arabes sont introduits par la romancière, mais il n'y a pas leur traduction parce que quelques fois, ces mots renvoient à des traditions typiques, qui n'auront pas leur sens complet si nous les traduisons en langue française. Cela pourrait revenir à une raison politique : ne pas donner à la langue d'accueil, qui est la langue étrangère, le statut le plus élevé par rapport à la langue berbère ou arabe.

De plus, ce retour fréquent aux mots berbères ou arabes pourrait expliquer, pour Hammadou, une possibilité de compenser la douleur provoquée par la déchirure de l'exil. C'est comme si elle guérissait ses blessures causées par l'identité perdue. Les croisements culturels sont donc à la base de cette identité qui ne se définit pas, et qui cherche incessamment à s'affirmer.

De ce fait, les paratextes des trois romans de Ghania Hammadou, sont également déplacés de leur *nature habituelle*, parce que par différence à ceux des écrits de la littérature coloniale, nous mentionnons :

- Une illustration riche sur la couverture, ne serait-ce qu'une seule photo mais qui renvoie directement au sujet traité.
- Une abondance des éléments paratextuels qui préparent, orientent et expliquent au lecteur à quoi, au juste, il s'attend.
- Un rajout de nouveaux éléments tels que le glossaire du lexique qui accentue l'attention du lecteur sur l'utilisation d'une autre langue (la langue maternelle).

Par ailleurs, nous pouvons enregistrer le choix des titres dans une autre sphère de l'*entre-deux*. La romancière nous présente trois titres ; un repère temporel et deux repères spatiaux, renvoyant chacun à une situation de déplacement.

Ayant souligné antérieurement que les personnages féminins sont en déplacements incessants dans le temps et dans l'espace, nous pouvons facilement expliquer les significations des intitulés :

- *Le Premier jour d'éternité* signifie un début de quelque chose ; un commencement. En fait l'*éternité* est sans frontières, elle n'a ni début ni fin, mais puisqu'Aziz n'a jamais été tranquille, de son vivant, la romancière voit que sa *première nuit* dans sa tombe comme la première fois qu'il soit à l'aise, et loin des yeux invisibles qui l'épiaient :

« La première nuit – *sa première nuit dans l'éternité* – descend doucement, sans bruit, dans la petite ville de banlieue où je vis depuis une année. » (p. 14)

En ce sens, Aziz fait un déplacement du monde des vivants au monde des morts, à la finitude, et le croisement entre les deux mondes est précisé par Ghania Hammadou par la première nuit dans l'éternité. C'est ici que nous retrouvons la situation de l'*entre-deux vies* ; l'une limitée et épiée par les hordes terroristes, et l'autre éternelle.

Passons, maintenant, aux deux titres restants :

- *Paris plus loin que la France est*, à son tour, révélateur de sens. En fait, *Paris*, étant une des villes de France, ne peut jamais en être loin, mais l'allégorie qui laisse le pays de la France remplacer le colonisateur français explique l'ambiguïté que nous avons à la première lecture de ce titre. Les protagonistes féminins se déplacent de leur pays où s'est installé le colonisateur, vers la France pour s'en éloigner. Nous pouvons relever le passage qui le mentionne :

« - Bientôt, vous irez vivre à *Baris* ; c'est encore plus que la France, c'est Khalti Fatouma qui le disait hier après-midi. (...)

Te rends-tu compte ? ... *Baris*, c'est encore plus loin que la France ! Rajoute Lila admirative. Ce n'est pas à elle qu'un tel bonheur arriverait.

Perplexe, Mériem interroge son amie :

- *Baris*... ? Plus loin que la France... C'est où ça exactement ? Tu sais, toi ? » (p. 120)

Cela explique que la famille de Mériem fait un déplacement dans l'espace ; de l'Algérie vers la France, pour se libérer du colonisateur installé dans leur pays. Ce déplacement est une réponse aux obligations de l'exil. Ce qui fait que la famille se retrouve, également, dans la situation de l'*entre-deux* pays ; le pays natal qu'elle a dévasté et l'étranger qui l'accueille.

- Enfin, *Bab-Errih* ou *La Porte du vent*, un autre repère spatial donné d'abord, en deux langues pour montrer la distance culturelle entre les deux codes linguistiques.

Quant à son sens, il pourrait être expliqué comme suit :

Avant de le décomposer, nous trouvons que Ghania Hammadou imagine un lieu (une ville ou un pays), et lui attribue le nom de Bab-Errih. Cette ville pourrait représenter une des villes maghrébines ou un des pays maghrébins.

Mais si nous le décomposons, nous trouverons qu'il signifie un passage entre deux lieux, par le biais d'une *porte*. Certes, la porte signifie une ouverture, mais elle pourrait aussi être fermée. Qu'elle soit ouverte ou close, la *porte* signifie une possibilité du passage, c'est-à-dire un déplacement. Dès lors, ce titre met les protagonistes (Selma et Hélène) dans l'*entre-*

*deux* pays ; celui de Bab-Errih déserté par ses habitants, et la France d'où vient Hélène. Ils sont en errance comme le montre cet énoncé :

« Nomade sans désert à arpenter, tu es l'errante de Bab-Errih.

Qui ne connaît ta ville –La Porte du Vent-, passage obligé pour tous les égarés, les paumés ? Ouverte aux vents marins, aux vents de pluie, aujourd'hui fermée à l'avenir. Accueillante aux brises, elle l'était jadis également aux hommes. » (p. 13)

Ainsi, nous pouvons remarquer que le premier effet de l'exil est l'*exil de la parole*. De prime abord, nous remarquons sur le plan paratextuel que la romancière laisse des traces de sa perte identitaire, culturelle et précisément discursive : Le fait de donner deux titres à son roman, montre que sa parole alterne entre les deux langues qu'elle parle. Elle ne peut pas préférer l'une à l'autre parce que l'arabe dialectal est sa langue maternelle ; *la langue dans laquelle elle a été bercée*<sup>143</sup>, et le français est la langue de son pays d'accueil, celle qui lui permet d'écrire et de se faire lire partout. Dès lors, un silence alterne entre les deux langues, causant entre elles une rupture, et ainsi, l'une serait réservée à l'oral et l'autre à l'écrit.

En définitive, la situation du déplacement qui a mis Ghania Hammadou dans l'*entre deux*, l'a poussée à montrer sa souffrance même sur le plan paratextuel, en préparant et incitant le lecteur à découvrir ses composantes narratives. Cela explique *le glissement* de la structure vers *autre chose*. Cette structure est une sorte de parole mise à l'écrit, et tant que la parole est déplacée, la structure est à son tour déplacée.

Donc, dans ces trois textes la romancière montre plusieurs choses, lève le voile sur un certain nombre de sujets qu'elle trouve néfastes. Elle fait, dans ce cas, une dénonciation. Mais, cette dénonciation n'est pas centrée sur un seul pôle, elle fait le va-et-vient entre plusieurs pôles négatifs, et lointains en même temps. Cette oscillation entre ces pôles dénoncés, va être notre prochain point d'analyse.

---

<sup>143</sup> : Dit par Ghania Hammadou, in interview sur la chaîne marocaine *Méditerranée internationale*, sur la radio, en 2003.

## **2- Déplacement de la dénonciation :**

En premier lieu, les histoires de l'œuvre présentent des morceaux de vie des protagonistes, depuis le commencement de leur quête, jusqu'à un stade bien avancé de l'errance entre les pays parcourus.

Ces morceaux de vies ne désignent aux yeux des lecteurs, que la quotidienneté algérienne, traduite par la vision de Ghania Hammadou qui fait un acte de dénonciation des situations de ses acteurs.

En fait, la romancière fait de la dénonciation une arme pour se défendre, défendre les droits des Algériens et les revendiquer, en essayant de décrire les drames vécus par les citoyennes et citoyens algériens, pendant la colonisation, la post-indépendance et la *décennie noire* du terrorisme de 1988 à nos jours. Elle utilise donc cette forme spéciale de vouloir *dénoncer* qui consiste en le fait de montrer que quelque chose ne va pas bien, en y portant un regard de remise en question et de rupture.

Maingueneau dit à ce propos :

« Syntactiquement, <dénoncer> est un verbe d'action : sur le plan énonciatif, il est acte de parole assumé par un locuteur (ou un énonciateur) dont l'intention est de communiquer avec un <public>, soit un destinataire : dont le procès discursif modalisé se réduit à un procès énonciatif : dénoncer comme acte de parole, possède aussitôt une force illocutoire (théorie de Austin et Ducrot) : il appartient à la classe des <marqueurs> du discours. <sup>144</sup>»

En effet, notre corpus d'analyse n'est qu'une caricature transgressive tantôt, des droits des femmes, tantôt de ceux des hommes, représentée par les porte-parole de Ghania Hammadou, qui est respectivement Myriem ; Mériem ; Selma et Hélène.

En ce sens, la romancière prend chaque héroïne à part. Elle les présente dans toutes leurs transformations, voulant ainsi passer son message aux lecteurs. Dans la présentation de ces actrices, nous enregistrons la présence des intérieurs (les milieux familiaux) et des extérieurs (les relations professionnelles et amicales ; ainsi que celles ayant rapport au groupe social et à la société en général) en même temps.

---

<sup>144</sup> : *Imitation aux modèles des analyses du discours*, Hachette, 1983, p. 64.

Cela explique que l'acte de la dénonciation que fait la romancière, ne concerne pas seulement la femme, il touche également l'homme, parce que les problèmes généraux exposés touchent tous les citoyens, sans différence sexuelle. Alors que les problèmes familiaux, la femme est à leur centre.

Avant de procéder au déplacement de la dénonciation, laissons-nous expliquer, d'abord, les objets de la dénonciation dans chaque texte. Constat, après lequel nous tentons de faire une superposition des *sujets* et des *anti-sujets*. (Nous nous permettons d'emprunter ces appellations à Greimas) :

*Le Premier jour d'éternité* met au centre la rencontre amoureuse d'un homme hanté par le théâtre et d'une journaliste qu'on a jugés *hors-la loi*. Ces deux amants sont ainsi devenus la cible des *hordes* parce qu'ils dénoncent, eux également, leur situation en tant qu'Intellectuels menacés dans leur pays, en :

- Représentant l'Algérie dans les pièces théâtrales, pour Aziz ;
- Publiant les événements journaliers au fur et à mesure de leur avènement dans les journaux, pour Myriem.

Après quoi, *on* a suspendu le journal de Myriem qui s'exile à Paris, loin de son pays d'où *on* l'a chassée, et où *on* a assassiné le héros Aziz.

*Paris plus loin que la France*, quant à lui, narre l'histoire d'une famille dont le père est monté au maquis sans retour, pendant la guerre de libération. Cette famille répond aux obligations de l'exil vu la disparition de l'unique personnage masculin, s'échappe de son pays, et y revient, pour un court séjour, bien après l'indépendance, vers les années quatre-vingt-dix.

Enfin, le roman *Bab-Errih* met en jeu plusieurs acteurs, Selma et Hélène à leur tête, perdus entre Bab-Errih et la France. La première arrive miraculeusement à décrocher un visa pour la France ; la pièce-maîtresse pour s'échapper de son pays natal Bab-Errih où est venue s'installer Hélène, cherchant à y retrouver ses origines perdues.

Ces dernières se déplacent d'un lieu à un autre, parce qu'elles ne trouvent pas leur tranquillité en leur qualité de femmes intellectuelles, voire même journalistes.

Ces trois résumés nous montrent d'abord, que le problème causé aux sujets qui jouent l'action, est local dans *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih*, et étranger dans *Paris plus loin que la France*.

Dans ce dernier, c'est la présence coloniale qui pousse les Algériens à quitter le pays, mais cela ne veut pas dire que mise à part la guerre, les héroïnes ne trouvent aucun obstacle tout au long du chemin de l'intrigue. Au contraire, elles sont toujours, dans les intérieurs familiaux, des femmes reniées, qui n'ont pas le droit au discours. Notons ici que les protagonistes féminins ne possèdent aucun statut intellectuel ; elles sont toutes destinées à faire la cuisine et à produire les enfants.

Bien que l'*anti-sujet* soit ici étranger, c'est-à-dire, le colonisateur français, la romancière ne s'est pas attardée sur la narration de la guerre (milieu des hommes), au contraire, elle s'est *éclipsée* en passant écouter les discours féminins ; leurs appréciations sur l'Algérie, sur la présence coloniale et sur l'exil. Là, nous sommes en face d'une image sur les traditions algériennes ; il s'agit beaucoup plus des intérieurs féminins, pendant la guerre, que de la guerre elle-même. Nous dirions que le colonisateur n'est pas présent en Algérie.

Quant aux *anti-sujets* des deux autres romans restants, ils se résument en des personnages qui appartiennent au même pays que celui des héroïnes : au pays de l'Algérie dans le premier et à Bab-Errih, dans le second. Mais nous soulignons la dénonciation de deux pôles d'*anti-sujets*, différents l'un de l'autre, mais identiques entre les deux romans :

Dans le premier, les deux héros Aziz et Myriem sont menacés par des *hordes terroristes* qui voulaient les exclure de cette existence, vu l'intelligence humaine et féconde qu'ils détiennent.

Dans cette perspective, Ghania Hammadou propose des descriptions qui montrent comment ces individus sont habillés. Elle donne même des détails sur leurs traits distinctifs, leurs appréciations de la société et des intellectuels en particulier, conformément au passage qui suit :

« Car, depuis des mois, des hordes d'individus hurlants, les yeux noircis au Khôl, barbus et vêtus de Kamis, pratiquant à tour de bras l'excommunication au nom de Dieu, jetaient l'anathème sur les hommes de savoir, les enseignants, les femmes dévoilées dans les rues et sur les plages ou simplement au travail, les journalistes, les écrivains, les artistes de toutes disciplines. » (p. 87)

Nous trouvons des individus ressemblant à ceux-ci, dans le second roman, ils causent les mêmes dégâts, mais dans un lieu différent. C'est à Bab-Errih. Prenons cet énoncé qui le montre si bien :

« Tant de brèches se sont ainsi ouvertes dès que l'on a commencé par se demander : qui tue ? ... alors que l'assassin s'est avancé à visage découvert et tient encore l'arme du crime à la main. (...) *Hé ! la femme, hé ! la femme, viens que je te dise, aide-moi à chercher sa tête. Ils me l'ont ramené sans tête... Je ne leur ai pas donné sans tête, moi. Qui peut reposer sans tête ! C'est comme ça qu'elle parle la pauvre folle...* » (p. 37)

De ces deux démonstrations, nous remarquons que le problème causé aux intellectuels, ou aux citoyens en général, est à l'intérieur du pays. C'est la raison pour laquelle ils le quittent. Cela pousse la romancière à fixer sa dénonciation sur les extérieurs, au lieu des intérieurs comme nous l'avons vu dans le premier texte.

En ce sens, nous sentons que les acteurs jouant l'action dans ces deux derniers romans, sont, aux yeux de la romancière, privés de leurs familles et des relations parentales vu qu'ils sont occupés de la marche de l'Histoire. Ils sont stupéfiés par les assassinats et les égorgements collectifs, n'importe où et n'importe quand.

Dans cette perspective, Ghania Hammadou fait un déplacement dans sa dénonciation :

- Elle dénonce, dans le premier roman, la situation de l'Algérie colonisée par les étrangers qui s'y sont installés, et qui ont poussé les Algériens à s'enfuir de leur pays.
- Cependant, dans le second cas, elle remet en question les deux pays l'Algérie et Bab-Errih dévastés par leurs propres peuples. Les citoyens s'entretuent, ils s'égorgent les uns les autres comme s'ils représentaient deux ennemis vivant sur le même sol.

Elle s'interroge sur la nature de cette haine semée dans les cœurs des Algériens et des habitants de Bab-Errih, et elle dénonce le statut de l'humanité dans ces deux textes, dont *Le Premier jour d'éternité* présente une expression porteuse de plusieurs significations sur la chosification de la personne intellectuelle, Aziz :

« Consacré mort officiel, il est, à son tour, inséré dans une liste nationale où lui est attribué un numéro dans le



relevé des assassinés. Ainsi allait-il finir, lui aussi, sa carrière dans un registre, avec un chiffre accolé à son nom, un chiffre qui niait son identité, le rendait anonyme.

Comment pleurer un matricule dans un inventaire ? »  
(p. 20)

Le même constat est enregistré dans *Bab-Errih*, quand la romancière dénonce le statut de la vie humaine, qui va vers la déchéance :

« Normal, tout augmente, sauf les vies humaines qui ne valent plus un clou, pas même une balle. Hé ! c'est un luxe, une balle : la hache ou le couteau mal aiguisé, c'est plus économique ! Une mort économique, c'est ce qu'ils réservent au populo ! » (p. 142)

Par ailleurs, nous remarquons que la dénonciation de Ghania Hammadou ne touche pas un seul pôle. C'est-à-dire qu'elle ne justifie pas les assassinats commis dans les deux pays par la présence des individus apparus en 1988, vêtus de kamis. Mais, elle déplace son regard vers une *autre chose* ambiguë, qui pourrait renvoyer à des ennemis de ces intellectuels chassés de leurs pays, ou à d'autres personnes différentes de ces individus, mais bien placées.

Cela, nous l'avons relevé des deux romans : *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih* seulement. Par contre, *Paris plus loin que la France* n'y fait pas référence parce qu'il s'agit ici, d'un *anti-sujet* étranger ; français.

Dans le premier texte, la romancière emploie le pronom indéfini « on » ; ce pronom qui, conformément à sa qualification, n'indique pas une personne précise ; c'est le pronom de la distanciation et de la rumeur. Ce qui explique que son emploi montre que l'acte de la parole n'est pas fortement pris en charge par le locuteur, contrairement à l'emploi des autres pronoms personnels. Prenons cet exemple :

« Dans le couloir étroit, un petit groupe me regarda tandis que j'exclamais : <Qu'est-ce qui vous a rendus muets ? On a déposé une bombe ici, ou quoi ? Pourquoi a-t-on fermé le portail à cette heure ?> D'une petite voix blanche, Nawal, la secrétaire, osa m'interrompre : <On a assassiné Mohamed Boudiaf à

... Annaba.> Pendant une seconde, j'hésitai, cherchant dans ma tête qui était ce Mohamed : Mohamed ?... Quel Mohamed?... Mon Dieu! Mohamed... Boudiaf... Annaba. Le père. Ils ont tué le père! » (p. 130)

Et dans le second texte, nous prenons l'exemple qui suit :

« A défaut de nommer les auteurs de cette <gestion> catastrophique, la presse officielle s'était bornée à fustiger un certain <on>, décrété sans autre forme de procès, affameur du peuple et responsable du désastre. » (p. 64)

Ce « on » employé dans les deux textes, et précisément dans les énoncés ci-dessus, pourrait renvoyer à des personnes non-signalées par la romancière. Il pourrait également renvoyer à des êtres bien placés, en Algérie (comme c'est représenté dans la symbolique de la fin qui met à la tête du Pouvoir le personnage légendaire Médée), et à Bab-Errih également où elle dénonce directement son président Boulkhobza.

Cela explique qu'il y a deux sortes de dénonciation, l'une est indirecte et ambiguë, et l'autre est directe et claire :

- Celle qui est indirecte est enregistrée quand la romancière vise, par l'intermédiaire de ses porte-parole, les personnes détenant le Pouvoir, sans citer leurs noms, de peur de toucher à leur sensibilité, et de passer ses écrits aux obligations de la censure.
- Et celle qui est directe, dans la symbolique de la fin du roman *Le Premier jour d'éternité*, et dans la globalité de *Bab-Errih*, tant qu'il ne s'agit pas d'un pays réel ; c'est un lieu fictif imaginé par la romancière, qui pourrait représenter plusieurs pays, notamment l'Algérie.

De ce fait, nous pouvons déduire que Ghania Hammadou dénonce la situation et le statut de ses protagonistes en voulant faire référence à son statut d'écrivaine-journaliste exilée en France depuis 1993. En fait, elle ne fait, à travers cette œuvre, qu'*écrire*, mais ce verbe a, à son sens, une signification très *lourde*. *Ecrire* pour elle, est toujours relié à la situation d'exil ; il en est le résultat parce qu'il raconte les blessures et les déchirures de l'éloignement du pays natal. Elle dit à ce propos :

« Que de questions posées à propos de leurs motivations ! Est-ce pour rompre le face-à-face avec la peur ou mieux faire le deuil d'un monde englouti par cette lame dévastatrice, oublier ou se souvenir, dénoncer ou témoigner, ou simplement se délester d'une charge douloureuse ? Ecriture cathartique, libératrice (...) écrire pour se vider des terreurs passées, celles de l'enfance, de l'adolescence, écrire aussi pour tenter de ramasser les morceaux d'une identité éclatée.<sup>145</sup> »

Ainsi, la dénonciation est, à son tour, mise *entre-deux* pôles : celui des *individus barbuis, vêtus en Kamis*, et celui de ceux qui détiennent le Pouvoir. Cela n'exclut pas l'effet dénonciateur, au contraire, il le fortifie encore, parce que de cette manière, Ghania Hammadou atteste la perte de ses acteurs qui n'arrivent même pas à savoir qui est-ce qui les a chassés de leurs pays. Les *anti-sujets* forment donc une situation de l'*entre-deux* : la romancière fait un va-et-vient entre les extrémités de cet *entre-deux*, essayant d'arriver à trouver une solution à ses protagonistes, voire à elle-même.

Enfin, ce va-et-vient qui représente le déplacement de la dénonciation, n'est qu'une image du déplacement du discours de la romancière qui, essayant de se stabiliser sur une seule position, se retrouve en train de jouer avec la langue. Ce jeu la met en situation du déplacement, même au niveau de sa parole puisqu'elle est perdue entre deux pays. C'est ce que nous allons étudier dans le dernier point de notre seconde partie.

---

<sup>145</sup> : Cité dans le préambule, in *La Graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne 1990-2000*, Rachid Mokhtari, Chihab, 2002, pp (20-21).

### **3- Déplacement de la parole :**

Le personnage légendaire Médée considère l'exil comme le pire des maux<sup>146</sup>. Cela pourrait expliquer le degré de souffrance auquel arrivent les exilés, comme c'est le cas de Ghania Hammadou qui, étant en errance, s'est débarrassée de ses attaches spatiales et temporelles.

En ce sens, nous pourrions confirmer cette réflexion si nous nous inscrivons dans le sillage de Maurice Blanchot qui dit à ce propos :

« Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des occupations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir. (...) Le poème est l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limites. <sup>147</sup> »

De cette citation, nous retenons l'idée qui fait de chaque écrivain un être dépendant des lois du dehors, c'est-à-dire du système de représentation de l'Etranger créé par son discours. Ce discours est celui de son pays d'accueil et de tous les autres pays entre lesquels il erre, et qui ne sont certainement pas, son pays d'origine.

Dans cette perspective, nous pouvons éclairer la position de notre romancière qui, étant femme d'abord, et exilée après, souffre doublement de la situation de l'*entre-deux* :

- Etant femme, elle ne veut pas vivre sous la protection et les ordres de l'homme. Voilà pourquoi elle représente une des intellectuelles algériennes, écrivant en langue de l'*Autre*, de l'ennemi. A ce stade, elle est déplacée du monde des femmes vers celui des hommes, elle le pénètre par son dévoilement au public et l'activité de l'écriture.
- Et étant exilée, elle mène une vie semblable à celle de ses personnages féminins : elle erre entre les pays natal et étranger, et ne pouvant arriver à un point final dans sa marche, elle se retrouve également en seconde situation de déplacement qui la relie, à son tour, à la première en exerçant sa profession d'écrivain.

Là, nous pouvons nous référer à la réflexion de Le Clézio qui dit à propos de la femme arabe qui travaille :

---

<sup>146</sup> : Chez Euripide.

<sup>147</sup> : *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 322.

« Qu'est-ce que c'est dans une culture arabe qu'une femme qui écrit ? C'est un scandale.<sup>148</sup> »

Par le biais de l'écriture, la femme pénètre le monde masculin, c'est-à-dire l'espace du dehors. En fait elle y arrive en prenant la langue du colonisateur comme instrument de libération de son cloisonnement. Ce dernier demande un sacrifice : c'est avoir la parole aveuglante de l'aliénation, en se coupant du monde des siens, plus précisément, du milieu maternel.

Voilà pourquoi nous considérons le discours de Ghania Hammadou comme un discours déplacé. Et par superposition à ses acteurs, nous arrivons logiquement, au constat suivant :

Myriem et Aziz, puisqu'ils racontent la réalité, sont considérés comme étant des êtres *hors-la loi*. L'un est assassiné et l'autre, *on* a voulu la voiler en lui arrêtant l'activité (vu la parole déplacée qu'elle avait), puis *on* l'a exilée.

La famille de Mériem est exilée du pays natal, sans savoir pourquoi. Elle ne le demande même pas parce qu'elle vit dans un univers présidé par les hommes. Au retour au pays, Mériem et sa mère se voilent pour cacher leur déplacement (géographique, vestimentaire et linguistique).

Enfin, Selma et Hélène sont exilées de leurs pays, Bab-Errih et la France parce qu'elles disent la vérité ; elles sont journalistes, des femmes intellectuelles déplacées sur tous les plans, comme nous l'avons montré antérieurement.

De ces démonstrations, nous déduisons que pour ces personnages, précisément pour Mériem de *Paris plus loin que la France*, il y a une blessure qui devient, dans la plupart du temps, une lumière :

- La blessure est causée par une enfance perdue (en élevant son petit frère depuis l'âge de six ans), d'un manque d'affection (en perdant son père monté au maquis sans retour), celle d'une vie non-programmée (parce que dans ces milieux traditionnels, la naissance des filles semble à un drame), celle d'un amour impossible (chez ces familles, la fille n'a pas le droit d'aimer, on la marie sans demander son avis) et celle d'un pays perdu (en s'exilant loin de son pays natal).
- Et la lumière naît de cette vie sans existence, pleine de rejets : on est prêt pour un départ sur n'importe quel sol, on coupe toute sorte d'attaches avec l'ancien monde ou

---

<sup>148</sup> : *Ecrits sous le voile : Romancières algériennes francophones. Écriture et identité*, op-cit, p. 32.

le *monde passé*, on tente de changer ses coutumes, son habillement, on fuit les lieux d'enfance, on se laisse porter par la célébrité, on se sauve de sa parole en s'exprimant dans la parole de l'Autre et en rejoignant l'univers des espèces errantes. Voilà, ce qui pourrait causer le déplacement du discours ou de la parole.

Et de là, l'exilé devient comme un nomade qui parcourt le monde comme s'il parcourait un désert, aucun point fixe ne lui est en vue, et le sable glisse sous ses pieds, comme c'est montré symboliquement, par Ghania Hammadou, dans son roman *Le Premier jour d'éternité*, en décrivant les promenades des deux amants ; Myriem et Aziz, sur le sable :

« Pour approcher les trouées d'azur, démentir l'illusion du mirage, il nous avait fallu prendre un chemin de terre au travers de l'écrin vert des lauriers-roses. La lumière trop intense brûlait le regard. A mesure que l'on s'avancait entre les massifs de fleurs, les déchirures, devenues tapis bleu mouvant, se fondaient à l'horizon dans le ciel. Nous étions arrivés au but. Pieds nus, nous avons foulé l'écume mourant sur le sable. Pour la première fois ensemble. Puis, tournés vers la terre, nous avons scruté la fin du continent. Le bout de l'Algérie. » pp (62-63)

De ce fait, l'exil n'a jamais cessé, et n'aura jamais un point final puisqu'il n'est plus la perte des repères géographiques, uniquement, dont souffre le sujet exilé, mais une perte linguistique et culturelle, entre le monde maternel et étranger, entre ceux qui aiment les mots et ceux qui ne les aiment pas, et entre toutes paires d'extrémités contraires l'une de l'autre.

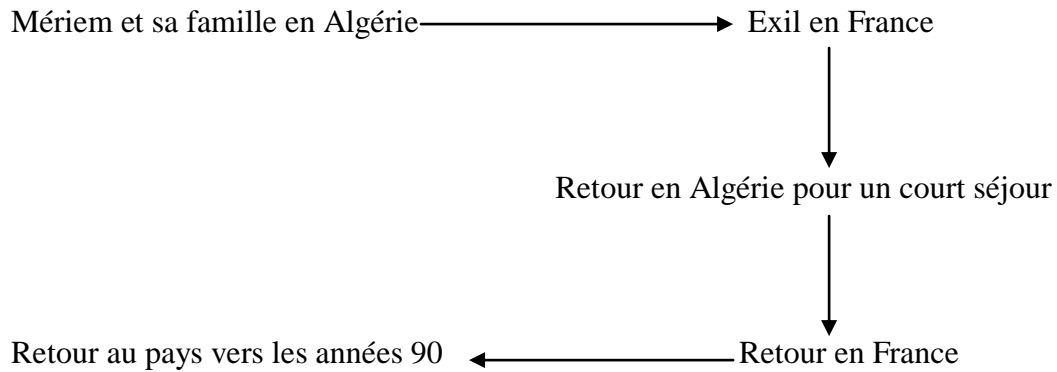
Nous pouvons donc représenter cette image en résumant les déplacements des personnages des trois textes, objets de notre analyse :

*Le Premier jour d'éternité* :

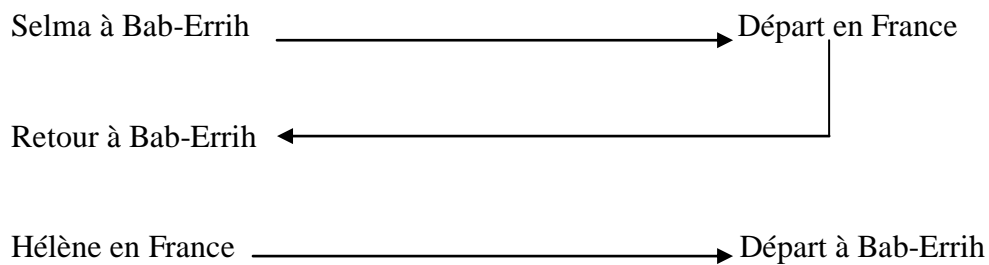
Myriem en Algérie → Exil à Paris

Aziz en Algérie → Assassinat en Algérie

Paris plus loin que la France :



Bab-Errih :



Dans ces schémas, nous nous sommes contentés de donner, seulement, les déplacements principaux, c'est-à-dire, entre les pays ; ceux qui sont faits à l'intérieur des pays, sont plus nombreux que les premiers. Cela explique que l'espace narratif de Ghania Hammadou est un espace pluriel dont chaque parcelle rejette la personne exilée vers une autre.

Enfin, cette pluralité d'espaces dans l'œuvre qui pourrait signifier la *migration* des sujets déplacés, pourrait également renvoyer à la *migrance* du sujet déplacé, étant arrivé aux frontières de lui-même. Dès lors, Ghania Hammadou arrivée à ses frontières, produit des écrits déplacés parce qu'elle est déjà arrivée à trouver l'*Autre* en elle-même. C'est-à-dire que faisant comme ses personnages, et s'étant retrouvée déplacée dans tous les sens, elle trouve refuge dans la parole de l'*Autre*, de l'ennemi, empruntée rien que pour s'imposer dans le monde *masculin*, et faire passer son message.

## Conclusion

Partant d'une réflexion sur l'aspect superficiel du concept du déplacement dans la première partie de notre thèse, l'étude achevée est centrée sur l'aspect significatif de ce concept, plutôt, sur les raisons du déplacement géographique.

En fait, la première cause des déplacements des héroïnes est l'exil. Elles sont obligées de quitter leurs pays d'origine. Et tant que cet exil les contraint à vivre dans un pays étranger, elles seront en déplacements incessants cherchant à retrouver la tranquillité. Cela pourrait représenter exactement la situation de la romancière exilée en France depuis 1993.

Ces conditions difficiles font des acteurs de Hammadou des Autres dans le pays d'accueil. Cela veut dire qu'ils se sentent toujours seuls même s'ils sont entourés de foules de gens. Tentant donc de se rapprocher du pays d'origine, ils exercent l'activité de l'écriture des lettres : Myriem écrit des lettres en l'absence d'Aziz dans un agenda, Mériem écrit également des lettres à sa grand-mère et Hélène retrouve dans les bagages de Selma un cahier contenant des lettres).

Cet aspect épistolaire ne garantit pas la présence du récepteur, mais le fait de l'exercer, l'émetteur est soulagé parce qu'il réussit ainsi à communiquer avec sa famille, ses amis, ou même son entourage antérieur au pays d'origine. Voici la situation qui pourrait refléter directement celle de l'auteure qui tente de communiquer avec nous qui sommes dans son pays d'origine, par le biais de ses ouvrages, les romans de notre corpus d'analyse.

De plus, Ghania Hammadou essaie de nous présenter le personnage féminin dans son milieu, celui qui lui est prescrit par la société (l'intérieur) et son déplacement vers celui qui est réservé à l'homme (l'extérieur). C'est à ce stade que la femme se retrouve dans la situation de l'entre-deux : elle est l'Autre dans le pays d'accueil, et la *hors-normes* dans son pays d'origine.

Et ainsi, être entre les deux pays veut dire être en même temps femme *voilée et dévoilée*, femme parlant la langue maternelle et la langue de l'Autre. Cela est la situation dans laquelle se retrouvent les héroïnes contraintes à respecter les règles des deux pays en question et à parler les deux langues. Mais étant à l'étranger, Ghania Hammadou nous révèle à partir de ses ouvrages, signés avec son vrai nom, qu'elle doit écrire en langue française pour que ses écrits soient publiés et parviennent jusqu'en Algérie.

Donc, contrairement à la plupart des écrivaines maghrébines qui signent leurs romans avec des noms fictifs, notre romancière préfère afficher sa vraie voix, voire même sa vraie identité pour ne pas se cacher derrière le voile du pseudonyme. Et c'est de cette manière que



Hammadou fait un déplacement non uniquement sur le plan de l'écriture mais aussi sur celui de son discours.

Enfin, la compréhension du concept du déplacement dans cette partie pourrait nous inviter à chercher d'autres figures de cette notion, sur le plan de l'effet de ce discours déplacé de la romancière sur le récepteur, ou même les différents changements qui surviennent dans la lecture de cette écriture décalée, tel est le sujet traité dans la dernière partie de ce travail.

**Troisième partie**  
**La réception critique**

## Introduction

Si les première et deuxième parties consistent, respectivement, en des analyses sémiotique et significative du déplacement de l'écriture de l'œuvre de Ghania Hammadou, la troisième sera une élaboration de ce concept sur le plan de la réception. C'est-à-dire qu'après avoir mis le point sur le changement des rôles de la narration et de l'écriture, nous allons tenter de le montrer sur le rôle du lecteur.

La présente partie contient quatre chapitres abordant le phénomène de la réception de l'œuvre de Ghania Hammadou et les différentes lectures susceptibles d'être appliquées à ces textes. Cela nous le ferons en prenant en considération non seulement la critique de la réception des romans de notre corpus d'analyse mais aussi les différences qu'il pourrait y avoir entre les écrits de Hammadou et les autres productions qui les ont précédés.

En ce sens, nous aimerions bien aborder au premier chapitre l'organisation de l'intrigue, commencée par le dénouement, et son effet sur le lecteur, la prépondérance des blancs typographiques dans les trois romans, notamment dans *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih*, résultant les blancs sémantiques qui inviteraient le lecteur à participer à la construction du sens de l'œuvre. Nous nous intéressons à ce stade, aux fins des chapitres (ayant ou non un titre) et leur impact sur la réception des lecteurs.

Le second chapitre, quant à lui, s'intéresse à l'instance fictive qui reçoit la narration, à la pluralité des narrataires dont Ghania Hammadou se munit, et leur contribution dans l'accomplissement de la signification des trois narrations.

La pluralité de ces narrataires dans notre corpus d'analyse invite la romancière à interpeller le lecteur dans ses narrations, et ce, en répondant à la diversité des questions posées par les narrateurs et laissées en suspens. Cela, explique-t-il un décalage des savoirs de chacune des deux instances émettrice et réceptrice ?

Voilà pourquoi nous allons réserver le troisième chapitre à la complicité de l'auteure avec son lecteur auquel elle présente un nouveau modèle de personnage, différent du héros *traditionnel*. Cela pourra corriger ou changer les idées premières que se fait le lecteur. Un indice qui expliquera la réception du lecteur, ou la déroutera de l'*habituelle*.

Nous allons également procéder à l'élaboration de l'analyse du discours de la romancière qui varie entre l'humour et l'ironie, tout en empruntant des vocables à la langue maternelle. Ghania Hammadou, choisit-elle un public particulier ou écrit-elle pour toutes sortes de lectorats ?

Face à ces nouveautés dans l'écriture, nous aimerions connaître l'impact qu'elles auront sur la lecture. C'est ce point que nous allons aborder dans la troisième partie.

En ce sens, nous approchons les *décalages* des lectures entre traditionnelles et nouvelles : Le lecteur a déjà lu des ouvrages des siècles précédents et il s'est déjà fait un horizon particulier. Aura-t-il le même horizon en recevant les textes de Hammadou ? Ou changera-t-il ses attentes ?

De plus, nous avons constaté que même entre les textes de Hammadou, la lecture est différente. Quelle sera la réaction du lecteur ? Quel sera l'impact de cette écriture *décalée* sur la réception des lecteurs algériens et étrangers ? Questions abordées dans ce qui suit.

# **Chapitre I**

## **Chapitre I   Déplacement du texte**

### ***1- Lecteur accroché (dénouement)***

### ***2- Coupures en réception***

### ***3- Répartition en chapitres.***

Cette œuvre présente, comme nous l'avons souligné antérieurement, une écriture déplacée parce qu'elle met en scène des acteurs qui errent sans cesse, qui cherchent leurs origines et un lieu de tranquillité. Le lecteur exposé à cette écriture est forcé de respecter ses modalités, qu'elles soient traditionnelles ou nouvelles. Sa lecture va être donc différente de l'habituelle.

C'est ce changement de lecture que nous allons examiner dans cette dernière partie tout en montrant les différents narrataires qu'il pourra y avoir vis-à-vis des narrateurs des textes. Nous allons également procéder à une analyse des lecteurs de ces narrations ainsi que des lectures possibles, antérieures et nouvelles de cette écriture déplacée.

## **Chapitre I Déplacement du texte**

### **1- Lecteur accroché (dénouement) :**

Tout roman contient plusieurs étapes de narration. Celles-ci se résument selon Paul Bourget<sup>149</sup>, en trois temps primordiaux : état initial, état transformationnel et état final. Cela, nous l'avons déjà expliqué, sur le plan textuel, dans la première partie de notre recherche. Dans le présent volet, nous allons revoir ce schéma, appliqué aux trois composantes narratives de Ghania Hammadou, mais de manière différente..

*Paris plus loin que la France* est un texte qui respecte les modalités du roman traditionnel, ou même de celui du XIX<sup>ème</sup> siècle. Quand nous avons appliqué le schéma narratif, nous sommes arrivés à placer chaque état à sa place. Cela veut dire que ce roman ne présente aucune *anomalie* : Il commence d'abord, par une présentation du village de Ouled Aïssa et de la famille d'Azzedine, puis, nous assistons à un ensemble d'actions telles que le départ d'Azzedine au maquis, les mauvaises conditions d'existence de sa famille et le voyage en France. Quant à l'état final, il est une ouverture vers un autre monde, une situation nouvelle à laquelle sont exposées, Mériem et sa mère, lors de leur retour au pays natal, vers les années quatre-vingts. C'est la période du terrorisme.

Là, il est vrai, le texte respecte les modalités du roman traditionnel, mais son état final est différent : il est, en même temps, une fin et un commencement, une ouverture vers quelque chose d'autre, un début d'une nouvelle intrigue. Cela ne peut expliquer que le désir d'accrocher le lecteur à l'histoire. Ghania Hammadou, comme nous l'avons antérieurement souligné, nous présente trois romans qui se relient, qui se suivent dans le temps : si nous faisons une superposition des événements racontés et l'Histoire de l'Algérie, nous pourrions classer les trois textes ainsi :

*Paris plus loin que la France* → *Le Premier jour d'éternité* → *Bab-Errih*

En ce sens, nous pouvons remarquer que cette fin ouverte invite le lecteur, non seulement à ne pas fermer le livre achevé, mais aussi à faire des efforts pour trouver un lien entre les trois composantes narratives. Etant édité en 1997, avant *Paris plus loin que la France* (2001), *Le Premier jour d'éternité* pousse le lecteur à y revenir pour retrouver le rapport. Ne serait-ce pas une des manières d'accrocher le lecteur à l'histoire racontée ?

---

<sup>149</sup> : Cité par Michel Raimond, *Le Roman*, op-cit.

*Le Premier jour d'éternité* est raconté autrement : le schéma de la narration n'est pas respecté ici. Nous assistons à un dénouement dès le début. A la première page, Ghania Hammadou nous met face à la scène de l'assassinat d'Aziz. Un commencement après lequel elle revient au passé de Myriem pour nous raconter l'histoire de ces deux amants.

Là, nous sentons que l'histoire est déjà connue. L'intrigue est éclairée dès les premières lignes. Ces lignes pourraient conditionner la réception du lecteur dont l'attention est toujours fixée sur le début. Cela veut dire que le récepteur est, de prime abord, orienté vers une lecture précise : Il ne va pas chercher à démontrer le sort de l'homme du théâtre Aziz, mais, il doit savoir pourquoi on l'a tué.

Dans ce cas, nous enregistrons que l'intrigue est exposée par sa fin d'abord. Cela peut revenir à la romancière qui essaie d'attirer son lecteur à l'événement perturbateur, le *déclencheur* de l'attention du récepteur pour qu'il continue la lecture. C'est cet événement de l'assassinat qui crée une sorte de stimulus dans l'esprit du lecteur, conformément à l'idée d'Hélène Jaccomard qui souligne :

« Il y a mille et une manières de faire commencer un texte. Les acteurs mettent tout leur art à les travailler, tant qu'ils savent que l'impression émanant des premières lignes détermine irrévocablement la réception du tout. <sup>150</sup>»

Par ailleurs, ce dénouement donné au début du roman *Le Premier jour d'éternité*, pourrait être le résultat d'une des difficultés rencontrées par Ghania Hammadou, parce que l'un des problèmes de la narration est la réponse aux questions : Par quoi commencer ? Ou comment commencer un texte ?

Dans les deux textes *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France*, la romancière procède à des incipit *in medias res*. C'est-à-dire qu'elle ne laisse pas le lecteur se promener entre les premières lignes ou pages, mais qu'elle le plonge directement dans l'action.

*Paris plus loin que la France* débute, il est vrai, par une présentation du village de Ouled Aïssa, et de la situation de la famille d'Azzedine, mais avant d'accéder à cette démonstration, Ghania Hammadou commence par l'action de la plantation du figuier, à la quatrième naissance d'Azzedine, qui est l'enfant Kheireddine.

---

<sup>150</sup> : *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Droz, Genève, 1993, p. 38.



Le second a également un incipit *in médias res* qui ne trace pas uniquement le passage à l'acte, mais qui fournit une idée générale sur la totalité de l'histoire au lecteur. La romancière procède à une sorte de résumé, en s'appuyant sur la phase finale de l'intrigue, avec l'emploi du passé simple « Aziz leva les yeux, regarda le ciel encore bleu, pensa au petit garçon... <sup>151</sup> », sans omettre de faire une analepse, montrant ainsi au lecteur que l'histoire ne se passe pas au moment où il lit, mais bien avant. Ce qui l'atteste est l'emploi du plus-que-parfait : « *Parce que, jadis, on lui avait appris que tout forfait se paie par un juste châtement. (...) Quel crime avait-il commis qu'il expiait par la mort ?* » (p. 07) Il y a à ce stade, une antériorité de l'histoire par rapport au seuil du roman.

Dans cette perspective, nous pouvons enregistrer que le lecteur est vite orienté, et que de manière brusque encore, il est plongé dans l'histoire qui commence par la présentation d'un personnage s'écroulant sous les balles d'un revolver. C'est cette page, ce *morceau décousu* de l'ensemble des micro-récits, qui est l'élément perturbateur dans l'esprit du lecteur. C'est elle qui joue le rôle de la séduction du lecteur poussé à aller plus loin dans la totalité de l'histoire, parce que ce dernier cherche toujours un minimum de repères pour se positionner dans sa lecture. Ce récepteur, inscrit dans la réflexion de Louri Lotman, « *a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour percevoir le texte*<sup>152</sup> ».

De ce fait, en passant à la page suivante, nous avons l'impression qu'il s'agit d'une digression. Ce qui est dit au tout début du roman n'est pas repris, et ce qui est commencé au premier chapitre *L'Indicible*, raconte la scène de l'enfant du conservatoire et la situation difficile de la narratrice-personnage Myriem. C'est ici que nous nous rendons compte du procédé énigmatique qui interpelle le lecteur et le mène à chercher à combler les vides construits dans sa tête, à travers les questions posées d'abord sur le personnage exposé dans l'incipit, puis sur la relation implicite entre ce dernier et la totalité de l'intrigue.

Cependant, dans *Bab-Errih*, nous constatons que le commencement de l'histoire est différent. Il est une exposition du climat *lourd et chaleureux* à Bab-Errih. Mais, cette présentation ne s'attarde pas. Après les deux premiers paragraphes, nous enregistrons le surgissement implicite de la narratrice qui interpelle un narrataire féminin :

« L'atmosphère oppressante, lourde d'orages  
incertains, te broie la poitrine. Tu as envie de crier...,

---

<sup>151</sup> : Marsa, 1997, p. 07.

<sup>152</sup> : *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973, p. 309.

que ton hurlement déchire encore le ciel et dissipe la chape qui écrase tes pores, toute ta peau... Qui écrase ta vie ! [...] Epuisée, tu vas te rendre, succomber à ce lancinant besoin d'eau fraîche. » (p. 11)

Dans cet énoncé, l'auteure préfère munir la narration d'un maximum de repères susceptibles d'attirer l'attention du lecteur tout en augmentant la lisibilité du texte sans avancer le temps de la fiction. Elle fait des détours pour exposer le climat de Bab-Errih. Nous avons affaire, ici, à l'incipit *post res* qui s'oppose au premier incipit qui est *in medias res*.

Là, le lecteur ne se sent pas emporté vers un acte précis, mais se retrouve dans une attente qui diffère la dramatisation de la fiction. L'intérêt romanesque est retardé par le pouvoir narratif du porte-parole. Mais ce procédé ne tarde pas dans ce roman, conformément à l'énoncé cité plus haut. Cela n'est pas attesté par l'emploi de la première personne du singulier « je », mais de la deuxième personne « tu ».

Cette interpellation du narrataire, féminin dans notre roman, qui interrompt les détours de la romancière, peut expliquer une des difficultés de passer à l'acte de la fiction. L'effet recherché pour maintenir l'attention du lecteur est bloqué de manière brusque au profit de la parole du narrateur. Cela veut dire que l'incipit *post res* est vite interrompu par une actualisation de la parole entre narrateur et narrataire.

En ce sens, le lecteur ayant déjà lu *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France*, deux textes à incipit *in medias res*, peut s'attendre à une entrée immédiate à l'action dans *Bab-Errih*. Mais il se retrouve bloqué par les détours narratifs qui ne traînent pas longtemps parce que Ghania Hammadou avance l'action en présentant un manque *quelque part*. Et c'est ce manque qui attire le lecteur, qui le séduit, conformément à l'idée de Jean Baudrillard qui dit à ce propos :

« Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance.<sup>153</sup> »

En fait, cette difficulté de passer à l'acte, qui pousse le narrateur à s'adresser au narrataire, est également présente dans le premier texte. Là, nous l'avons montré, l'incipit est

---

<sup>153</sup> : *De la Séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 113. (Pour l'édition originale : Galilée, 1979).

*in medias res*, mais il est une sorte d'exposition de la phase finale de l'histoire. Après cette page d'incipit, le texte est divisé en huit chapitres racontant toute l'histoire d'Aziz et de Myriem depuis leur première rencontre au bureau du journal. Mais, dans ce macro-récit enchâssant, comment la narratrice peut-elle passer à l'action?

Nous avons enregistré une difficulté éprouvée par la romancière. Celle-ci est expliquée par l'interpellation d'un narrataire pluriel, en utilisant la deuxième personne du pluriel « vous ». Nous relevons l'énoncé :

« Je vous dirai l'indicible... Je vous dirai ce qui ne pourrait être dit.<sup>154</sup> »

Par ailleurs, en plus du dénouement exposé au tout début de l'histoire, de l'interpellation du narrataire et de l'incipit *in medias res* qui accrochent le lecteur aux composantes narratives, Ghania Hammadou ne s'est pas contentée de ces procédés narratifs, mais s'est munie d'un certain nombre d'*analepses* et de *prolepses*, abondantes surtout dans *Le Premier jour d'éternité* (comme nous l'avons souligné dans la première partie de notre thèse), pour rappeler le lecteur de ce qui s'est déjà passé ou de ce qui va arriver. Elles sont utilisées en guise de rappels pour combler les attentes et les questions du récepteur :

« Le processus de lecture étant linéaire, il y a un mouvement vers l'avant ; c'est le sens logique du déchiffrement d'un texte, vectorialité qui suscite un dépassement sous forme d'attentes et d'anticipations. Mouvements vers l'arrière également au fur et à mesure que les anticipations sont comblées, déjouées ou gommées et que de nouvelles surgissent, au fur et à mesure que les thèmes et réseaux d'images se hiérarchisent.<sup>155</sup> »

De ce fait, nous pouvons déduire que le changement au niveau de la répartition textuelle peut conduire à une étrangeté sur le plan de la lecture. Le dénouement exposé au début des histoires, ainsi que l'intervalle entre les incipit *in medias res* et *post res* jouent un rôle très important dans la réception de ces ouvrages. Cela, il est vrai, se voit clairement sur le plan de la superficie du texte littéraire. Nous allons donc nous introduire dans le contenu des

---

<sup>154</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 13.

<sup>155</sup> : *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, op-cit, p. 224.

romans pour voir à quel degré la lecture change ou prend des détours improvisés, tout en prenant en considération ce qui peut atteindre la réception découpée du lecteur de cette œuvre, ce qui va être l'objet de notre étude dans le prochain point.

## **2- Coupures en réception :**

Les études narratologiques ont montré que le narrataire n'est qu'une instance narrative construite par des mécanismes textuels, et un destinataire fictif qui reçoit les propos du narrateur dans la diégèse, conformément à ce que dit Genette :

« Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus <à priori> avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. <sup>156</sup>»

Cette définition montre que le narrataire a une fonction très importante dans la narration, une fonction qui ne peut être manifeste qu'après avoir élaboré tout un travail sur le narrateur, tant qu'il en est l'émetteur.

L'analyse effectuée sur les narratrices de l'œuvre de Ghania Hammadou montre qu'elles n'accomplissent pas leurs rôles. Elles présentent des manques qui, sans l'intervention de leurs destinataires, peuvent compliquer la compréhension des textes. Cela veut dire que nous avons affaire à des romans à lecteurs actifs. Le lecteur passif de cette œuvre n'arrive pas loin dans son action de déchiffrement.

La lecture de cette trilogie, nous l'avons mentionné antérieurement, ne peut être linéaire, vu les allers-retours que fait la romancière entre le passé, le présent et le futur. Cela explique que le lecteur, face à ces textes, procède à des arrêts, des pauses pour accomplir le sens de l'œuvre.

En ce sens, le rôle du lecteur doit se manifester face à un certain nombre de silences des narratrices de Ghania Hammadou. Ces silences sont marqués par des blancs typographiques ou sémantiques qui se cachent sous des questions laissées en suspens.

Ces questions sont posées par des personnages, ou par les narratrices elles-mêmes qui éprouvent un manque de savoir. Cela, nous l'avons déjà montré, sur le plan narratologique, dans la première partie de notre recherche. Mais sur le plan de la réception, ce manque de savoir est intimement lié aux connaissances du narrataire qui tente de le combler pour accomplir la signification des textes.

---

<sup>156</sup> : K. Kerbrat Orecchioni, *L'Enonciation*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 191.

Prenons des exemples de ces questions, tantôt, ayant des réponses, tantôt laissées en suspens :

Dans le roman *Le Premier jour d'éternité*, nous avons plusieurs exemples. La narratrice éprouve un manque immense de *savoir*<sup>157</sup> qui la pousse à poser énormément de questions :

« Pourquoi... ? Je ne vous ai rien fait... Pourquoi... ? »  
(p. 08)

« Pourquoi sa prière, plus forte que l'indifférence des cieux, pourquoi sa course ne feraient-elles pas dériver le destin ? *Pourquoi ?* » (p. 10)

« Me croiriez-vous si je vous avouais qu'il acheva de me conquérir totalement en suspendant des étages de bois brut par une journée torride ? » (p. 48)

La première question est posée par le héros Aziz, l'homme de théâtre, au moment où l'assassin vide son arme sur sa poitrine. Cette question qui *meurt sur ses lèvres*, est adressée à ceux qui l'ont tué ou qui souhaitaient sa mort.

Le pronom personnel « vous » montre qu'Aziz s'adresse à une communauté de personnes qu'il connaît mais qui pourrait être inconnue par le narrataire. Le lecteur peut détecter les origines des coupables en poursuivant la lecture de l'histoire commencée par la phase finale.

Cela veut dire que le lecteur est placé au second degré pour répondre à cette question. Aziz s'adresse à un groupe qui participe à la diégèse parce que le pronom « vous » le représente.

Les deux autres questions, quant à elles, sont posées par la narratrice présentée dans tout le roman, à la première personne du singulier « je » ou du pluriel « nous ». Ce qui fait que le pronom « vous », absent dans la deuxième question et apparent dans la troisième, renvoie à un narrataire collectif, ou au groupe des lecteurs susceptibles de lire cette œuvre.

Là, la narratrice Myriem montre son manque de savoir. Elle ne trouve pas de réponse à ses questions. Voilà pourquoi elle s'adresse aux lecteurs qui, eux-mêmes, ne peuvent pas répondre sans fournir des efforts. Le « vous », dans ces questions, renvoie à un destinataire

---

<sup>157</sup> : Nous parlons ici du savoir modalisateur des acteurs de la diégèse.

collectif extérieur à l'histoire, et le sujet des questions posées peut être également extérieur à la diégèse.

De ce fait, les efforts qui doivent être fournis par les lecteurs, sont une sorte de remplissage des blancs laissés par la romancière. Ce sont ces blancs qui déterminent la participation du lecteur. Ils peuvent changer sa vision ou déclencher d'autres opérations.

Quant à *Paris plus loin que la France*, il n'abonde pas en questions. Rappelons toujours que ce roman respecte les modalités du roman traditionnel. Voilà pourquoi, nous n'y trouvons pas énormément de ressemblances avec les deux autres textes.

Cependant, cela n'exclut pas les blancs typographiques laissés sur les pages de l'ouvrage. En feuilletant le roman, nous remarquons qu'il contient un espace considérable de blancs : des demi-pages laissés vides, ou même des pages entières.

Le blanc sémantique est, également, rare dans ce texte. Prenons cette question laissée en suspens à la fin du roman, précisément à l'épilogue :

« Mériem, elle, ne sait plus au fond dans quelle nuit s'est enfoui le dernier haïk qu'elle a vu dans une rue d'Algérie – le dernier ?... Pourquoi ai-je écrit le dernier ? » (p. 160)

Nous avons déjà signalé que la narration, dans ce roman, est à la troisième personne du singulier. Ce qui fait qu'en voyant le « je » dans la question ci-dessus, le lecteur ne pourra pas savoir à qui l'attribuer. Aucun personnage ne se présente à la première personne du singulier, sauf dans les dialogues. C'est-à-dire dans les paroles actualisées entre les acteurs.

Il s'agit d'un épilogue où la romancière donne des conclusions générales à tout ce qui est arrivé aux personnages. Cela explique que si le lecteur fournit un effort, il trouvera que le « je » renvoie à Ghania Hammadou.

C'est une question sans réponse, posée par la romancière. Elle crée obligatoirement un blanc sémantique parce que la compréhension est interrompue par le point d'interrogation. C'est ce blanc qui déborde la compétence du destinataire qui est sensé ignorer l'histoire avant qu'elle ne lui soit proposée. Ils représentent une sorte de stimulus pour le lecteur qui cherche, automatiquement, à finaliser l'œuvre vu qu'elle est toujours ouverte aux interprétations.

Par ailleurs, nous pouvons inscrire ce manque de la romancière dans l'état d'incompatibilité avec le savoir que doit posséder l'auteur sur ses personnages et leur univers narratif.

Mauriac parle de son immense savoir sur ses acteurs qu'il peut manipuler, faire bouger, ou tuer à sa guise. Nous apercevons cette idée différemment dans ce roman de Hammadou parce qu'elle ne présente pas uniquement une ignorance antérieure à l'histoire, mais aussi postérieure. Comparons cette réflexion avec ce que dit Mauriac à ce propos (nous avons pris la même citation de Mauriac dans la première partie de notre thèse. Nous la reprenons vu la nécessité qui le demande) :

« Quelqu'un me demande : < Comment connaissez-vous tous les événements auxquels vous n'avez pas assisté ? De quel droit reproduisez-vous des conversations que vous n'avez pas entendues ?>. Au vrai, j'ai survécu à la plupart de mes héros, dont plusieurs ont tenu dans ma vie une grande place. <sup>158</sup>»

En ce sens, contrairement à ce que pense Mauriac, Ghania Hammadou présente un manque de connaissances, non pas sur ses personnages mais sur leur univers. Elle écrit une phrase, et elle se demande juste après pourquoi l'a-t-elle écrite ?

Et bien sûr, pour remplir ce blanc sémantique, elle doit faire un travail de lectrice. C'est-à-dire qu'elle se met à la place du destinataire de son œuvre pour fournir les efforts du décodage. La déception créée par ces blancs développe pleinement le processus de l'imagination du lecteur.

Là, bien que nous ayons signalé que *Paris plus loin que la France* respecte les modalités du roman traditionnel, ce manque de savoir de la romancière présente un décalage de la réception qui déplace la vision du lecteur projetée et sur ce texte, et sur *Bab-Errih*, édité trois ans après.

Venons au troisième roman. *Bab-Errih* est également plein de signes typographiques. Nous enregistrons, comme dans *Le Premier jour d'éternité*, un excès dans la ponctuation, des blancs et des questions laissées sans réponses. Dans ce roman, les questions sont posées autrement. Laissons-nous prendre des exemples :

« Qui ne connaît ta ville – la Porte du Vent -, passage obligé pour tous les égarés, les paumés ? Ouverte aux vents marins, aux vents de pluie, aujourd'hui fermée à l'avenir. » (p. 13)

---

<sup>158</sup> : Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1997, 2000, p. 123.



« Que raconter, que dire ? Il y a des jours où l'on croit que la paix est revenue. [...] Mais, soudain, des coups de feu éclatent et c'est la panique. » (p. 170)

Les questions posées dans ces deux énoncés sont différentes. Nous sentons qu'elles sont adressées à un destinataire inconnu. Nous trouvons des traces du narrataire dans la première, mais elles renvoient à un narrataire implicite.

La narratrice s'adresse à la ville de Bab-Errih en lui montrant que personne ne peut l'ignorer. La ville est *personnifiée* dans cette phrase. La narratrice aurait pu poser la question autrement à un destinataire précis ou collectif qui représenterait le groupe des lecteurs, en disant : Qui de vous ne connaît la ville de Bab-Errih ?

Quant à la seconde, elle est adressée au destinataire de la lettre. C'est une des lettres écrites dans le cahier de Selma, retrouvé au hasard, par son amie Hélène. C'est une question qui cache une réponse. C'est d'abord Selma qui est supposée avoir la réponse parce qu'elle est la première lectrice de cet écrit épistolaire.

Si nous détaillons le deuxième énoncé, nous trouverons que la suite de la lettre est sa réponse. La narratrice veut dire qu'il y a tellement de choses à dire qu'elle ne sait par quoi commencer.

Cela fait que ces deux dernières questions sont des assertions d'abord avant qu'elles ne soient des interrogations. La romancière a préféré y laisser des blancs, des silences pour constituer son point de référence, parce que ce qui est *tu*, rend toujours ce qui est *dit* significatif. Dès lors, le sous-entendu invite le lecteur à s'occuper des lieux vides pour les explorer et y donner un sens.

C'est dans cette perspective que nous pouvons faire appel à Hans Robert Jauss<sup>159</sup> qui parle du double impact de l'œuvre sur le lecteur : l'*effet* établi par le texte et sa *réception* qui dépend du destinataire.

Ainsi, nous pouvons déduire que, comme nous l'avons signalé antérieurement, le *nouveau* modèle de l'écriture a produit chez Hammadou une narration qui ne respecte pas les règles du roman traditionnel. Et comme l'auteur présente un manque de savoir, le lecteur doit multiplier les efforts pour arriver à décortiquer ses écrits. Et ce, en dépendant des stratégies employées par le texte, pour un rendement efficace.

Ces stratégies qui conditionnent, voire même dévient la lecture, sont multiples. Elles peuvent se résumer, non seulement, en des questions laissées en suspens, ou en des blancs

---

<sup>159</sup> : *Pour une esthétique de la réception*, Seuil, Paris, 1978 pour la traduction française.

typographiques, mais aussi en la manière avec laquelle Ghania Hammadou aboutit à la répartition de ses textes en chapitres, ou en sous-chapitres. Voilà ce que nous allons aborder dans la suite de ce travail.

### **3- Répartition en chapitres :**

Ayant signalé dans la seconde partie de notre thèse, que notre corpus d'analyse se compose de trois textes dont *Paris plus loin que la France* et *Bab-Errih* sont édités chez Paris-Méditerranée, et *Le Premier jour d'éternité* chez Marsa, nous pouvons avancer l'idée que les deux premiers peuvent présenter, sur le plan paratextuel, des similitudes entre eux, et des différences avec le dernier.

En effet, le lecteur face à cette œuvre, remarque des changements, sur le plan de l'écriture, et sur le plan de sa lecture qui doit obligatoirement être conditionnée par la vision projetée par la romancière.

Remarquons, de prime abord, que les deux premiers titres renvoient à des repères spatiaux accompagnés de photos les expliquant, alors que le troisième indique un repère temporel sans aucune illustration. Cela peut provoquer la curiosité du destinataire. Là, nous pouvons comprendre que l'édition prestigieuse peut ajouter de la valeur et de la signification au titre et au nom de l'auteur de l'œuvre, les paratextes des deux ouvrages en question le montrent bien. Dans notre cas, la maison d'édition Paris-Méditerranée est mieux placée par rapport à la maison d'édition Marsa.

En ce sens, en prenant en considération le titre du roman, le lecteur peut se former une idée sur la vision de l'auteur. (Notons que la vision change au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture), il peut imaginer le point de vue du narrateur qui est toujours lié au contenu, vu qu'il est muni d'une illustration.

Cela explique qu'en se mettant à déchiffrer les illustrations des deux romans édités chez Paris-Méditerranée, le lecteur peut arriver à déceler le problème des déplacements incessants dont souffrent les acteurs ; les deux photos le montrent bien. Alors qu'en lisant *Le Premier jour d'éternité*, il lui est très difficile de deviner la vision de la narratrice parce que dans ce cas, sa réflexion sur le contenu n'a aucun point de départ, elle démarre uniquement d'un titre. Ce qui fait que ses connaissances sont limitées.

Dans cette perspective, le titre est un facteur très important dans le conditionnement de la réflexion du lecteur, il joue le rôle d'une clef qui lui ouvre les champs de l'analyse et de l'interprétation. Voilà pourquoi sa mention sur la couverture de toute œuvre est primordiale. Nous pouvons appuyer cette idée en méditant ce que dit Bokobza sur la fonction poétique du titre :

« De par cette fonction, le titre devient l'abstraction du texte, sa métaphore ou sa métonymie puisqu'il

symbolise ou raconte le texte. Autre façon pour l'auteur de forcer l'attention du public sur son ouvrage, le titre se transforme en clé.<sup>160</sup>»

Ainsi, le titre et l'illustration de la couverture munissent le lecteur d'un *pouvoir intellectuel inhabituel* à assimiler ce qui lui est proposé par l'auteur. C'est un indice qui l'oblige à ne jamais perdre en vue l'idée qu'a l'auteur de la société ou de l'Histoire : la couverture de *Paris plus loin que la France* nous transmet l'idée de la romancière sur la société maghrébine ou même algérienne, vu que la photo d'illustration de *Bab-Errih* est prise de la rue Ben Ali, et sur l'Histoire de la femme maghrébine voilée (la photo présente des femmes en *haïk*<sup>161</sup>). Nous avons expliqué dans la seconde partie de notre thèse, les illustrations des couvertures des textes de Hammadou.

Par ailleurs, le destinataire est obligé, du fait des interruptions qui lui sont imposées, de faire travailler son imagination. Ces interruptions consistent en le découpage des romans en parties : chapitres ; sous-chapitres...etc.

Notre corpus d'analyse est divisé en micro-récits. La répartition n'est pas faite de la même manière dans les trois romans : les paratextes ne sont pas identiques vu qu'ils appartiennent à deux maisons d'édition différentes. Mais puisque les textes ne sont pas produits d'une seule coulée de mots de l'écrivaine, nous pouvons trouver des ressemblances entre ces textes divisés en *sous-textes* et les romans feuilletons, ou même les feuilletons télévisés.

Dans ces derniers, nous avons affaire à un morceau d'intrigue chaque jour. Les épisodes sont organisés de manière stratégique, et les interruptions qu'engendre cette division conditionnent notre réception de façon plus intense que si nous avions affaire à un film.

Nous avons la même détermination dans les textes de notre corpus. Les chapitres conditionnent notre lecture et nous mettent, à chaque trente ou quarante pages (tout dépend de l'auteur) face à une fin d'une chose et un commencement d'une autre chose.

Commençons par les deux romans édités chez Paris-Méditerranée. *Paris plus loin que la France* se compose de vingt-et-un chapitres non titrés. Ils sont uniquement numérotés et séparés les uns des autres, d'une page. Ils sont également suivis par un épilogue récapitulatif au lecteur de tout ce qui s'est passé dans l'histoire, ainsi que des états finaux de chaque personnage.

---

<sup>160</sup> : Serge Bokobza, *Contribution à la trilogie romanesque : Variations sur le titre < Le Rouge et le Noir >*, Genève, Droz, 1986, p. 33.

<sup>161</sup> : Vocabulaire en arabe dialectal. C'est le voile traditionnel des femmes du Maghreb.

*Bab-Errih* est, à son tour, subdivisé en deux grands sous-textes, intitulés *Selma* et *Hélène*, et contenant respectivement douze et quatorze chapitres sans intitulé précis. Ils sont uniquement numérotés.

Là, nous pouvons attester ce que nous avons mentionné plus haut sur la perception par le lecteur de la vision projetée par l'auteur, à travers les titres et les illustrations. Nous avons signalé, à ce stade, que ces indices peuvent renvoyer à l'Histoire de la femme maghrébine. Cela, il est vrai, nous pouvons le comprendre à partir de l'illustration, mais les deux sous-titres *Selma* et *Hélène* le prouvent parce que ce sont des prénoms féminins pris respectivement, au préalable pour des patronymes arabe et français.

Le prénom Selma, intitulé des douze premiers chapitres, peut renvoyer à une idée, inhérente à Ghania Hammadou, sur la situation de la femme algérienne (*Bab-Errih* représente l'Algérie), les difficultés qu'elle trouve à décrocher un visa et à *exister* dans un pays submergé par la guerre terroriste.

Quant à celui d'Hélène, il est également une vision envoyée par la romancière, mais sur la femme étrangère. Elle nous met face à la liberté des femmes en France, à leur pouvoir de parole et à leur tranquillité éphémère, même loin des hordes terroristes. (Nous sommes arrivés à cette idée qui renvoie au déplacement incessant, après avoir fait une analyse sur le discours de l'œuvre).

Venons au découpage en chapitres qui est fait de la même manière dans les deux romans. Nous savons bien que la décomposition n'est pas faite au hasard. Elle dépend d'une certaine stratégie d'organisation textuelle propre à la romancière. C'est pour créer un moment de répit au lecteur et l'obliger à ne pas tout lire en même temps.

Cette technique est respectée par tous les écrivains, pour faciliter la lecture d'un côté, et pour donner au destinataire l'occasion de revenir en arrière, de revoir ce qu'il *a déjà lu* et le comparer à ce qu'il *va lire*, de l'autre côté, parce que ce sont les moments de pauses qui conditionnent le travail du lecteur, qui lui permettent de bien saisir ce qu'il lit. Ces interruptions mesurent la bonne continuation de la communication entre l'auteur et le lecteur, ou entre le narrateur et le narrataire.

Par ailleurs, le roman *Le Premier jour d'éternité* est découpé autrement. En d'autres termes, il se divise en un nombre très réduit de chapitres. Ce sont huit micro-récits qui ne sont pas uniquement numérotés, ils sont également porteurs de titres.

En fait, ces titres jouent un rôle dans la réception de cet ouvrage. Par opposition à ce que nous avons signalé sur l'a-chronologie de ce roman, l'organisation des titres des chapitres est très linéaire : le destinataire peut arriver à comprendre l'idée projetée par le roman rien

qu'à partir de ces huit titres qui forment une sorte d'idées générales données pour chaque segment du texte.

En ce sens, ces segments chronologiques de titres ne peuvent être compréhensibles qu'à partir du rapport qui les entretient les uns aux autres. C'est-à-dire que chaque segment ne peut se déterminer et avoir toute sa signification qu'en se mettant dans l'ensemble de tous les autres fragments du texte. Balzac relie cette liaison intratextuelle aux images du film :

« Ici, même le meilleur réglage ne suffit pas à donner à l'image toute sa signification. Celle-ci se dégage de la relation de cette image aux autres images du film... Dans tous les cas, l'image n'acquiert sa signification qu'en raison de sa position dans la série des associations... Les images sont chargées d'une signification tendancielle qui se résout au moment même où elle entre en contact avec d'autres images <sup>162</sup>».

De ce fait, face à la chronologie des titres des chapitres, le lecteur doit trouver une certaine linéarisation entre le texte et les éléments de son répertoire parce qu'à la fin de chaque chapitre, il procède à un retour en arrière pour comparer un horizon déjà passé dépendant du chapitre fini, à un horizon futur qui s'annonce dans le prochain micro-récit.

Remarquons également que dans *Le Premier jour d'éternité*, Ghania Hammadou est en train de guider son lecteur dans son décodage. Le destinataire se sent emporté par l'écrivaine comme si cette dernière le forçait à avoir un horizon particulier et une attente précise. Voyons comment ce roman est découpé :

---

<sup>162</sup> : Pris de *Der Geist des films* de Bela Balazs. Cité par W. Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Trad. Evelyne Sznyeer, Pierre Mordaga éd, Bruxelles, 1985, p. 339.

<b>Chapitres</b>	<b>Nombre de pages</b>
I- <i>L'indicible</i>	16
II- <i>Je me souviens exactement...</i>	20
III- <i>L'enfant aux yeux mordorés</i>	16
IV- <i>Nous partons vers la mer</i>	12
V- <i>Les engouements poétiques</i>	19
VI- <i>L'apprentissage du renoncement</i>	13
VII- <i>Les nuits froides et blanches</i>	21
VIII- <i>Le cri de la fin</i>	15

Nous pouvons enregistrer dans le tableau ci-dessus que le lecteur est muni d'une idée sur l'écriture à chaque quinzaine ou vingtaine de pages. Cette idée n'est pas donnée sous forme de phrase nominale comme le sont souvent les titres, mais elle varie entre des actions, des phrases nominales et des groupes adjectivaux.

Là, nous pouvons rejoindre la réflexion que nous avons eue en deuxième partie, quand nous avons dit que les paratextes des ouvrages de la littérature des années quatre-vingt-dix sont très riches, non seulement pour que le lecteur n'omette pas la position projetée par l'auteure, mais aussi pour que cette dernière puisse s'imposer, et obliger ainsi son destinataire à accepter sa pensée sur l'Histoire de l'Algérie et la situation de l'Intellectuel algérien.

Ce qui fait que les titres de ces huit chapitres peuvent remplacer des sous-titres que la romancière voulait ajouter à l'intérieur de sa narration. Le rôle de ces sous-titres peut toucher les deux extrémités dans la réflexion du lecteur. Ils peuvent obscurcir ce qui est dit dans le titre générique, comme ils peuvent être une explicitation de ce dernier. C'est cette seconde fonction que nous trouvons manifeste dans ce texte.

Donc, nous pouvons déduire que le découpage auquel procède Ghania Hammadou dans son œuvre décompose la lecture en fragments. C'est-à-dire que le destinataire n'aura pas un seul moment de lecture, mais plusieurs moments. Voilà pourquoi il y a *une écriture et des lectures*.

Enfin, au sens de Charles Bonn<sup>163</sup>, ce changement de lecture est un des résultats du renouveau dans l'écriture, « *des textes aussi fondateurs que Nedjma (1956) de Kateb Yacine le furent en grande partie par la déstabilisation qu'ils opéraient des modèles hérités : le roman réaliste, la description* ». A ce stade, il y a eu une rupture avec les modalités du roman réaliste : la description. Dès lors, la rupture a été suivie par d'autres encore pour engendrer une nouvelle littérature contenant les écrits des années quatre-vingt-dix.

Ce découpage conditionne la réception du lecteur qui ne peut, à son tour, être unique. Nous avons toujours tendance à créer des attentes multiples parce que ces dernières dépendent du nombre de lecteurs susceptibles de recevoir l'ouvrage écrit. Et tant que l'instance lectrice est un être réel, laissons-nous travailler sur l'instance fictive qu'est le narrataire. C'est ce que nous allons aborder dans le second chapitre de cette partie.

---

<sup>163</sup> : *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Tome 1 du colloque « *Paroles déplacées* », L'Harmattan, Paris, 2004, p. 08.



# **Chapitre II**

## **Chapitre II   Narrataires pluriels**

### ***1- Différentes sortes de narrataires***

### ***2- Inscription du lecteur***

### ***3- Connaissances limitées du lecteur***

Tout écrivain, au moment d'écrire, a un public présent à la conscience. Ce public doit être fictif avant qu'il soit réel parce que l'auteur n'écrit jamais pour lui-même, il écrit pour que ses écrits soient lus par quelqu'un d'autre, s'il n'est lui-même le premier destinataire de son ouvrage.

Cela fait que Ghania Hammadou, à travers ses trois romans, joue le rôle de l'émetteur. Et c'est à nous, lecteurs, de donner notre avis dessus.

Mais tant qu'il s'agit d'un émetteur et d'un récepteur réels, nous devons chercher deux interlocuteurs fictifs qui se chargent de l'émission et de la réception des trois diégèses. Ces deux interlocuteurs sont :

- Le narrateur qui est le porte-parole de l'auteur. Celui qui se charge de l'activité de la narration ;
- Et le narrataire qui est l'instance fictive opposée au narrateur, et imaginée par ce dernier. Il est également l'intermédiaire entre le narrateur et le lecteur.

C'est à cette seconde instance -qui varie d'un narrataire singulier à un narrataire pluriel- qui présente des rapports avec l'instance réelle qu'est le lecteur, que nous allons nous intéresser dans ce chapitre.

## 1- Différentes sortes de narrataires :

L'œuvre de Ghania Hammadou renferme trois narrations différentes ayant plusieurs narrateurs. Ce sont des narrateurs féminins qui prennent la parole et indiquent la présence de narrataires à comportements variants des uns aux autres.

Nous pouvons décortiquer les textes de notre corpus d'analyse pour détecter le pouvoir émetteur d'informations qu'a pu avoir la romancière.

D'abord, la notion de narrataire tel que nous la concevons à première lecture se divise en quatre sortes :

- Nous enregistrons, en premier lieu, la présence de la deuxième personne du singulier qui remplace, dans la plupart des cas, un personnage dans la narration, comme Myriem et Aziz dans *Le Premier jour d'éternité*, Mériem et sa mère Zahra dans *Paris plus loin que la France* et Selma et Hélène dans *Bab-Errih* ;

- En second lieu, nous avons affaire à des adresses explicites et directes à la deuxième personne du singulier ou du pluriel. Cela nous mène à penser que cette personne participe à la narration, tel que nous le trouvons dans cet énoncé pris de *Bab-Errih* :

« Ta cité ne te suffit plus. Tu as besoin de nouveaux espaces pour tes fugues. » (p. 20)

- En troisième lieu, nous trouvons des adresses également explicites à la deuxième personne du singulier ou du pluriel qui remplace, cette fois-ci, un narrataire extérieur à la fiction. En voici un exemple du roman *Le Premier jour d'éternité* :

« Je vous dirai l'indicible... Je vous dirai ce qui ne pourrait être dit. » (p. 13)

- Et en dernier lieu, nous sommes face à des communications indirectes avec des narrataires implicites. Là, nous pouvons parler d'une absence totale du récepteur à la diégèse. Méditons cette phrase de *Paris plus loin que la France* :

« Mériem, elle, ne sait plus au fond dans quelle nuit s'est enfoui le dernier haïk qu'elle a vu dans une rue d'Algérie- le dernier ?... Pourquoi ai-je écrit le dernier ? » (p. 160)

Au fait, le narrataire peut avoir une fonction précise dans l'histoire fictive. Il peut être directement désigné par des mots comme *lecteur* dans « *Voyez, lecteur* » de *Jacques le Fataliste* de Diderot, comme il peut être implicitement désigné par un élément dont la connaissance doit être partagée entre lui et le narrateur, tel que l'emploi des démonstratifs ou des questions sans réponses.

Si nous comparons les différentes sortes de narrataires que nous avons relevées de notre corpus d'analyse, nous trouverons qu'elles ressemblent très fort aux catégories de narrataires, données par Gérard Prince<sup>164</sup> dont les pistes de recherche se sont arrêtées sur quatre types. Nous tentons de trouver les trois premières qui semblent être les plus importantes, dans les textes de notre corpus d'analyse :

### **La première catégorie de Prince :**

- Un narrataire-personnage qui peut ou non jouer un rôle dans la narration ;

Nous pouvons trouver cette catégorie dans *Le Premier jour d'éternité*, vers les dernières pages du roman. C'est dans les lettres écrites par Myriem dans un agenda laissé dans son appartement. Ces lettres sont rédigées en l'absence d'Aziz, et elles lui sont adressées. Nous en prenons un exemple :

« Je ne sais pas ce qui m'arrive et je n'ose pas t'en parler clairement. [...] Tu es ce que j'ai de plus cher et de plus proche, après toi il y a le reste. » (p. 134)

Là, Myriem et Aziz sont tous les deux personnages. Ce sont les héros de cette histoire. Mais dans ces lettres, Aziz joue le rôle du narrataire parce que l'écriture nous parvient au second degré : Nous imaginons que la lettre doit d'abord être parcourue par Aziz pour qu'elle arrive jusqu'à nous. Dès lors, la deuxième personne du singulier « tu » renvoie à un narrataire précis et connu par et la narratrice, et les lecteurs.

---

<sup>164</sup> : *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* N° 14, 1973, p. 178.

### **La seconde catégorie :**

- Un narrataire tout court, qui n'est pas personnage mais il est mentionné explicitement par le narrateur ;

Nous pouvons relever cette catégorie de *Bab-Errih* qui, comme nous l'avons déjà mentionné, commence par l'emploi de la deuxième personne féminine du singulier. En voici un exemple :

« Ici, c'est Bab-Errih, c'est là où tu voudrais mourir ;  
c'est chez toi. Tu aimes t'y perdre, y flâner sans but,  
te laisser porter par le courant de la foule, t'y fondre  
puis t'en extraire, le suivre à nouveau. » (p. 13)

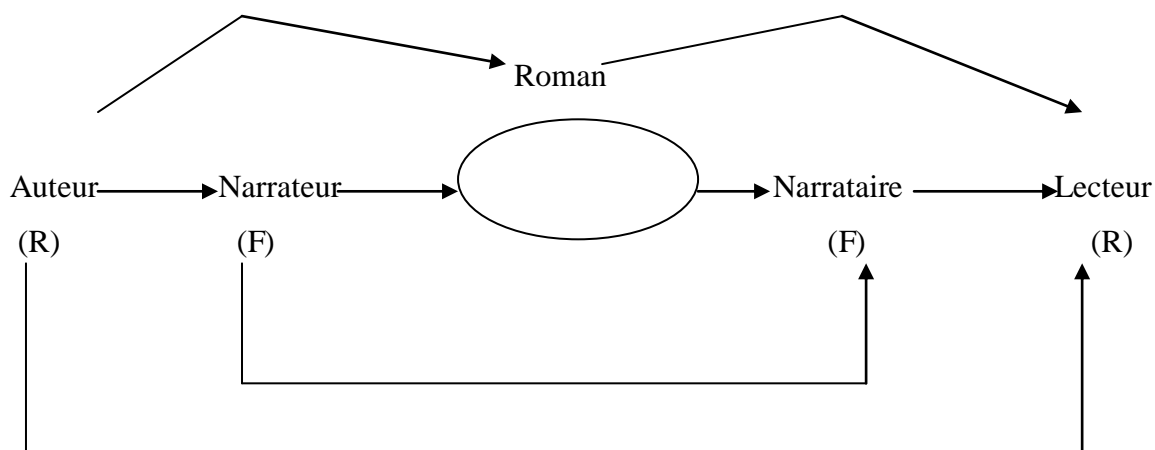
Ce second exemple présente un narrataire explicite remplacé par le pronom « tu ». La narratrice, quant à elle, n'apparaît pas, elle est sous-entendue par l'emploi du « tu ». Dans cet exemple, le narrataire ne renvoie pas à une personne précise ; il est anonyme. Il peut renvoyer à un lectorat féminin collectif. Mais si nous continuons la lecture jusqu'à la vingtième page, nous comprendrons que ce narrataire peut renvoyer à Selma ; l'héroïne de cette histoire.

### **La troisième catégorie :**

- Un narrataire principal auquel sont destinées toutes les narrations sans qu'il soit mentionné ou désigné par quelque chose dans la narration ;

Nous trouvons cette troisième sorte dans tous les romans de la littérature parce que nul n'écrit pour soi-même. Et tant qu'il y a un narrateur, il doit y avoir un narrataire sans qu'il soit forcément présent dans la diégèse. Il n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers les valeurs et le savoir que le destinataire suppose trouver en lui.

Nous pouvons représenter le schéma de la communication entre auteur et lecteur de la manière suivante :



(Mettons : R : réel, F : fictif)

Le schéma, qui peut être appliqué à toutes les diégèses, explique que pour cette catégorie de narrataire, nous pouvons prendre n'importe quel exemple de narration, précisément du roman *Paris plus loin que la France* raconté à la troisième personne du singulier, et qui respecte les anciens modèles de la narration :

« La recherche du visage paternel ne priva pas Mériem des bonheurs, indicibles et uniques, de l'enfance. Elle semblait même avoir des disponibilités particulières pour organiser son univers et en faire un sanctuaire où le plaisir était une règle absolue. » (p. 47)

### **La quatrième catégorie :**

- Un narrataire secondaire. Celui à qui une partie seulement des événements est destinée.

Cette catégorie n'apparaît pas dans notre corpus d'analyse. Nous l'avons citée uniquement pour compléter ce que nous avons dit sur la réflexion de Gérard Prince et enrichir les connaissances de nos lecteurs.

D'après ce que nous avons vu, nous pouvons déduire que plusieurs sortes de narrataires figurent dans les écrits de Ghania Hammadou. Cela renforce ce que nous avons

signalé dans les parties précédentes de notre recherche sur l'étrangeté et le déplacement de l'écriture qui induit forcément le lecteur à faire une lecture déplacée.

Cette multiplication de narrataires impliquée par les narrateurs de Hammadou peut apporter un changement dans leurs charges discursives. C'est-à-dire que les fonctions du narrateur et du narrataire sont affectées par le déplacement de l'écriture, contrairement à l'écriture traditionnelle qui a habitué le lecteur à un seul narrateur dans le roman, racontant soit à la première personne du singulier, et du coup, il est *inradiégétique*<sup>165</sup>, soit à la troisième personne du singulier, ce qui le rend *extradiégétique*<sup>166</sup> à l'histoire.

C'est également de cette manière que Genette<sup>167</sup> divise les narrataires pour en donner deux sortes beaucoup plus simples et distinctes :

- un *narrataire intradiégétique* qui peut jouer le rôle d'un personnage. Il doit participer à l'action.
- Et un *narrataire extradiégétique* qui englobe toutes les autres sortes restantes, qui ne pourront se manifester dans l'intrigue.

De ce fait, l'écrivain n'écrit jamais sans prévoir un destinataire. Ce dernier est le juge de *la chose émise* par l'auteur qui, soit l'encourage dans son activité de déchiffrement, soit le décourage. Cela dépend du degré d'adhésion de chacun d'eux et de la gamme dont chacun dispose. L'auteur peut savoir beaucoup plus que le lecteur et vis-versa.

Ainsi, quel que soit le niveau de connaissances de l'auteur, il ne peut laisser son ouvrage à lui seul. Il est toujours considéré comme un destinataire d'une *lettre* qui doit être parcourue par un destinataire, conformément à ce que pense Genette :

« Aucun auteur, pas même Rousseau ou Michelet, ne peut s'adresser par écrit à un lecteur réel, mais seulement à un lecteur possible. D'ailleurs, même une lettre ne s'adresse à un destinataire réel et déterminé qu'à supposer que ce destinataire la lise ; or il peut au moins mourir avant, je veux dire au lieu de la recevoir : cela arrive tous les jours. Jusque-là, et donc pour le scripteur dans sa scription, si déterminé

---

<sup>165</sup> : Concept de Gérard Genette donné dans *Figures II*, Seuil, 1969.

<sup>166</sup> : *Idem*.

<sup>167</sup> : *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 91.

soit-il comme personne, il reste virtuel comme  
lecteur.<sup>168</sup>»

Enfin, le narrataire que nous avons abordé dans ce point, n'est que l'intermédiaire entre le narrateur et le lecteur. Il contribue dans la communication, mais cette contribution n'est que virtuelle sans l'introduction du lecteur. Celui-ci est la personne réelle qui actualise les écrits de l'auteur et leur donne un sens, ce que nous allons développer dans le point suivant.

---

<sup>168</sup> : *Nouveau discours du récit*, op-cit, p. 103.



## **2- Inscription du lecteur :**

L'écriture littéraire est une fonction partagée entre l'écrivain et ses lecteurs, qui cherchent à remplir les blancs et tentent de décoder l'agencement des mots pour qu'ils deviennent les complices de l'écrivain. Celui-ci, son rôle ne s'arrête pas à la fin de la rédaction, mais après que son écrit soit lu et jugé par les récepteurs. C'est pour cela que Jean-Paul Sartre souligne qu'« *écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire* <sup>169</sup> ».

En ce sens, l'auteur et le lecteur entrent dans une relation de coopération active et complémentaire : les *dits* de l'auteurs sont interprétés en plusieurs manières par le lecteur et ses *non-dits* ou ses silences doivent également être remplis par ce même lecteur.

Dans ce propos, nous pouvons inscrire la réflexion de l'Allemand Hans Robert Jauss qui stipule qu'entre l'auteur et le lecteur se met un *processus de lecture* lié à une étude synchronique et diachronique de l'*horizon d'attente* qui est le va-et-vient entre les lectures antérieures et présentes, parce qu'une œuvre ancienne, pour qu'elle soit toujours active, il faut qu'elle soit actualisée par le lecteur, et pour qu'elle accède à cette actualisation, « *il faut qu'elle suscite l'intérêt, latent ou délibéré, de la postérité qui poursuit sa réception ou en renoue le fil rompu.* <sup>170</sup> »

Cela nous permet d'analyser la réception et l'interprétation du lecteur qui passe par plusieurs étapes. Mais avant de procéder à ce travail, nous tentons d'observer les différentes sortes de lecteurs, données par Michel Picards, dans son ouvrage *La Lecture comme jeu* <sup>171</sup>. Il en repère trois instances :

**1- Le liseur :** c'est la part du sujet qui tient le livre entre les mains. Le fait de vouloir maintenir un contact avec le monde extérieur.

Dans notre cas, c'est l'achat des ouvrages de Ghania Hammadou. Vouloir connaître le monde raconté par une femme exilée depuis quinze ans.

**2- Le lu :** c'est le stade de la réponse et de la réaction de l'inconscient du lecteur envers les structures fantastiques du texte.

Là, nous dépassons le stade du *vouloir*. Nous sommes plongés dans la lecture, et ainsi, nous entrons en action avec les événements racontés. Nous ne pouvons pas lire ce qu'a fait le terrorisme pendant les années quatre-vingt-dix sans avoir une réaction quelconque, ou sans être touchés.

---

<sup>169</sup> : *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948, p. 78.

<sup>170</sup> : H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 270.

<sup>171</sup> : Cité par Vincent Jouve dans *La Lecture*, Hachette livre, Paris, 1993.

**3- Le lecteur :** est l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre.

C'est le fait de passer par les notions de Ducrot<sup>172</sup> ; du *dit* au *non-dit* par l'intermédiaire de l'*inter-dit*. C'est l'action interprétative du lecteur, comme le second pôle de l'écriture.

C'est cette dernière catégorie du lecteur que nous tentons de retrouver dans l'œuvre de Ghania Hammadou, parce que c'est le lecteur qui aide la narratrice à répondre aux questions qu'elle pose à chaque fois. Elle lui adresse la parole, l'interpelle, tente de le convaincre et fait en sorte que ce soit lui qui accomplisse le travail littéraire de la romancière.

Cela explique que nous allons chercher, dans notre étude, les traces du *lecteur supposé* dont Molinié et Viala donnent la définition suivante :

« Figure et pas seulement instance sémiotique : réalité sociale autant que réalité formelle de la logique textuelle [...], celui que le texte désigne, soit par des marques explicites (dans la figure d'un narrataire par exemple), soit dans l'implicite (par ce qu'il suppose connu ou allant de soi et sans quoi ce texte-là deviendrait inintelligible ou inacceptable.<sup>173</sup>»

Formellement, nous pouvons souligner que le « je » narrant dans *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih*, s'adresse respectivement à un « vous » et un « tu ». Et dans *Paris plus loin que la France*, nous enregistrons la présence d'un « je » narrant qui sous-entend un « vous », vers la fin du roman, exactement dans l'épilogue. Ces trois pronoms personnels renvoient à des narrataires dont nous avons tracé le profil dans le point précédent.

Ces narrataires peuvent jouer le rôle d'auditeurs ou de lecteurs, tout dépend de la construction textuelle des romans :

- Le pronom personnel « vous » du premier texte est un auditeur, et non pas un lecteur. Ce qui le montre est le double emploi du verbe « dire » ou « avouer » et la démonstration, comme l'attestent respectivement ces trois exemples :

« Je vous dirai l'indicible... Je vous dirai ce qui ne pourrait être dit.» (p. 13)

---

<sup>172</sup> : *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.

<sup>173</sup> : *Approches de la réception*, P.U.F, Paris, 1993, p. 208.

« Me croiriez-vous si je vous avouais qu'il acheva de me conquérir totalement en suspendant des étagères de bois brut par une journée torride ? » (p. 48)

« Des brasiers me dévorent l'intérieur : l'un à la poitrine, là du côté du cœur, un autre dans la tête. » (p. 16)

Ces narrataires ne lisent pas, ils écoutent et regardent (l'expression démonstrative *là, du côté du cœur*). Cela a permis à la narratrice d'avoir une figure imaginaire sur le lecteur à qui elle a préféré raconter, avant d'écrire.

- Le pronom « tu » nous donne l'impression qu'il remplace un auditeur au début de l'histoire, vu que la narratrice entame son récit par l'interpellation de la deuxième personne du singulier comme si elle avait affaire à un discours exhortatif. Mais vers la fin de l'intrigue, elle insiste sur l'activité d'écriture et postule que l'écriture se faisait en même temps qu'elle racontait :

« Depuis, chaque soir, tandis que Selma raconte Bab-Errih, Hélène écrit. Encore et encore... » (p. 197)

Dans cet exemple, le narrataire est lecteur parce que la narratrice raconte à son amie, et c'est cette dernière qui rédige l'histoire de Bab-Errih au lecteur.

- Le dernier narrataire, quant à lui, n'est pas explicite. Mais nous comprenons facilement qu'il joue le rôle d'un lecteur, du début de l'intrigue jusqu'à sa fin. C'est là où la narratrice le précise :

« Mériem, elle, ne sait plus au fond dans quelle nuit s'est enfui le dernier haïk qu'elle a vu dans une rue d'Algérie – le dernier?... Pourquoi ai-je écrit le dernier ? » (p. 160)

Dans ce dernier exemple, nous pouvons comprendre que le narrataire est le lecteur. D'abord, parce que l'histoire est racontée à la troisième personne du singulier, ce qui met le récepteur en position *extradiégétique* à l'intrigue, puis en prenant en considération le verbe « écrire » employé par la narratrice à la fin de ce roman.

De ces exemples, nous pouvons déduire que la romancière ne cesse d'interpeller le lecteur. Il est tout le temps présent dans ses écrits, implicitement ou explicitement. Il n'est pas appelé à couvrir une figure imaginaire d'un narrataire, mais il se retrouve lui-même dans les narrations de Ghania Hammadou qui essaie de le convaincre à tout prix : en introduisant les déictiques spatiaux ou démonstratifs et en changeant son discours écrit, en un autre jusqu'à ce qu'il ressemble à un discours oral, tel que nous l'avons montré dans *Le Premier jour d'éternité*.

De plus, un autre procédé est pris par la romancière pour un moyen tentant à accrocher le lecteur et le laisser croire à ce qu'elle dit. Cette technique est la précision dans l'écriture.

Nous avons remarqué cette précision dans les trois textes de l'œuvre, mais elle est très apparente dans *Le Premier jour d'éternité*, tant qu'il s'agit d'un deuil fait sur le mort : le fait de chercher *un refuge* dans son souvenir pour revivre le passé avec lui.

Dans le second micro-récit de ce roman, nous trouvons l'expression :

« Je me rappelle maintenant exactement...  
Exactement, oui. La première fois, ça m'avait  
traversée de part en part, comme l'éclair qui illumine  
la tête du chercheur : l'instantané de l'évidence. »  
(pp. 27-28)

Cette expression est riche d'indices d'exactitude. Cela veut dire que la romancière munit son vocabulaire de force littéraire pour authentifier son souvenir et le rendre crédible. N'oublions pas que le titre de ce deuxième chapitre est : *Je me souviens exactement...* Un titre qui interpelle directement le lecteur et l'invite à participer à l'action. En déchiffrant ce titre, nous nous trouvons prêts à écouter l'histoire de Myriem.

Dans *Bab-Errih*, nous relevons l'énoncé ci-dessous :

« - Te souviens-tu de son passage à la télévision ?  
Tu en as d'ailleurs pleuré d'émotion, oubliant  
d'écouter ses paroles pour ne noter que les détails de  
sa coiffure et de sa tenue. Eh bien, moi, je me  
souviens des menteries de ta blonde amie... Et  
parfaitement ! Elle affirmait, toute honte bue, que son  
nom était affiché dans les mosquées et sa tête mise à  
prix ! » (p. 34)

Là, également, nous retrouvons la précision dans le souvenir, mais l'acteur qui parle dans cet énoncé ne s'adresse pas à un narrataire supposé, mais à un autre acteur. (Remarquons le tiret du début de la réplique). Le lecteur est placé au second degré dans ce dialogue, mais cela ne l'empêche pas de se sentir concerné et appelé à croire à ce que Khalti raconte de la dame qui était poursuivie par les terroristes.

Cependant, dans *Paris plus loin que la France*, de par sa différence avec les deux autres textes, tout au long des points que nous avons abordés dans notre recherche, nous soulevons, non pas une précision, mais une sorte de *brume* dans les souvenirs racontés. Prenons des exemples de ce texte :

« Malgré tous ses efforts, le fil ténu des souvenirs se perdait dans les limbes : en deçà d'une époque qu'elle datait de ses cinq ans, tous les personnages devenaient flous, informés, presque indéfinissables. »  
(p. 21)

« Personne ne connaissait l'âge exact de Aicha et elle-même n'avait d'autres points de repères pour situer l'année de sa naissance que les saisons et les travaux agricoles qui étaient liés, ou encore quelques événements jugés particuliers par ceux qui les lui rapportèrent. » (p. 67)

Dans ces deux énoncés, nous enregistrons bien une certaine incertitude dans la narration. Les personnages cherchent à se rappeler de leur passé mais ils trouvent des difficultés à le faire. Cela nous rappelle, contrairement à ce que nous avons relevé des deux autres textes, la fragilité du souvenir de Philippe Lejeune<sup>174</sup>.

Cela veut dire que face à ces souvenirs des personnages, le lecteur se voit emporté dans des voyages vers un passé flou, parce qu'aucun détail de ces histoires n'est clair. Dès lors, une distance va être créée entre le narrateur et le narrataire, et entre l'auteur et le lecteur.

Par ailleurs, Ghania Hammadou inscrit son lecteur dans son écriture : l'étude que nous avons faite sur l'introduction des pronoms personnels le montre bien. Nous avons remarqué que l'inscription du lecteur est obligatoire pour qu'il contribue à la concrétisation du sens. Cela, il est vrai, nous l'avons relevé dans notre corpus, mais nous avons l'impression que la

---

<sup>174</sup> : Cité dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, op-cit, p. 111.

deuxième personne du singulier joue un rôle dans les diégèses, contrairement à ce à quoi nous sommes habitués dans l'écriture traditionnelle (raconter à la troisième personne du singulier).

Ce phénomène de la présence du lecteur peut être dû au changement apporté à l'écriture, parce qu'étant une femme intellectuelle exilée depuis des années, à Paris, Ghania Hammadou traduit son déplacement géographique par un changement et un déplacement dans sa parole, c'est-à-dire dans son écriture. Et ainsi, ce changement va se répercuter sur la réception de cette écriture. Voilà pourquoi le lecteur se voit présent dans les écrits de notre romancière.

En définitive, la collaboration du lecteur avec l'auteur pour la concrétisation d'un sens nous rend curieux de découvrir l'immensité du travail partagé entre les deux qui se complètent sur le plan de la communication textuelle : il y a des manières précises de faire participer le lecteur dans le roman. Nous allons les aborder dans le prochain point de notre étude.

### **3- Connaissances limitées du lecteur :**

Ayant signalé que les trois romans de Ghania Hammadou font appel à une participation active du lecteur, nous pouvons faire l'analyse de l'interpellation de ce dernier pour voir à quel degré il peut contribuer au travail de l'auteur.

Nous avons également montré que les textes contiennent des questions laissées en suspens. Mais ces questions, ont-elles des réponses ? Leurs réponses, existent-elles dans les textes qui les posent ? Dans le négatif, le lecteur est-il obligé d'avoir la réponse ?

C'est à ces questions que nous tentons de répondre, tout en réfléchissant sur les connaissances que peut avoir le lecteur, et l'ignorance qu'il peut présenter face à ce qui est dit par l'auteur. N'oublions pas que les silences de ce dernier peuvent refléter un côté affectif que l'auteur ne souhaite pas délivrer, pour des raisons d'intimité ou de réserve, ou pour ne pas toucher un côté social ou politique que l'institution n'accepte pas. Cela est conforme à ce que souligne Madeleine Boussuges :

« Le non-dit et les silences du texte exigent une interprétation intuitive du lecteur. [...] Ce non-dit s'identifie au mystère de la vie affective et intellectuelle de l'auteur comme à son évolution intérieure.<sup>175</sup> »

Les questions de Myriem dans *Le Premier jour d'éternité*, reproduisent, dans tous les cas, les limites des connaissances de la narratrice-historienne, limites auxquelles elle associe son narrataire, au moyen de ces questions qui lui viennent légitimement à l'esprit. Nous pouvons en prendre des exemples :

« Comment extraire la lame qui me découpe le cœur,  
taillade mes membres, débite mon crâne ? Comment  
éteindre les braises qui m'embrasent les entrailles ? »  
(p. 17)

Dans cette question, Myriem n'arrive pas à admettre l'événement de l'assassinat de son amant. Elle ne réussit pas à surmonter son mal, ce qui la pousse à demander la participation du lecteur pour qu'il partage le chagrin avec elle.

La narratrice sait, à cette page où elle pose la question, que le lecteur est parvenu à décrocher un certain nombre de connaissances sur la vie d'Aziz, vu que le dénouement est

---

<sup>175</sup> : Cité dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, op-cit, p. 321.

présenté au début de l'histoire. C'est-à-dire qu'ayant pris en considération les connaissances minimales -sur la relation affective entre deux amants, qui finit subitement par la séparation et l'assassinat de l'un d'eux- qu'elle peut trouver en son lecteur, elle lui pose la question, cherchant à trouver un *tranquillisant* à son mal intérieur.

Nous avons eu le même constat dans la lecture de *Paris plus loin que la France*. La narratrice de Hammadou pose des questions, sans y donner de réponses. Nous en prenons une :

« Une ruade dans la poitrine réveilla l'ancienne douleur, ravivant l'éternelle attente. Était-ce l'ombre de la machine qui devait ramener Azzedine ? » (p. 64)

Là, le narrateur et le narrataire sont au même degré de connaissances. Tous les deux ne savent pas si c'est vraiment l'ombre d'Azzedine qui se présente ou non. Le lecteur sait qu'Azzedine est monté au maquis, et qu'il pourrait revenir à n'importe quel moment, mais comme ses visites étaient très rares, il ne peut deviner ce qui se cachait derrière l'ombre. Il doit continuer la lecture pour suivre les interrogations de la vieille Aïcha qui attend incessamment son fils. Cela veut dire qu'en dépendant de ses connaissances, il ne pourra pas répondre à la question.

Voyons maintenant un autre exemple que nous relevons de *Bab-Errih*. C'est, en fait, une question qui contient sa réponse :

« Lorsque j'entre dans la pièce, l'inconnue est encore debout, un voile blanc étalé sur les épaules. Tiens, une qui ne s'est pas recyclée au *hidjab* ! Depuis quand n'ai-je plus vu un tel *haïk* ? Comment a-t-elle fait pour échapper aux filets des inquisiteurs en *kamis* ? » (p. 41)

Ici, la narratrice suppose partager son expérience avec le narrataire. Elle s'interroge sur le *haïk* qui a disparu pour être remplacé par le *hidjab* imposé par les hordes terroristes, à partir de la fin des années quatre-vingts. La romancière sait exactement quand est-ce que le *haïk* est enlevé parce qu'elle a vécu en Algérie, et même après son exil en 1993, elle est restée en contact avec ce qui s'y passe.

Cela veut dire que le fait de poser la question de cette manière ; sans donner une explication sur la relation entre le *haïk* qui est le voile blanc, traditionnel de la femme



maghrébine, et le *hidjab* qui est le voile imposé par la religion, montre que Ghania Hammadou suppose toujours un lecteur qui ait suffisamment de connaissances sur la société, la culture et l'Histoire de l'Algérie. Dès lors, c'est avec ces connaissances du lecteur que les romans auront tout leur sens. Et ainsi, ce sens aura une signification qui pourra changer avec le changement du contexte socioculturel.

C'est dans cette perspective que Paul Ricoeur donne les définitions du *sens* et de la *signification* :

« Le sens renvoie au déchiffrement opéré pendant la lecture, tandis que la signification, c'est ce qui va changer, grâce à ce sens, dans l'existence du sujet.<sup>176</sup> »

« La signification est le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence.<sup>177</sup> »

Par ailleurs, nous pouvons, également, détecter le travail minutieux de Ghania Hammadou qui interpelle son lecteur sans qu'elle lui demande de répondre à ses questions. Elle devine ses connaissances, à travers l'utilisation de déictiques précis. Nous avons deux exemples différents dans *Le Premier jour d'éternité* :

A la quarante-huitième page, la narratrice-personnage interpelle le narrataire ainsi :

« Me croiriez-vous si je vous avouais qu'il acheva de me conquérir totalement en suspendant des étagères de bois brut par une journée torride ? »

C'est une question laissée en suspens. Elle implique le narrataire dans la construction du récit, mais elle ne lui demande aucune réponse parce qu'elle est une interrogation indirecte. C'est une assertion donnée sous forme de question pour montrer seulement au narrataire collectif (vous) que la relation entre Myriem –qui est la narratrice- et Aziz s'est vite développée.

Cela fait que cette interpellation ne demande aucune connaissance de la part du lecteur. C'est une fausse question qui entre dans la rhétorique de la connivence.

Le second exemple n'est pas donné sous forme interrogative :

---

<sup>176</sup> : Cité dans *La Lecture*, op-cit, p. 96.

<sup>177</sup> : *Le Conflit des interprétations*, Seuil, 1969, p. 389.

« Des brasiers me dévorent l'intérieur : l'un à la poitrine, là du côté du cœur, un autre dans la tête. » (p. 16)

Le déictique spatial au rôle démonstratif implique un lecteur supposé partager les mêmes connaissances que la narratrice. Elle n'a pas besoin de donner des explications pour se faire comprendre.

Cette utilisation du déictique spatial a un double rôle. D'abord, elle rend le lecteur auditeur, comme nous l'avons souligné dans le point précédent, puis, elle rapproche les deux interlocuteurs : le fait de dire cela, nous sentons que la narratrice est devant nous et nous imaginons sa main toucher le lieu du mal. Cela explique que le lecteur ne doit pas faire des efforts pour comprendre le message, ses connaissances lui suffisent.

Nous trouvons, également une réplique très importante dans l'implication d'un lecteur cultivé ayant des connaissances suffisantes sur la situation des années quatre-vingt-dix en Algérie. Méditons-la :

« <Partez, madame, partez vite d'ici, avant qu'il ne soit trop tard !> et il avait ajouté : <Ce sont eux !> Eux ? Qui donc eux ? Me demandais-je en toute innocence. » (p. 138)

Cette question contient un mot-clé. C'est « Eux ». La narratrice s'interroge sur l'identité de ces personnes qui sont revenues, et ni elle ni son messager ne donnent la réponse. Cela ne veut pas dire que le lecteur a des problèmes de conception. Au contraire, il pourra facilement comprendre l'énoncé parce qu'il a des connaissances très riches sur les hordes terroristes. Ce procédé est fréquemment utilisé pour l'économie du récit.

Cependant, si nous continuons la lecture, nous trouverons que les deux phrases qui suivent donnent la réponse, mais de manière indirecte.

Dans ce même propos, nous relevons deux exemples de *Paris plus loin que la France*. Le premier exige des connaissances partagées entre le narrateur et le narrataire. Par contre, le second, que nous avons soulevé dans le point précédent, atteste un manque de savoir pour les deux :

« La nuit de son départ pour cette guerre qui n'en était pas encore une, un vent violent se leva. » (pp. 10-11)

« Personne ne connaissait l'âge exact d'Aïcha. » (p. 67)

Dans le premier énoncé, le démonstratif « cette » est un élément d'entente. Il permet d'inscrire un lecteur à des connaissances partagées avec la narratrice parce que cette dernière ne signale pas de quelle guerre il s'agit. Logiquement, nous, lecteurs, avons directement compris qu'il s'agit de la guerre de libération du 1<sup>er</sup> Novembre 1954. Là, également, nous enregistrons un procédé de l'économie narrative du langage.

Dans le second, le vocable « personne » inclut narrateur et narrataire. C'est un élément de négativité, d'extraction collective. Il met la narratrice dans la même position que celle du narrataire. C'est un élément qui les met dans une ignorance partagée entre les deux, alors que la narratrice est censée connaître l'histoire qu'elle raconte.

Reste un exemple de *Bab-Errih*. Il retrace une question laissée en suspens, et qui demande au narrataire d'y répondre :

« Comment suis-je rentrée chez moi et qui m'y a amenée, je ne m'en souviens plus exactement. » (p. 83)

Là, c'est une question posée indirectement. Nous remarquons l'absence des signes typographiques de l'interrogation. L'expression qui suit la question est sa réponse. Ce qui fait que cette manière indirecte de poser la question, montre au narrataire qu'il n'est pas censé répondre. C'est comme si la narratrice posait la question à elle-même.

C'est à une ignorance partagée que nous assistons dans ce roman, parce que la narratrice répond par la négation, et le narrataire n'est pas concerné par cette interrogation. Le minimum de connaissances lui permet de comprendre l'énoncé.

De ce fait, nous pouvons déduire que le texte est une fonction partagée entre deux pôles : une fonction explicite, réelle et authentique de l'auteur, et une fonction implicite et virtuelle du lecteur. Cela veut dire que chacun contribue à la naissance de l'œuvre littéraire.

Ainsi, du fait qu'il y ait une subdivision de tâches pour l'accomplissement du travail littéraire, nous pouvons supposer un complot, une complicité entre l'auteur et le lecteur : le résultat auquel nous sommes parvenus le montre bien. C'est comme si l'auteur se mettait d'abord d'accord avec le lecteur sur certaines choses avant qu'il entame son activité d'écriture. C'est ce que nous tentons d'expliquer dans le troisième chapitre de cette dernière partie.

# **Chapitre III**

## **Chapitre III   Complicité : Narrateur- narrataire**

### ***1- Personnage traditionnel/ nouveau***

### ***2- Un discours de complicité privilégié : l'ironie ou l'humour ?***

### ***3- Langue étrangère (publics : familier / étranger)***

Après avoir montré, dans le chapitre précédent, que le lecteur est interpellé par la romancière, et qu'il joue un rôle primordial dans la concrétisation du sens de l'œuvre, nous pouvons accéder maintenant à l'élaboration de la relation qu'entretiennent ces deux pôles de la narration.

D'emblée, il y a des procédures spéciales qui s'annoncent : le narrateur présente l'intrigue de manière à utiliser des expressions particulières qui le rendent certain de la compréhension du narrataire.

En fait, cette certitude n'est qu'une image de la complicité qui existe entre l'auteur et le lecteur : nous avons montré, plus haut, qu'un bon nombre de silences et de blancs, sont facilement comblés par le lecteur. Et cela, en dépendant de l'idéologie de chacun d'eux, de la société dans laquelle ils vivent et de la culture de la langue d'écriture.

A ce propos, quelques fois, le lecteur remarque des nouveautés qui pourraient forcément changer sa perception. Mais cela ne casse pas son horizon d'attente, au contraire, il lui donne d'autres champs de réflexion.

Tentons, dans ce chapitre qui s'annonce d'expliquer la nature de ces nouvelles formes d'écriture, et les relations entretenues entre auteur et lecteur.

## 1- Personnage traditionnel- nouveau :

Il serait intéressant d'avoir comme point du départ, l'idée entreprise de la littérature traditionnelle. Celle-ci donne une figure très simple à la définition du héros, comme le premier acteur qui passe dans la narration.

Il est vrai. Nous sommes habitués à juger le premier acteur qui apparaît dans le roman comme étant héros. Cette conception est prise pour une règle dans la narration au point où le lecteur peut facilement détecter la place du héros, aux premières pages, voire même aux premières lignes de sa lecture.

Les auteurs de la littérature algérienne post-coloniale et de celle des années quatre-vingt-dix suivent le même procédé narratif, mais en ajoutant des changements sur la nature du héros, sur sa description, sur son statut dans le roman...etc.

Dans les textes de Ghania Hammadou, nous avons le même constat : le premier acteur qui passe est le héros :

- Dans *Le Premier jour d'éternité*, nous sommes, à la première page, face à la scène de l'assassinat d'Aziz. Effectivement, c'est lui le héros ;
- Dans *Paris plus loin que la France*, on parle d'abord d'Azzedine qui s'efface derrière sa fille Mériem qui est l'héroïne ;
- Quant à *Bab-Errih*, il est d'ailleurs, réparti en deux séries de chapitres. La première s'intitule *Selma*, et la seconde *Hélène*. Elles sont toutes les deux les héroïnes de ce texte, mais c'est Selma qui apparaît la première dans la narration.

Par ailleurs, nous ne retrouvons pas les conditions dans lesquelles joue le personnage traditionnel de Balzac. Nous sommes en face d'acteurs dénués des attributs de la littérature romanesque. C'est-à-dire que nous n'avons plus affaire à des héros *centraux*, mais à des acteurs *normaux*, jouant dans un univers banal, et partageant, dans la plupart des cas, l'héroïcité avec d'autres personnages.

Nous prenons, à titre d'exemples, les univers diégétiques des protagonistes de notre corpus. Ils diffèrent d'un roman à un autre :

*Le Premier jour d'éternité* ne met en scène que le drame extérieur : l'apparition des hordes terroristes, les égorgements dans les rues d'Algérie, le bureau du journal de Myriem et les lieux des pièces théâtrales d'Aziz. Nous constatons que les acteurs n'ont pas d'intérieurs. D'ailleurs la romancière en parle très rarement.

En revanche, *Paris plus loin que la France* raconte, comme nous l'avons souligné, la situation des familles algériennes pendant la guerre de libération, à partir du 1<sup>er</sup> Novembre 1954. Mais là, la romancière donne plus d'importance aux intérieurs algériens : elle expose le statut de la femme soumise à son mari, et à sa belle-mère, et elle ajoute des explications minutieuses sur les traditions familiales algériennes, dans la cuisine, au Hammam...etc.

Nous enregistrons une absence totale du colonisateur en Algérie. Aucun indice n'est donné sur la période de l'histoire racontée sauf certains détails sur l'enseignant français de Mourad, et le dialogue entretenu entre Leïla et Mériem sur le départ de la famille de cette dernière vers un *Paris-plus-loin-que-la-France*.

En ce sens, le lecteur, face à ce mode de narration, a l'impression que le colonisateur n'est pas installé en Algérie, et qu'il s'est trompé de période, alors que c'est effectivement la période coloniale.

Quant à *Bab-Errih*, qui est une représentation figurant le pays de l'Algérie, il contient des descriptions détaillées des rues de Bab-Errih ; des souks et des intérieurs aussi.

De plus, la narratrice décrit des lieux précis : Souk Mandela ; l'aéroport détruit lors d'un attentat (qui représente l'aéroport Houari Boumediene d'Alger), les rues et la chambre qui réunit les deux héroïnes Selma et Hélène pour la rédaction.

Quand l'héroïne va rencontrer le ministre de la communication, elle fait une description du bâtiment où elle s'est rendue :

« Les bâtiments d'un ministère, c'est souvent déroutant, pleins de coins et de recoins sinistres. On s'y perd... On pourrait y tourner une semaine sans trouver son chemin, des labyrinthes ! J'ai mis une bonne heure avant de trouver le bonhomme en question. [...] A force d'arpenter les étages, d'interroger des agents en faction sur les paliers, je finis par dénicher son antre au bout d'un couloir. » (pp. 189-190)

Ces descriptions ne sont pas une réponse de Ghania Hammadou aux modalités du roman traditionnel, mais c'est un moyen qui munit son lecteur d'un maximum de données sur la ville de Bab-Errih, et ainsi, il pourra faire la superposition des deux pays en question, Bab-Errih et l'Algérie auquel il renvoie. C'est-à-dire que si nous n'avions pas trouvé suffisamment

d'indices qui renvoient à l'Algérie, nous n'aurions jamais dit que Bab-Errih pourrait remplacer l'Algérie dans la réalité.

Remarquons maintenant les héros de ces trois textes. Ce sont des protagonistes démunis de leurs caractères physiques et moraux. La romancière ne s'intéresse pas à en donner des portraits, elle les plonge directement dans l'action.

Dans *Le Premier jour d'éternité*, aucun indice n'est fourni au lecteur sur le physique d'Aziz et de Myriem. Ghania Hammadou se contente uniquement de donner leur niveau intellectuel, comme nous l'avons montré dans la première partie de notre thèse.

Bien qu'Aziz soit le héros principal, en plus de *la légère claudication* qu'il a, la romancière ne le décrit que très superficiellement. Nous prenons l'énoncé suivant :

« Une pénible interrogation assombrit les yeux mordorés, creusa le front large. » (p. 47)

Quant à Myriem, nous n'avons d'elle que le niveau universitaire. Sur le plan physique, elle n'est du tout pas décrite.

Nous avons le même constat à la lecture de *Paris plus loin que la France*. Suite aux questions incessantes de Mériem sur les traits de son père, elle arrive à décrocher quelques détails pour en faire un modèle. Par contre, sa description est absente :

« [...] c'était sa tenue d'apparat, chaude et douce, et il ressemblait à un jeune turc. Un vrai caïd tellement il était droit et grand...  
- Grand ? Aussi grand que Moh le puisatier ?  
Questionnait Mériem.  
- Oui, tout aussi grand, seulement ton père était plus svelte, il avait gardé une silhouette d'adolescent, moins massive que celle de Moh... » (p. 33)

Venons au roman *Bab-Errih*. Il ne contient, à son tour, aucune description des portraits physiques des deux héroïnes. Nous relevons un énoncé qui affirme qu'Hélène ne porte pas le voile :

« Les femmes, elles, étaient à l'intérieur, [...] Ma tête découverte a dû surprendre ; l'une des femmes s'est



levée et m'a tendu un foulard que j'ai posé sur mes cheveux. » (p. 167)

De là, nous pouvons déduire qu'à partir des attributs de nos personnages, nous aurons du mal à croire qu'ils sont les héros des histoires. En plus, ce sont les protagonistes secondaires qui sont mieux décrits par la romancière, tel que Aïcha ; la mère d'Azzedine, Mahmoud ; le père de Zahra et Boukhobza ; le président de Bab-Errih.

Donc, ces héros présentent une déviation de la norme respectée depuis le siècle du roman traditionnel. Et c'est cette rupture qui ouvre une perspective critique sur le système du texte.

Par ailleurs, nous enregistrons de nouveaux attributs aux protagonistes de notre corpus. Ces attributs font d'eux des héros *déplacés* de l'habituel, c'est-à-dire différents des héros traditionnels. Cette différence des héros est analysée par Anouar Benmalek, non seulement entre le roman *balzacien* et le roman algérien, mais aussi entre le héros de l'écriture algérienne coloniale et celui de la littérature des années quatre-vingt-dix :

« Quand notre société combattait ceux qu'elle considérait comme oppresseurs étrangers, les idéaux étaient clairs. Ils consistaient au fond à retourner contre les colons leurs propres slogans. [...] Ce n'est plus le cas avec l'intégrisme : pour lui, celui qui ne pense pas de manière orthodoxe est pire qu'un ennemi. [...] Les personnages insoutenables de cruauté qui apparaissent dans tel ou tel roman algérien ne sont malheureusement que le pur reflet de la cruelle réalité de notre histoire présente.<sup>178</sup> »

Dans la tradition romanesque qui obéit au réalisme de Balzac, le lecteur est déjà habitué à des acteurs qui sont porteurs d'actions, meneurs de l'intrigue jusqu'à sa fin. Des héros au centre de l'histoire, bien distincts des autres protagonistes. Rappelons-nous de la définition que donne J-P Goldenstein :

« On pourrait définir schématiquement le personnage de roman comme la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque. Le

---

<sup>178</sup> : *Chroniques de l'Algérie amère : Algérie 1985-2002*, Pauvert, 2003, pp. (275-276).

héros, ou l'héroïne, de roman représente celui à qui l'aventure narrée est arrivée. On distingue généralement, selon des critères, au demeurant très flous, le personnage principal, héros ou protagoniste, des personnages secondaires ou épisodiques qui apparaissent à l'arrière-plan ou de temps en temps dans le roman, et du comparse enfin, personnage dont le rôle se trouve enfin réduit au minimum.<sup>179</sup> »

En revanche, dans notre corpus, le lecteur va découvrir des protagonistes principaux à fonctions différentes. Ils sont généralement effacés derrière d'autres qui les devancent : Aziz est le héros de *Le Premier jour d'éternité*, mais il est passé à travers les yeux de Myriem. Il est pris à la troisième personne du singulier, et c'est elle qui le devance, qui se présente à la première personne du singulier et qui devient le centre de l'histoire. Nous pouvons appuyer notre idée en l'illustrant avec cet exemple :

« La déchirure dessinée par les balles nous réunissait, moi, intacte dans la ville de pierres grises, allongée sur un divan défoncé, lui, mutilé, gisant sur un lit de glace dans un hôpital militaire. Moi, ni vivante, ni morte, lui, déjà dans la légende. Entre nous, le néant. » (p. 17)

Aziz est inclus dans la première personne du pluriel « nous » utilisée par Myriem, mais il ne se présente pas directement au narrataire. D'ailleurs, l'histoire est commencée par son assassinat, ce qui prépare le lecteur à admettre l'absence ou l'effacement de ce héros.

De plus, contrairement à la tradition romanesque, Aziz n'est pas protagoniste d'une action, mais vu comme victime des autres. Il est victime des terroristes, du Pouvoir algérien et même de la société qui lui a *interrompu* le chemin qu'il s'est tracé. Ce qui fait qu'il n'arrive pas à accomplir sa mission à la fin de l'intrigue.

Le lecteur est, d'emblée, préparé à le prendre pour victime parce que Ghania Hammadou utilise le même procédé qu'est l'ouverture du roman par la phase finale.

L'acteur Azzedine de *Paris plus loin que la France* a également subi des changements, non seulement sur l'apparence physique, mais aussi sur la part entreprise dans la narration, vis-à-vis des autres personnages.

---

<sup>179</sup> : J-P Goldenstein, *Pour lire le roman*, Duculot, Paris, 1989, p. 44.

C'est sa fille de cinq ans, Mériem qui le devance et prend le centre de l'histoire bien qu'elle soit prise, elle aussi, à la troisième personne du singulier.

Il est effacé de l'intrigue, mais sa fille tente de le rendre à l'histoire. Elle pose plusieurs questions sur ses traits physiques et moraux, sur sa personnalité, et refuse qu'il soit complètement effacé de l'intrigue. Celui-ci n'est également pas protagoniste d'une action, mais victime dans la narration (tant qu'il monte au maquis et ne revient plus).

*Bab-Errih*, quant à lui, contient deux héroïnes qui ne s'effacent pas derrière les autres personnages, mais elles jouent toujours le rôle des victimes. Elles se sont évadées toutes les deux de leurs pays, et elles tentent de raconter Bab-Errih, de ne plus arrêter l'écriture, mais elles reçoivent des menaces de la part du ministre de la communication.

Ces deux protagonistes sont, tantôt prises à la première personne, tantôt à la deuxième, et à la troisième personne du singulier.

Au fait, ce que nous avons signalé sur le rôle joué par les héros des textes de notre corpus, est déjà montré dans la première partie de notre recherche, dans la répartition des fonctions actantielles de Greimas. Dans un premier temps, nous les avons étudiés sur le plan narratif, et dans un second temps, sur le plan de la réception, vis-à-vis d'un lectorat collectif.

De ce fait, les héros qui présentent des normes aux débuts de nos romans, s'ils gardent leurs rôles, ils seront porteurs d'action, mais leur norme présentée au début de l'intrigue n'est pas respectée par les personnages secondaires qui sont venus représenter de nouvelles normes qui effacent entièrement les premières. Voilà ce qui invite le lecteur à ouvrir le champ d'une critique sur ces textes.

Ainsi, le point de vue du lecteur ne cesse de se déplacer d'un thème à un autre. Le lecteur se forme un horizon au tout début du roman, mais il suffit que le héros change de rôle pour que l'horizon soit atteint. Et cela est dû au manque de détails sur les personnages des trois textes. Le récepteur tente de se faire une première idée sur le protagoniste, à partir des premiers événements de l'histoire : il n'a plus affaire au *portrait physique*<sup>180</sup> de Balzac auquel il est habitué. Il a une imagination première sur le personnage, et s'il découvre le contraire à la fin, il sera obligé de corriger ses configurations premières. Il se verra en train de *réfléchir sur lui-même* au sens de Wolfgang Iser<sup>181</sup>, sur le changement de rôles engendrant un renversement dans la perspective du lecteur.

---

<sup>180</sup> : Nous parlons du portrait physique du *Père Grandet*, dans *Eugénie Grandet*, Gallimard, Folio, N°31, pp. 29-30.

<sup>181</sup> : *L'Acte de la lecture*, op-cit.

En définitive, ce que nous avons relevé sur le personnage, atteste que les textes de Ghania Hammadou causent l'effacement du héros traditionnel, et la naissance d'un nouveau protagoniste qui invite le lecteur à se familiariser avec le contenu *déplacé* du texte. Dès lors, cette familiarisation aide le destinataire du roman à comprendre certains procédés très particuliers de la romancière, telle que l'affiliation d'éléments *opposés* dans un roman : l'amour, la mort, l'humour, l'ironie...etc. que nous allons aborder dans le prochain point.

## **2- Un discours de complicité privilégié : l'ironie ou l'humour ?**

S'agissant de trois romans écrits par une auteure algérienne exilée depuis 1993 en France, et d'un corpus d'analyse contenant des procédés spéciaux qui rapprochent le producteur et le récepteur, et qui expliquent le lien étroit entre eux, nous pouvons, à ce stade, expliquer certaines formes prises par Ghania Hammadou, pour des moyens indispensables cherchant à faire passer ses deux messages :

- Direct : c'est ce que nous comprenons au déchiffrement des mots des histoires, tels qu'ils sont définis dans le dictionnaire, c'est-à-dire, leur sens dénotatif ;
- Et indirect : c'est le message passé entre les lignes. C'est ce que disent les mots indirectement, en plaçant les trois narrations dans leurs contextes spatiotemporel et historique. C'est-à-dire, ce sont les sens connotatifs.

Ces nouveaux procédés nous donnent l'impression que ce ne sont plus les narrateurs qui parlent dans la fiction racontée, mais que c'est la romancière elle-même, surtout en enregistrant la présence du locuteur qui s'adresse directement au narrataire sans qu'il y ait besoin d'employer un pronom quelconque.

Cette énonciation peut nous informer sur l'esprit ironique de Ghania Hammadou qui use de l'humour, un moyen pour accrocher son lecteur en lui disant complètement le contraire de qu'elle veut explicitement dire. Voilà comment Ducrot définit cette énonciation :

« Je la présente comme l'expression d'un point de vue absurde, absurdité dont l'énonciateur n'est pas moi, et risque même dans ce cas d'être vous (c'est cette assimilation de l'énonciateur à l'allocutaire qui rend ici l'ironie agressive). Je vous fais sentir quelque chose.<sup>182</sup> »

Ce qui fait que l'ironie est le fait de modifier le sens littéral pour en donner un sens dérivé. C'est ce qui est le cas dans notre corpus d'analyse qui nous présente des messages indirects sur le Pouvoir, le statut de l'intellectuel en Algérie, la situation du pays pendant les années du terrorisme, et le président de Bab-Errih.

---

<sup>182</sup> : *Le Dire et le dit*, op-cit, p. 211.

En effet, la narratrice-personnage Myriem décrit la scène de l'assassinat d'Aziz, et quand elle arrive au jour de son enterrement, elle le met au centre d'une scène où va se jouer une pièce théâtrale :

« Tout est bien rôdé : le public et les acteurs, la pièce tant de fois jouée. Quand bien même les personnages n'ont pas toujours le même rôle. » (p. 20)

Mais, cette fois-ci, le héros ne se lève pas à la fin de la pièce parce qu'il a neuf balles dans la tête et sur la poitrine.

Elle ne croit pas ce *rituel mortuaire* qui exclut Aziz définitivement de l'existence. Voilà pourquoi elle le relie à une pièce théâtrale, fictive dont les événements s'estompent à la fin du temps du jeu, et elle s'interroge sur l'absurdité de son sort ainsi que sur celui de tous les Intellectuels auxquels *on* a programmé la mort.

Myriem est triste, et sa tristesse la fait revenir en arrière dans le temps pour découvrir que tous ceux qui détiennent l'intelligence humaine ont péri de cette manière ; en devenant anonymes, un nom parmi d'autres dans les listes des nécrologies :

« Ainsi allait-il finir, lui aussi, sa carrière dans un registre, avec un chiffre accolé à son nom, un chiffre qui niait son identité, le rendait anonyme.  
Comment pleurer un matricule dans un inventaire ? »  
(p. 20)

Ainsi, ajoutons le début de la dernière partie de ce même micro-récit. La page écrite en italique contient des questions et des réponses ironiques sur le sort d'Aziz. Myriem montre qu'Aziz n'a même pas pu avoir le visa pour qu'il n'échappe pas à cette mort qu'*on* lui a programmée :

« - Partir ? Qui a parlé de partir ? Ah non, pas lui ! Car qui va payer si celui-là part ? Il faut qu'il en reste un pour le sacrifice exemplaire. Qu'il reste ici pour mourir. » (p. 145)

L'état d'hystérie et de tristesse dans lequel Myriem s'est retrouvée, l'a poussée à imaginer la forme des yeux invisibles qui épiaient Aziz, et leurs discussions sur le sort de ce dernier.

Cela nous inscrit dans le sillage de Raphaël Cor qui définit l'ironie tout en la plaçant en rapport avec les sentiments naturels de l'être humain :

« L'ironie, bonnement maniée, est une chose délicieuse. Elle est l'instrument le plus souple à murmurer nos sentiments intimes, nos tristesses et nos regrets les plus chers, -le voile parfois de bien des douleurs. <sup>183</sup>»

Nous n'avons pas du mal à comprendre ce discours de l'ironie de la romancière. Il consiste à dire le contraire de ce qu'on veut proférer, mais le message qu'il porte passe directement à l'esprit du lecteur.

Étant une écrivaine-journaliste exilée de son pays, Ghania Hammadou ne cesse de remettre en question la situation de l'Intellectuel en Algérie. Elle ne parle pas uniquement d'Aziz, mais d'autres encore tel que son ami Kader, le Président Boudiaf et ceux qui ont été victimes des égorgements collectifs.

Le même constat nous l'avons à la lecture de *Bab-Errih* qui est un bloc de procédures ironiques sur toute la ville de Bab-Errih. Elle évoque, là également, l'Intellectuel qui n'a aucun statut, et qui est en voie d'extinction vu qu'il *dérange* avec ses écrits. N'oublions pas que Selma et Hélène sont toutes les deux journalistes :

« La trahison des intellectuels, la forfaiture des clercs : ce n'est qu'un thème de débat sur plateaux de télévision. D'ailleurs c'est une catégorie en voie d'extinction. Et pour cause ! on les entend de moins en moins ; les plus visibles font la queue devant les préfectures pour prolonger leur titre de séjour à l'étranger. » (pp. 91-92)

Un peu plus loin. Etant rassurée du fait que tout le monde soit condamné à mort, la romancière montre que les citoyens de Bab-Errih meurent d'impuissance parce que *le pôle* qui tue doit détenir un pouvoir quelconque tant qu'il tue à l'aveuglette, en bougeant tranquillement dans les rues de Bab-Errih sans que personne puisse l'arrêter.

Après l'assassinat de l'institutrice Zeïneb et de son fils, la narratrice reste hébétée. La vue de leurs deux corps inertes reste gravée dans sa tête. Elle ne sait plus comment et où se

---

<sup>183</sup> : Cité dans *Le Dire et le dit*, op-cit, p. 211.

réfugier dans ce pays qui *tue* les petits enfants, qui ne donne aucune importance à la vie humaine. Prenons cet énoncé ironique de la romancière :

« Normal, tout augmente, sauf les vies humaines qui ne valent plus un clou, pas même une balle. Hé ! c'est un luxe, une balle : la hache ou le couteau mal aiguisé, c'est plus économique ! Une mort économique, c'est ce qu'*ils* réservent au populo ! Tu vas le découvrir bientôt, en République démocratique et populaire [...] » (p. 142)

En fait, ces expressions ironiques de la romancière créent, de prime abord, un certain doute dans l'esprit du lecteur, mais en poursuivant le déchiffrement, il est rassuré par la réflexion à la fois ironique et humoristique de Ghania Hammadou. Ce sont des procédés qui ressemblent à des dessins, à des caricatures représentant Bab-Errih.

De plus, nous pouvons enregistrer un autre sujet, fréquent en littérature romanesque et présent dans les trois textes, mais de manière différente. C'est un sujet qui relie fortement l'amour et la mort, toujours inséparables dans notre corpus d'analyse.

Cela peut également être une image de l'esprit ironique de Ghania Hammadou qui essaie de présenter une société vide de relations amoureuses, alors qu'elle sait bien qu'il ne pourrait y en avoir dans la réalité. Mais comme il existe toujours une complicité entre l'auteur et le lecteur, ce dernier comprend facilement le message même s'il est envoyé indirectement.

Dans ces textes, le sujet de la mort est si important dans une vie si jeune. Elle est omniprésente au point de priver les amants des bonheurs amoureux en les séparant. Elle devient même personnage dans *Le Premier jour d'éternité* où la narratrice atteste qu'elle est l'événement le plus important sur la Une de tous les journaux algériens.

Dans ce même roman, c'est elle qui atteint Kader ; Aziz et le sépare de son amante, touche le Président Boudiaf et des milliers d'Algériens assassinés ou égorgés collectivement. Elle est le sort de l'amie de Mériem ; d'Aïcha et d'Azzedine en le séparant de sa femme Zahra qui rêvait silencieusement les moments amoureux avec lui, dans *Paris plus loin que la France*. Et elle est le destin de Bad ; de l'institutrice avec son fils ; du fils de Khalti Djoher et des milliers de citoyens sans noms précis, dans *Bab-Errih*.

Nous pouvons illustrer notre idée par un passage que nous prenons du roman *Le Premier jour d'éternité* qui prend la mort pour un acteur qui décide des destinées des êtres humains, et qui circule dans les rues en toute tranquillité :



« Il n'est pas de bonheur qui nous mette à jamais hors des territoires de l'Histoire. Or, partout ce demiurge occulté qui fait de nous des acteurs involontaires dans une pièce dont il est le metteur en scène, s'emballait, réglait des comptes, vieilles factures jamais soldées, découpait des nations, redessinait la géographie du monde, traçant de nouvelles frontières, déboulonnait des statues, fracturait des continents. Pouvait-il nous ignorer ? » (p. 131)

Cette *personnification* de la mort prive le lecteur des moments de détente où les acteurs amoureux se rencontrent. L'omniprésence de cette mort a poussé même la romancière à nous présenter une narration dépourvue des scènes d'amour. Nous sentons comme si la narratrice profitait de la présence d'Aziz en racontant l'histoire d'amour qui les réunit, mais sa joie est toujours éphémère.

Cette *fracture* brusque à la relation qui réunissait Aziz et Myriem a laissé la romancière rédiger deux autres ouvrages, en omettant l'existence de cette passion d'amour :

Zahra, de sa condition de femme condamnée au silence et à la soumission à son mari et à sa belle-mère, n'a même pas le courage de prononcer à haute voix le prénom de son mari, ou dévoiler sa souffrance en son absence.

Hélène et Selma, quant à elles, leur côté amoureux est complètement effacé. Elles sont tellement prises par la marche de l'Histoire à Bab-Errih qu'elles ne peuvent avoir le temps pour les relations d'amour. Elles évoquent une seule histoire, en une seule ligne, finie par un échec. C'est Nadia l'exilée qui est l'amour perdu d'Azzedine :

« [...] Azzedine. Ce qui le tient, c'est son amour perdu  
– Nadia l'exilée. » (p. 173)

Myriem, à son tour, connaît l'amour avec Aziz. Mais leur histoire peut être une symbolique envoyée par la romancière qui la déploie dans un univers de *mer* et de *désert* signifiant la perte de tous les repères et l'incompatibilité de cette passion avec le contexte spatial, temporel et historique. Cet énoncé qui se présente montre l'inquiétude de Myriem de sa séparation d'Aziz :

« Devant elle (la mort), je frémissais ; non pas à l'idée de disparaître, mais seulement d'être séparée d'Aziz,

de ne plus être dans la même réalité que lui. A mon affolement devant l'inéluctable suivait des larmes, sorte de deuil anticipé de cette mort programmée. »  
(pp. 50-51)

De ce fait, ce mariage entre la mort et l'amour dont la ressemblance de la résonance et la dissemblance du sens, est un moyen pris par Ghania Hammadou pour donner une nouvelle vision à son lecteur. Cette vision peut être refusée au début de la lecture, mais avec le style ironique -qui provoque quelques fois le sourire- qui présente une société pauvre en affection et riche en agressivité, le récepteur sera disposé à comprendre la vision qui lui est proposée et laisser tomber la sienne.

Par ailleurs, nous enregistrons deux autres nouvelles positions de la romancière :

- La première est celle d'attaquer, toujours avec son esprit ironique, le président de Bab-Errih, en évoquant son silence continu envers tout ce qui se passe dans son pays ; ses voyages incessants vers l'étranger au moment où le pays demande son assistance et sa présence, et son indifférence vis-à-vis du terrorisme et ce qu'il cause comme dégâts et victimes. Voilà pourquoi Ghania Hammadou chosifie ce personnage nommé Boulkhobza en précédant son nom par le déterminant « le » :

« La violence des jets avait de quoi nous briser les os. Résultat : on a levé le siège dare-dare, lessivés ou courbaturés, mais le Boulkhobza, lui, il en a pris pour son grade d'ex-adjutant de l'armée coloniale. Nous ne nous sommes pas gênés de le lui rappeler, son grade, et le reste aussi. » (p. 187)

- La seconde est celle de l'introduction du personnage légendaire Médée, dans *Le Premier jour d'éternité*. Cela est fait à la phase finale du dernier micro-récit :

« Alors, faites entrer Médée. Elle peut tout. Médée. Elle saura ramener le fuyard et le pousser jusqu'à l'autel [...] » (p. 145)

A la vue du nom de ce personnage mythique, le récepteur sera étonné parce qu'après la lecture d'une histoire aussi logique et véridique de l'assassinat de l'homme du théâtre, il ne pourrait s'imaginer en face d'un récit fantastique, voire même légendaire. Mais comme la romancière ne peut pas croire ce qui se passe en Algérie, les situations auxquelles elle a assisté avant et même après son exil, lui sont tellement inouïes, ahurissantes et étranges qu'elle les lie à une légende, où le héros est le chef qui exécute les gens à la magie légendaire.

Là, nous sommes face à une question qui pourrait être proférée de la bouche de Ghania Hammadou. Cette interrogation intéresse le statut de l'Intellectuel en Algérie : Que pourraient gagner ces hordes terroristes en assassinant un Intellectuel tant qu'elles tuent à l'aveuglette, n'importe où et n'importe quand ?

Et comme elle ne trouve pas de réponse à cette question, elle use de son discours ironique pour remplacer la personne qui *décide* par une magicienne capable de tout puisqu'elle *change les destinées des gens*.

Dans cette perspective, voulant atténuer la force du discours de la dénonciation, la romancière procède à un renversement d'histoire en changeant le genre raconté pour ne pas choquer le lecteur. Elle se munit donc de l'humour qui est une *ficelle*<sup>184</sup> destinée à atténuer le dramatique et rendre le lecteur complice du personnage. Et cela est une des formes du style ironique, expliquée par Escarpit ainsi :

« La litote est la figure de rhétorique la mieux adaptée à l'ironie : l'atténuation de la pensée qui la caractérise conduit en effet à creuser la distance entre les paroles et l'intention. <sup>185</sup>»

De cette réflexion, nous pouvons déduire que les points que nous avons soulevés montrent les détours que prend la romancière pour ne pas révéler l'indicible. Cela est le résultat d'une complicité avec son lecteur qui comprend facilement les changements de perspectives auxquels elle procède, en mêlant ironie et humour, non dans le but d'écrire un conte ou de dessiner des caricatures, mais pour envoyer un discours dénonciateur et exposer l'état tragique auquel est parvenue l'Algérie.

Ainsi, nous pouvons conclure en soulignant que la complicité qui existe entre l'auteur et le lecteur ne dépend pas uniquement des formes que nous venons de relever dans ce point.

---

<sup>184</sup> : Ce terme est de Hélène Jacomard dans son ouvrage *Lecteur et lecture de l'autobiographie française contemporaine*, op-cit, p. 295.

<sup>185</sup> : *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes, Seuil, 2001, p. 175.

Elle dépend également de la langue de l'écriture. Est-elle une langue étrangère au lecteur ou non ? Pourquoi est-ce écrit en une langue et non en une autre ? C'est à ces questions que nous tentons de répondre dans le prochain point.

### **3- Langue étrangère (publics : familier / étranger) :**

Ayant signalé la présence d'une certaine complicité entre les éléments de chacune des deux binarités : narrateur / narrataire ; auteur / lecteur, nous pouvons accéder dans le présent point à un travail explicatif de la langue d'écriture de Ghania Hammadou. Est-elle sa langue maternelle ou un code emprunté pour le simple motif de faire passer un message ?

Nous avons déjà élaboré une analyse sur la présence de deux langues dans cette œuvre, pour montrer l'effet de l'entre-deux langues de la personne exilée. Cette fois-ci, nous tentons de le faire, non sur le plan de l'écriture, mais sur celui de la lecture en telle ou telle langue et sa relation avec celui qui écrit.

De prime abord, nous enregistrons que Ghania Hammadou procure des aides à son lecteur en rappelant des événements déjà mentionnés, usant des prolepses ou des analepses de Genette. Et cela n'y est pas pour rien, c'est pour ne pas perdre le lecteur et le garder toujours en contact avec elle.

Pour que ce lecteur lise une œuvre, il faut d'abord qu'il connaisse la langue et le langage de celui qui écrit. Cette connaissance consiste en une maîtrise parfaite de la grammaire et de la sémantique pour qu'il puisse résoudre les ambiguïtés du récit.

C'est ce à quoi s'attend Ghania Hammadou en rédigeant ses textes en une langue qui n'est pas la sienne. Il est vrai, elle est partie en France à l'âge de six ans, puis elle est revenue en Algérie à vingt ans pour faire des études de journalisme à Alger pour repartir enfin à quarante ans. Mais, elle est née en Algérie : la langue française lui est une langue seconde.

Elle a toujours écrit en langue française, mais cela ne l'a pas empêchée de faire appel à sa langue maternelle qui pourrait être étrangère pour certains. Tant qu'elle vit en France, ses écrits sont destinés à être d'abord lus par des Français qui trouvent l'introduction du deuxième code linguistique comme une intrusion.

Dans notre corpus d'analyse, nous enregistrons la présence d'un certain nombre de termes en arabe dialectal, c'est-à-dire, l'arabe du parler algérien. Ces éléments *intrus* ne sont traduits que dans *Bab-Errih*, la romancière ajoute un lexique à la fin de l'ouvrage, dans lequel elle définit tous les mots qui n'appartiennent pas à la langue française.

Ce sont trente-trois expressions et mots organisés par ordre alphabétique, et expliqués de manière à montrer qu'ils relèvent de la société et de la culture arabo-musulmanes tel que le montrent ces exemples :

« *Chah !* : bien fait !

*Mesfouf* : couscous aux légumes cuits à la vapeur

*Naam, ya sidi !* : oui, monsieur !

*Ya yemma laadjouza* : vieille mère » (pp. 199-200)

Dans ces exemples, la traduction des termes de l'arabe au français peut traduire une forme de complicité entre Ghania Hammadou et son public français ou étranger, parce que le lecteur étranger peut connaître la langue mais pas sa culture. Dès lors, avec les définitions ajoutées, il pourra comprendre les ambiguïtés qui lui sont adressées.

De plus, l'introduction de l'arabe dialectal est prépondérante dans ce roman. De peur de la non-compréhension, et de l'échec de la communication entre narrateur et narrataire, la romancière l'aide avec le lexique terminologique à la fin de son texte sans lequel, l'entretien entre le destinataire et le récepteur risque d'être perturbé, or ce dernier ne connaît pas la réalité à laquelle se réfère la narratrice de Ghania Hammadou.

Par conséquent, nous enregistrons une complicité entre l'auteur et le lecteur étranger. Nous avons l'impression qu'avant l'activité de la rédaction, le producteur se met d'abord à l'écoute de son destinataire pour qu'il puisse lui présenter ce qui va avec ses compétences en langue étrangère.

Par ailleurs, en retrouvant ces expressions relevant de la tradition maghrébine, le lecteur algérien sent une familiarité avec l'auteur. Il n'a pas besoin d'aller chercher les traductions parce qu'à ses yeux, le message passe mieux que si le texte était écrit en entier en langue française.

Cela veut dire que Ghania Hammadou a eu un pacte avec les deux publics, maghrébin et étranger parce que la complicité entre l'auteur et le lecteur dépend de l'acceptation du message. Les deux sont donc familiers avec le texte, comme le souligne Sartre<sup>186</sup>, les textes se jouent au niveau des aptitudes de leurs lecteurs.

Dans cette perspective, le lecteur inscrit ne doit pas être forcément français (puisque le texte est écrit en français), mais francophone. Il doit parler et comprendre le français. Pour Gérard Prince « *il connaît la grammaire du récit, les règles qui président à l'élaboration de toute histoire [...] Enfin, [il] possède une mémoire à toute épreuve, du moins en ce qui concerne les événements du récit qu'on lui fait connaître et les conséquences qu'on peut en tirer*<sup>187</sup> ».

De plus, pour renforcer le lien entre l'auteur et son lecteur, la romancière procède, dans ce même texte, à l'introduction d'expressions arabes, qui relèvent de la tradition arabo-

---

<sup>186</sup> : Cité dans *L'Acte de la lecture : Théorie de l'effet esthétique*, op-cit, p.359.

<sup>187</sup> : *Introduction à l'étude du narrataire*, op-cit, p. 190.

musulmane, mais en les *francisant*. C'est-à-dire que ce sont des traductions littérales qu'elle a faites, et qui peuvent renvoyer à ce que nous appelons les *traces de l'oralité*. En voici des exemples :

« Je lui mettrai *son destin entre ses mains*. » (p. 72)

« Allez, va... va..., tu me fais monter le gaz à la tête. »  
(p. 73)

Si nous traduisons ces deux exemples, nous aurons les résultats suivants :

« *N'hatlou saâdou fi yeddou*. »

Et

« *Aya, roh... roh..., rak tellaâtli lgaze le-rasse*. »

Ces expressions en langue française, initient le lecteur français à la compréhension de la tradition arabo-musulmane maghrébine. La romancière les a directement introduites pour plonger le lecteur étranger dans les milieux socioculturels maghrébins.

Cela pourrait également être une raison pour que Ghania Hammadou puisse créer un mariage de ses deux langues, celle de naissance et d'appartenance et celle de formation. Et cela enrichit et son patrimoine culturel, et celui de la communauté étrangère à laquelle ses ouvrages sont destinés.

En revanche, dans *Le Premier jour d'éternité*, nous n'enregistrons aucun lexique explicatif des mots arabes. Ils ne sont pas fréquents dans ce roman, mais ils sont employés sans donner leurs significations en langue française.

Cela pourrait revenir à la romancière qui prévoit, avant d'écrire, des compétences minimales en langue arabe chez le narrataire étranger. C'est-à-dire que puisqu'elle ne traduit pas ce nombre très réduit des termes, elle sait que ces derniers ne produisent pas une illisibilité. Il s'agit là, de vocables bien usités entre les deux langues arabe et française.

Nous enregistrons un mot dont la romancière donne juste après son emploi, sa traduction :

« Son mot de passe était *hanouni*, qui voulait dire mon tendre, mon chéri. » (p. 26)

Cette traduction du mot *hanouni* n'est pas fournie au destinataire pour la simple terminologie, mais pour que la narratrice-personnage appuie son idée sur son amant Aziz, qui ne proférait, de son vivant, que les mots de tendresse et d'amour qu'il avait pour tous.

Dans cette perspective, le destinataire est obligé de suivre le déroulement des événements comme le veut le narrateur qui exige de lui une compétence suffisante pour décoder les connotations qui lui sont adressées.

Et par opposition, nous trouvons une complicité entre l'écrivaine et le lecteur maghrébin qui enregistre la présence de plusieurs termes en arabe dialectal dans *Paris plus loin que la France*, sans que Ghania Hammadou éprouve le besoin de les traduire ou de les expliquer :

« *Djamaa, koufar, mektoub, tayaba, djebha, kachabia...etc.* »

Ces emprunts à l'arabe dialectal est fréquent dans ce roman, mais le fait que ce dernier raconte la situation des familles et des femmes algériennes pendant la guerre de libération, c'est-à-dire qu'il met surtout le point sur les traditions algériennes, la romancière préfère laisser ces emprunts en leur langue parce qu'ils perdront de leur force sémantique et littéraire si nous tentons de les traduire et de les réemployer dans leur contexte.

De ce fait, le lecteur, qu'il soit maghrébin ou étranger, doit posséder une compétence idéologique avant d'accéder à l'activité de la lecture. Il faut qu'il entame sa lecture avec un minimum supposé de connaissances sur les ressources socioculturelles de l'univers raconté, pour qu'il puisse élargir le lien existant entre lui et l'auteur.

Donc, publics familiers ou étrangers sont appelés à appuyer ou à contredire le projet de Ghania Hammadou qui tente de faire des innovations dans l'œuvre de notre corpus d'analyse. Ce renouveau peut provoquer des décalages dans la manière de réception de ces publics. Ce sont ces différents déplacements et *étrangetés* que nous allons étudier dans le dernier chapitre de cette troisième partie.



# **Chapitre IV**

## **Chapitre IV   Déplacement des lectures**

### **1- Attentes traditionnelles/ nouvelles attitudes**

### **2- Lectures différentes (entre les trois romans)**

### **3- Impact de la lecture sur le lecteur**

Étant parvenus dans le chapitre précédent à des résultats attestant du changement de l'écriture, et de l'avènement de nouvelles procédures de la romancière touchant aux attentes des lecteurs, nous pouvons nous donner la possibilité, dans le présent chapitre, d'élaborer une recherche sur la parole *déplacée* et changée, *couchée* par écrit, et son impact sur la réception.

Puisque les héros se déplacent sans cesse, ils véhiculent de nouvelles paroles qui peuvent être acceptées, modifiées ou même refusées par le lecteur. Ces paroles peuvent donc produire une nouvelle lecture qui se base sur de nouvelles modalités.

Voilà ce que nous allons démontrer dans le présent chapitre, tout en appuyant sur le changement, non seulement entre l'*ancienne* écriture et la *nouvelle* mais aussi sur la différence sur le plan de la rédaction des trois diégèses de notre corpus d'analyse.

## **1- Attentes traditionnelles/ nouvelles attitudes :**

Parler du lecteur comme le destinataire du texte littéraire engage une situation de communication entre le producteur et le récepteur. Cependant, cette situation de communication n'a pas lieu entre deux interlocuteurs individuels, mais entre un émetteur et plusieurs récepteurs, parce que les lectures sont multiples et différentes, en fonction de la diversité du public-lecteur, et de ses visions. Voilà pourquoi il ne faut pas parler de la réception comme étant une activité qui se fait à l'état singulier, mais comme un acte commun, fait par un lectorat collectif. Il y a donc plusieurs réceptions.

En effet, l'œuvre de Ghania Hammadou est un ensemble de textes littéraires reçus par des publics lecteurs différents. Elle se compose de trois ouvrages publiés respectivement en 1997 ; 2001 et 2004.

Est-elle reçue par les mêmes publics que ceux des écrits qui l'ont précédée, ou par des publics nouveaux ? Satisfait-elle ces publics ou non ?

Paul Valéry dit sur les rapports existants entre les ouvrages et leurs publics :

« Certains ouvrages sont créés pour leur public.  
Certains autres créent leur public.<sup>188</sup> »

Cela veut dire que les opérations de production et de transmission des écrits impliquent une interaction entre l'auteur et le lecteur où l'un dépend de l'autre, et les deux dépendent des contextes socioculturels et historiques dans lesquels apparaissent les œuvres littéraires, conformément à l'idée de Claude Duchet :

« Le texte [...] indissociable des formes de culture et d'enseignement par quoi il est transmis [...]. Il n'y a pas de texte pur. [...] Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte, même pas son <auteur>.<sup>189</sup> »

En ce sens, si nous tentons de placer la littérature algérienne dans son contexte socioculturel et historique, nous trouverons que sa naissance coïncide avec la colonisation. C'est-à-dire que les écrits portent sur l'occupation française, les conditions des combattants algériens dans les montagnes et la situation dégradante de la famille algérienne pendant cette période.

---

<sup>188</sup> : Cité par Jérôme Roger, *La Critique littéraire*, Dunod, Paris, 1997, p. 78.

<sup>189</sup> : Cité par Jérôme Roger, id.

Néanmoins, après l'indépendance, les sujets à débattre changent. Le colonisateur n'est plus en Algérie, ce qui pousse les écrivains à traiter d'autres thèmes qui touchent plutôt le côté politique et socioculturel parce qu'ils ne peuvent pas exprimer délibérément leurs idées traitées d'*intellectuelles*.

Une nouvelle naissance à laquelle nous assistons vers la fin des années quatre-vingts. C'est la *littérature de la décennie noire*, ou la *littérature de l'urgence* ou la *littérature des années quatre-vingt-dix* comme l'appellent certains critiques. C'est un flot d'écrits qui mettent le lecteur face à une nouvelle intrigue sur l'exil des intellectuels algériens aspirant à une indépendance intellectuelle et sociale.

Nous en prenons les textes de Ghania Hammadou pour voir comment répond le public aux sujets qui y sont traités.

En fait, nous pouvons imaginer que cette journaliste-écrivaine -exilée en France-, ne peut écrire pour un motif esthétique ou pour se faire connaître dans le monde. Sa situation est révélatrice de beaucoup de choses. En parcourant ses trois textes, le lecteur se trouve devant de nouveaux thèmes, différents de ce qu'il a l'habitude de lire dans la littérature coloniale. Prenons chaque roman à part :

- *Le Premier jour d'éternité* semble être un article journalistique de la situation algérienne qui prévalait pendant les années quatre-vingt-dix : deux intellectuels dont l'un est assassiné et l'autre est exilé, assassinats et égorgements collectifs dans les rues d'Algérie, une *ombre* d'une histoire d'amour vouée à l'échec.
- *Paris plus loin que la France* est une exposition de l'Algérie de la guerre de libération et de la post-indépendance, et de la situation de la femme algérienne. Chose qui n'est pas différente de ce qui se traitait dans la littérature coloniale. L'auteure y ajoute le thème de l'exil de la famille de Mériem et celui du terrorisme.
- *Bab-Errih* met en scène deux femmes journalistes, évadées toutes les deux de leurs pays. L'une quitte Bab-Errih et l'autre quitte la France. Elles écrivent sur Bab-Errih et racontent la situation du terrorisme et du Pouvoir qui *chasse* les Intellectuels.

Ces nouvelles problématiques peuvent transformer les attentes du lecteur (qui a déjà lu la littérature traditionnelle romanesque et la littérature algérienne coloniale) tout en créant en

lui de nouvelles attitudes, parce qu'au sens de Marthe Robert<sup>190</sup>, tout lecteur tente de retrouver son *roman familier* dans ses lectures.

Dans cette perspective, si le lecteur ne retrouve pas ce *roman familier* dans notre corpus d'analyse. C'est d'abord, au niveau des titres qui ne reflètent pas du tout ceux de la littérature traditionnelle renvoyant au nom du héros ; puis, au niveau du paratexte riche en dédicaces, postface, épilogue...etc.

En ce sens, ces trois titres peuvent impliquer un *hypersens* ou un *non-sens*, qui provoque ou non une anticipation d'un besoin à savoir quelque chose sur le contenu. Ils peuvent ou non être une réponse et une explication à toutes les suppositions du lecteur. C'est une capacité d'orienter le destinataire vers telle ou telle idée, ou vers tel ou tel genre comme le certifie Claude Duchet :

« Par nécessité, même s'il sélectionne son public ou cherche de nouveaux lecteurs, le titre de roman s'adapte à une demande moyenne, tient compte de l'indice culturel du genre pour adapter sa stratégie, véhicule et consolide contraintes et interdits, exploite et transmet des formes héritées. <sup>191</sup> »

Et les dédicaces, selon Genette<sup>192</sup>, sont toujours une démonstration pour l'auteur, elles affichent *une relation intellectuelle ou privée*. Elles sont toujours au service de la romancière.

À ce stade, le lecteur commence à avoir de nouvelles positions sur les textes. Et, en les pénétrant, il se rend compte que le trajet qu'il s'est tracé pour retrouver son *roman familier* de Marthe Robert, avait changé au cours de la lecture.

Sur le plan superficiel, le lecteur peut remarquer que, d'après les problématiques traitées par Ghania Hammadou (que nous avons données plus haut), les thématiques sont privilégiées au premier degré, et au profit de l'esthétique de l'écriture qui est carrément omise. Alors que la littérature était, à un certain temps, *l'esthétique et le jeu avec la langue*.

Du colloque international qui portait sur la réception du texte littéraire maghrébin d'expression française, et qui s'est tenu en Tunisie, en 2000, nous sommes sortis avec une conclusion qui fait de cette littérature un témoignage, qui répond à un appel où sont imposées les situations d'*exil, d'enfermement et de servitude*.

---

<sup>190</sup> : *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972.

<sup>191</sup> : Cité par C. Achour et A. Bekkat dans *Clefs pour la lecture des récits*, Tell, Blida, 2002, p. 73.

<sup>192</sup> : *Seuils*, Paris, Seuil, p. 126.

De plus, cette littérature est une réponse aux souffrances des indigènes algériens à l'époque coloniale, et à celles des citoyens algériens des années quatre-vingt-dix. Le lecteur sent comme si ces thématiques fréquentes étaient imposées aux écrivains qui font la redondance, mais de manière différente.

Et sur le plan de la profondeur des écrits, nous pouvons remarquer la nature des personnages principaux de Ghania Hammadou. Ils ont la fonction de meneurs de groupes. Comme s'ils étaient élus à faire *cet appel* pour revendiquer les droits de leurs communautés.

Les univers diégétiques ne sont plus la description minutieuse de Balzac, ou l'illustration détaillée de Stendhal. Ce sont plutôt des milieux *fades*, où les *sujets* et les *anti-sujets* sont toujours ennemis les uns des autres. Ces milieux représentent, il est vrai, la réalité algérienne. Mais face à cette représentation, nous aurions pensé qu'il s'agirait de romans *historiques* témoignant sur la réalité, et non de romans *historisés* comme ils le sont en réalité.

Par conséquent, nous pouvons savoir la nature de l'appel *envoyé* par les héros de Ghania Hammadou :

- C'est un appel à l'intellectualité ; à l'écriture des mémoires des personnes intellectuelles et à rédiger les souvenirs pour qu'ils ne s'estompent pas dans *Le Premier jour d'éternité* ;
- Un appel également à l'écriture (symbolisé par les affaires scolaires gardées en cachette par Mériem, et les lettres écrites à sa grand-mère). C'est aussi un appel à la revendication des droits de la femme algérienne (dans la situation de sa mère Zahra soumise à toute la famille, et dans celle de Mériem qui décroche la parole à la place de son père), dans *Paris plus loin que la France* ;
- Et un même appel à l'écriture et à l'intellectualité (statut de Selma et Hélène qui sont journaliste), et à la revendication des droits de tout citoyen dans son pays (l'exil et la situation du Pouvoir), dans *Bab-Errih*.

Face à ces nouveautés que nous avons soulevées sur le contenu des textes de Ghania Hammadou, la lecture sera obligatoirement atteinte et déviée de son projet habituel. Nous pouvons expliquer cette idée par ce que nous avons souligné, plus haut, sur la dépendance du producteur et du récepteur dans la maintenance du pacte qui existe entre eux.

En ce sens, le lecteur aura une autre réaction en lisant ces témoignages. Dans le sillage de Hans Robert Jauss, son horizon qui est le va-et-vient entre le passé et le présent (entre les

lectures antérieures et présentes) sera comblé ou rompu. Donc, il va se reconnaître dans l'univers représenté dans les diégèses, en se retrouvant toujours dans la réalité dure dans laquelle il vit. Il finira par retrouver son *roman familier* mais sous forme de situation réelle où il se voit, voit ses parents, sa famille et même sa communauté.

En fait, les blessures causées par la perte du bien-aimé, du pays, du statut particulier et du droit de vivre dans la tranquillité, poussent les auteurs à agir d'une manière ou d'une autre, et c'est en les racontant par écrit qu'ils sentent que leur message est parvenu aux autres. C'est-à-dire qu'en partageant leur souffrance avec le lecteur. Mais ce dernier, en retrouvant toujours le même monde que celui où il est, sera déçu parce que ces écrits ravivent en lui des souffrances longtemps refoulées.

Donc, mêlant ses attentes traditionnelles aux attitudes nouvelles, le destinataire aura affaire à une lecture déplacée de l'habituelle. N'oublions pas que ce lecteur est prisonnier de la création romanesque, c'est-à-dire que sa lecture dépend de la manière avec laquelle l'écrivain bâtit son œuvre. Ce qui est conforme à ce que dit Jauss :

« La production et la consommation sont des moments d'un processus dont la production est le véritable point de départ, et donc, le facteur dominant.<sup>193</sup> »

En définitive, le déplacement de la lecture auquel nous sommes parvenus, n'est pas seulement enregistré entre la littérature traditionnelle et la littérature algérienne coloniale, ou entre la littérature coloniale et la littérature des années quatre-vingt-dix. Mais également entre des textes parus dans une même période. Les trois textes de Hammadou provoquent notre curiosité pour détecter le sens et le lieu du déplacement.

---

<sup>193</sup> : *Pour une esthétique de la réception*, op-cit, p. 272.

## **2- Lectures différentes (entre les trois romans) :**

Les romans de Ghania Hammadou présentent trois histoires différentes les unes des autres, ayant chacune un dispositif narratif précis. Rappelons que *Le Premier jour d'éternité* est raconté à la première personne du singulier et du pluriel ; *Paris plus loin que la France* à la troisième personne et *Bab-Errih* à la première personne sous-entendue et à la troisième personne du singulier.

En première lecture, le récepteur est d'emblée plongé dans un doute : s'il est à jour avec le temps, il devra lire en premier *Le Premier jour d'éternité* qui est paru en 1997. En se trouvant dans un univers étrange où la vie des héros est vouée à l'échec, il se prépare à lire le second, en ayant déjà des idées préconçues.

Cependant, le deuxième roman paru en 2001 relate une histoire complètement différente de la première, ayant un univers diégétique différent et une intrigue entièrement dissemblable de la première. A ce stade, l'ambiguïté s'installe chez le lecteur. C'est ce qui nous est arrivé à la lecture de ce roman parce que nous aspirions à une histoire allant dans le même sens que la première, mais nous nous sommes retrouvés dans un récit anachronique, qui raconte une période révolue.

Par conséquent, en sachant qu'un autre écrit de Hammadou est paru en 2004, le lecteur ne pourra pas classer la romancière à deux romans *extrêmes*. Mais avec la lecture de *Bab-Errih*, il se retrouvera dans le premier monde représenté par l'auteure, c'est-à-dire celui du roman *Le Premier jour d'éternité*.

En fait, nous avons eues ces réactions parce que nous étions à jour avec la parution des romans de Ghania Hammadou. Toutefois, après des relectures, nous avons tranché et avons pu classer les écrits de la romancière.

En effet, certains critiques jugent *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France* comme des romans autobiographiques. Mais ils exposent tous les deux des narrations différentes.

*Le Premier jour d'éternité* est un deuil raconté à la première personne du singulier et du pluriel. Nous n'y retrouvons pas le même prénom de la romancière jouant l'action, l'héroïne porte un prénom différent ; Myriem. C'est une rétrospective d'une période de sept ans, de 1988 à 1995.

Dans *Paris plus loin que la France*, nous enregistrons une autobiographie (sil y a lieu de le dire) impersonnelle. L'héroïne Mériem, qui ne porte toujours pas le prénom de la romancière est présentée à la troisième personne. Là, le temps de l'histoire est d'une trentaine



à une quarantaine d'années. C'est de 1954 au retour de la famille de Mériem à la fin des années quatre-vingts.

En fait, il est difficile de juger tel ou tel texte comme autobiographique. Les textes de Ghania Hammadou ne le disent pas explicitement. A leur lecture, nous n'avons eu aucun renvoi à l'écriture autobiographique. Il y a lieu d'un écart pris par la romancière pour présenter quelque chose de nouveau.

*Bab-Errih*, quant à lui, n'a même pas un chemin d'intrigue clair. C'est un brouillon de données, d'informations diffusées en formes d'articles journalistiques. Cela pourrait bien expliquer la fonction de journaliste des deux héroïnes.

En ce sens, si nous tentons de définir l'écriture autobiographique, nous trouverons qu'elle est, selon Georges Gusdorf, ainsi :

« L'autobiographie propose un théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs. <sup>194</sup>»

Cependant, nous ne sentons pas ce que souligne Gusdorf dans les textes de Hammadou. A leur lecture, nous touchons une distance entre l'écrivain et les acteurs dans leurs univers diégétiques. Et cela est réellement apparent dans l'autobiographie impersonnelle de *Paris plus loin que la France* qui serait le mieux placé à être jugé autobiographique.

Là, nous nous rapprochons de Paul Man qui pense que l'autobiographie est une figure de lecture :

« L'autobiographie n'est pas un genre ou un mode, mais une figure de la lecture ou de la compréhension qui se trouve dans tous les textes. Le moment autobiographique arrive comme un alignement entre les deux sujets impliqués dans le processus de lecture au sein duquel ils se déterminent l'un l'autre par une mutuelle substitution réflexive. <sup>195</sup> »

---

<sup>194</sup> : *Les Ecritures du Moi : Lignes de vie I*, Odile Jacob, 1991, p. 311.

<sup>195</sup> : De son ouvrage *The Rhetoric of romanticism*, New York, Columbia University, p. 70. Cité par Michel Lisse dans *L'Expérience de la lecture, II- Le Glissement*, Galilée, 2001.

De plus, ce qui nous laisse loin de penser que *Le Premier jour d'éternité* est autobiographique est le fait qu'il s'ouvre sur une troisième personne du singulier qui renvoie à Aziz :

« Aziz qui allait dans la lumière, [...] Il ne bougeait pas, ne fuyait pas. » (p. 07)

Et d'un coup, la troisième personne disparaît pour être remplacée par un « je » :

« J'ai toujours su que cela surviendrait et me rattraperait n'importe où, n'importe comment [...] » (p. 12)

Là, au changement des pronoms personnels, le lecteur est d'emblée devant une situation ambiguë où il doit recourir à son imagination, tentant de déterminer la raison du changement brusque de « il » à « je ». Il doit répondre à son interrogation : qui est ce *je* ? Quelle est son identité ? Pourquoi s'impose-t-il sans qu'il soit introduit par un quelconque narrateur ? Quelle est sa relation avec le « il » ?

Sa lecture reste problématique jusqu'à ce qu'il arrive à trouver toutes les réponses. Il ne peut également pas remarquer que Ghania Hammadou joue trois rôles ; celui de l'auteur, du metteur en scène et des personnages. Voilà pourquoi il éloigne de sa réflexion l'idée de l'autobiographie.

C'est un deuil qui ne respecte ni le temps ni l'espace. Il est, pour certains, fait à la manière autobiographique, comme il peut représenter une nouvelle écriture, comme nous l'avons souligné dans le point précédent.

En revanche, *Paris plus loin que la France* est écrit autrement. Il est, comme nous l'avons dit plus haut, une forme autobiographique impersonnelle. Mais il reprend le respect aux modalités de la narration traditionnelle. C'est là où le lecteur sent le déplacement entre les deux œuvres.

En effet, le déplacement a déjà lieu à l'écriture de *Le Premier jour d'éternité*, mais le fait de revenir aux règles romanesques, nous enregistrons un déplacement en sens inverse. C'est-à-dire, un glissement non par rapport à la norme, mais vers la norme.

De ce fait, entre ces deux romans, il y a un jeu et changement de rôles entre la *redondance* et la *nouvelle information*, tel que le souligne Wolfgang Iser :

« La redondance fournit une garantie contre les erreurs de la transmission, puisqu'elle permet de reconstituer le message à partir de la connaissance que le récepteur possède à priori sur la structure du langage dans lequel il est transmis.<sup>196</sup> »

Par ailleurs, nous distinguons le retour au premier déplacement dans l'écriture de *Bab-Errih*. Ce roman qui paraît le dernier ne respecte pas les modalités traditionnelles, il est une écriture qui casse la norme à laquelle est revenue Ghania Hammadou dans *Paris plus loin que la France*. Ce roman peut donc être classé avec *Le Premier jour d'éternité* sur le plan de leur forme narrative qui ne respecte aucune modalité de la narration. Et par rapport à ces deux textes, *Paris plus loin que la France* représente la norme.

En ce sens, le lecteur peut accepter ou refuser le sens de l'écriture. Il peut s'arrêter, revenir en arrière ou reprendre la lecture de chapitres entiers cherchant à trouver la liaison entre les lectures antérieures et présentes. Cela va le mettre dans une situation de déplacement entre les textes de Ghania Hammadou, et ainsi, sa lecture sera déplacée entre ces trois romans.

Nous pouvons ajouter une autre remarque sur les différences entre les textes de notre corpus d'analyse. Celle-ci concerne la manière avec laquelle le narrateur ou le personnage principal narre son histoire.

Nous trouvons que dans *Le Premier jour d'éternité* et *Paris plus loin que la France*, deux formules sont fréquentes. L'une se rattache à l'*image*, et l'autre au verbe *revoir*. Prenons respectivement un exemple de chaque roman :

« Ah ! le revoir une fois, ne serait-ce qu'une fois, pour caresser ses mains, embrasser son front [...] » (p. 14)

« Même insurgée contre son incapacité à intégrer l'image de son père dans le cours du quotidien familial, Mériem [...] n'abandonna pas son travail de création. » (p. 29)

Ces termes qui reviennent fréquemment, et que nous pouvons ajouter au vocable « souvenir » que nous avons abordé antérieurement, peuvent relever des événements ancrés dans l'esprit de la narratrice. Ils peuvent renvoyer au sentiment de vouloir laisser de l'impact dans l'esprit du lecteur tant qu'ils renvoient à des moments inoubliables.

---

<sup>196</sup> : *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op-cit, p. 176.

Donc, ce que nous avons signalé sur le changement de l'écriture dans l'œuvre de Ghania Hammadou, peut avoir une influence et des résultats sur le lecteur parce que ce dernier, en voyant le personnage singer la vie, aura de l'ambition à vivre d'autres vies, tout en prenant le fictif pour un réel. Mais, le lecteur, peut-il concrétiser ce qu'il lit ? Ou se contente-t-il de la simple jouissance de l'impression qu'il a d'une illusion de la réalité ? C'est à ces questions que nous allons répondre dans le dernier point de cette partie.

### **3- Impact de la lecture sur le lecteur :**

Après avoir fait une analyse du travail du lecteur sur l'écriture romanesque de Ghania Hammadou, nous pouvons accéder maintenant à l'élaboration des effets que peut avoir la lecture à laquelle il procède, sur lui. Laissons-nous commencer ce point par ce qu'écrit Jean Louis Baudry sur le principe de la liaison lecture –écriture :

« Lire apparaîtra donc comme un acte d'écriture et pareillement écrire se révélera être un acte de lecture – écrire et lire n'étant que les moments simultanés d'une même production. <sup>197</sup> »

En effet, cette relation entre l'écriture et la lecture ne laisse pas le lecteur indifférent. Au contraire, elle rend sa réflexion souple et flexible, ce qui lui permet d'accepter certaines idées lancées par l'auteur et d'en refuser d'autres.

En ce sens, la lecture de l'œuvre de Ghania Hammadou peut être appréhendée de deux manières :

- Nous pouvons l'étudier dans les effets concrets qu'elle produira sur la société ;
- Comme nous pouvons l'appréhender sur les conséquences particulières qu'elle aura sur l'individu.

En ce qui concerne notre corpus d'analyse, il faut d'abord le placer dans son contexte historique et social et voir quelles sont les attentes de la société dans laquelle il est paru. Et en le faisant, nous trouverons que sa lecture produit une déception chez le lecteur et surtout l'étudiant-lecteur parce qu'il aimerait s'approprier au texte, mais en se heurtant à son contenu qui n'est qu'exil et enfermement, il sera déçu et prendra du recul.

Le lecteur aime toujours s'identifier au personnage parce que ce dernier représente le héros, le modèle, l'acteur type. Mais dans l'œuvre de Ghania Hammadou, le héros souffre jusqu'à sa dernière minute, et il mène une vie qui est toujours vouée à l'échec. Voilà ce qui va changer le profil de la lecture et la rendre déplacée.

Cette déception du lecteur ne veut pas dire un arrêt total de la lecture, mais elle explique un refus au cheminement choisi par l'auteur. N'oublions pas que le lecteur n'est pas obligé d'épouser tout ce qui lui est proposé dans le texte littéraire. Il est, dans l'activité de la

---

<sup>197</sup> : Cité par Claudette Oriol-Boyer dans *Nouveau roman et discours critique*, Ellug, 1990, p. 84.

lecture, en phase de découverte progressive, tout en allant et en revenant entre le passé et le présent. Le sémioticien américain M. Riffaterre explique cette situation ainsi :

« On n'insistera jamais assez sur l'importance d'une lecture qui aille dans le sens du texte, c'est-à-dire du début à la fin. Faute de respecter ce <sens unique> on méconnaît un élément essentiel du phénomène littéraire –que le livre se déroule (comme le volumen se déroulait, matériellement, dans l'Antiquité), que le texte est l'objet d'une découverte progressive, d'une perception dynamique et constamment changeante...<sup>198</sup> »

En méditant cette citation nous pouvons déduire que l'acte de l'écriture est d'abord une lecture de la société et du public auquel sera adressé l'écrit.

À ce propos, Paul Man<sup>199</sup> a toujours dit que l'acte du passage de la vie à l'écriture doit passer par trois étapes tant qu'il est une lecture antérieure :

- **La suppression** : c'est le fait de ne pas retenir tel ou tel fait, le fait de le nier et de ne pas l'introduire dans la narration.

- **La transformation** : c'est le pouvoir qu'a l'auteur dans le changement de lieux, de dates ou de noms. Il n'est pas nécessaire de les garder tels quels, sinon, dans le cas contraire, son écriture ne sera pas une *représentation de la réalité* mais une *présentation de la réalité*.

- **L'accentuation** : est le fait de pouvoir élargir ou rétrécir le temps de tel ou tel événement. Un moment bref pourrait être fortement décrit et valorisé par l'auteur.

En ce sens, le lecteur passe par les mêmes étapes dans son activité de lecture. Il comprendra les déplacements incessants que fait l'auteur, notamment Ghania Hammadou :

D'abord, c'est un déplacement d'un pays à un autre cherchant à retrouver la tranquillité : son exil est un déplacement entre l'Algérie et la France.

Puis, n'étant pas arrivée à réaliser ses souhaits, la romancière procède à un déplacement du monde réel au monde fictif pour afficher par écrit ses aspirations. Et elle

---

<sup>198</sup> : *Essais de stylistique structurale*, Traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 327.

<sup>199</sup> : *L'Expérience de la lecture, II- Le Glissement*, op-cit.

présente des personnages qui bougent sans cesse dans la narration. Ce qui fait un autre déplacement : elle tente d'exposer sa situation par le biais de la narration.

Et enfin, le déplacement des personnages entraîne un déplacement identitaire et linguistique, parce que le changement de lieu veut dire le changement de la parole. (Nous avons expliqué cette situation dans la deuxième partie de notre recherche).

C'est à cette situation que le lecteur est exposé. N'ayant pas pu arriver à concrétiser ses souhaits (le déplacement par rapport à la société post-coloniale ne répond pas aux attentes des protagonistes, et à celles du lecteur), sa lecture sera *déplacée* vu que l'écriture est elle-même *déplacée*.

Par conséquent, l'effet que produit l'œuvre de Ghania Hammadou sur le lecteur entraîne le même résultat sur la société et l'institution, tel que le refus exprimé par certaines maisons d'éditions françaises<sup>200</sup> qui ont toujours montré leur refus aux œuvres de la littérature maghrébine d'expression française, souligne Gilbert Nekkache<sup>201</sup>, en mentionnant l'étrangeté de la structure de l'œuvre et la contestation du contenu politique.

En fait, le refus de la société et la déception du lecteur ne sont que les résultats du déplacement de l'œuvre. La société la refuse parce qu'elle trouve son discours déplacé, et le lecteur est déçu parce qu'il retrouve la société réelle. C'est-à-dire une reprise du vécu réel qui le pousse à, soit adhérer à ce que dit le romancier, soit à le refuser totalement. Nous pouvons appuyer cette idée en réfléchissant avec Anouar Benmalek qui, abordant la contribution du roman algérien à la société, souligne :

« La littérature, quand elle n'est pas stipendiée au service des pouvoirs en place et d'une idéologie totalisante, ne remplace évidemment pas l'Histoire ; elle sert seulement à rappeler que l'homme, s'il est capable d'être magnifique, cède trop souvent aux côtés sombres de l'âme humaine.<sup>202</sup> »

En ce sens, nous savons que le lecteur est toujours emprisonné par le narrateur, mais il peut ne pas se laisser entraîner par lui. En faisant appel à ses compétences et performances, il pourra dérouter l'orientation prévue.

---

<sup>200</sup> : Nous parlons des maisons d'édition françaises parce que les maisons d'édition algériennes n'acceptaient pas des ouvrages traçant le refus du Pouvoir algérien. Ce qui pousse les écrivains algériens à proposer leurs écrits aux maisons d'édition françaises.

<sup>201</sup> : Pris de ses propos au colloque international tenu en Tunisie, op-cit.

<sup>202</sup> *Chroniques de l'Algérie amère : Algérie 1985- 2002*, op-cit, p. 274.

Pour ne pas se laisser manipuler par l'auteur, Doubrovsky<sup>203</sup> propose une solution au lecteur. Cette solution consiste à interrompre la lecture linéaire, et à relire à chaque fois, les trente premières pages. C'est ce qu'il appelle « *retour à la case départ* » qui implique la rupture de la lecture passive et fait appel aux nouvelles dispositions lectorales que possède le récepteur.

De ce fait, le lecteur de l'œuvre de Ghania Hammadou pourra se munir de ses compétences pour changer sa réception. Puisqu'il est en face d'une thématique privilégiée au profit de l'esthétique, il pourra vaincre sa déception en prenant ce roman de témoignage pour un appel qui lui est adressé.

Cela veut dire qu'il prendra en considération les avertissements lancés à l'Intellectuel en Algérie, les difficultés dans lesquelles se retrouve toute personne qui *pense* et qui dit la vérité, et l'existence difficile que mène la femme algérienne et maghrébine, qu'elle soit intellectuelle ou non.

Face à cet appel, il pourra prendre la relève de ces personnes assassinées en racontant leur vie par écrit. C'est à cette activité que fait Hammadou un appel direct au lecteur en introduisant un poème dans sa narration :

« Et vous, femmes de demain, faites taire la haine,  
Ecrivez les mémoires des hommes  
Qui vous pleuraient vivantes,  
Des mémoires fertiles comme des légendes  
Que chanteront les enfants des hommes à venir. <sup>204</sup>»

Donc, l'écriture des mémoires des personnes intellectuelles est un appel que la romancière envoie, à travers ses trois diégèses. Un message lancé directement et indirectement comme nous l'avons souligné. Cela pourrait changer les *images*<sup>205</sup> premières du lecteur. Ces images premières seront remplacées par d'autres, nouvelles qui l'aideront dans la perception de l'écriture déplacée de Ghania Hammadou.

En définitive, ayant tenté de montrer le déplacement de l'écriture sur les plans diégétique et significatif dans les deux parties précédentes de notre thèse, nous sommes arrivés dans ce dernier chapitre à démontrer le changement causé par ces deux déplacements

---

<sup>203</sup> : Cité par Hélène Jaccomard dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, op-cit, p. 401.

<sup>204</sup> : *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 147.

<sup>205</sup> : C'est au sens de Gaston Bachelard quand il parle de la perception du lecteur qui le libère des images premières et les remplace par d'autres.



sur la lecture du récepteur de l'œuvre de Ghania Hammadou. Ce changement consiste en la production d'une lecture, à son tour, déplacée.

## Conclusion

À partir de ce que nous avons développé dans cette troisième partie, nous sommes arrivés aux constats suivants :

L'analyse de la transmission de la narration entre deux instances fictives nous a montré la présence de traces explicites du (ou des) narrataire (s) dans les trois textes de Hammadou. Le narrateur les interpelle à chaque fois les incitant à participer à la collaboration d'un sens.

À ce propos, nous avons enregistré que bien que le lecteur soit interpellé et invité par la romancière à participer dans la narration, sa contribution est toujours limitée parce que les romans contiennent des questions laissées en suspens. Le lecteur a beau faire des efforts pour répondre à ces interrogations, mais il n'y parvient pas. Voilà ce qui pourrait souligner la nouveauté de l'écriture qui traite des sujets récents, voire même actuels dont le savoir que nous pouvons avoir est toujours limité : les questions posées sur le terrorisme, sur le Pouvoir et le Président de Bab-Errih n'ont pas de réponses explicites. Le lecteur doit collaborer avec la romancière pour qu'ils arrivent, tous les deux, à constituer un (ou des) sens à l'œuvre.

En ce sens, le lecteur ne trouve pas des réponses satisfaisantes à ses questions et, cela peut le décevoir parce qu'il n'arrive pas à concrétiser ses attentes en se reconnaissant dans son univers réel représenté par la fiction. Ainsi, il changera ou il corrigera ses premières aspirations. Voilà ce qui pourra décaler sa lecture.

De plus, nous avons relevé que le héros dans les trois textes est différent du héros traditionnel. Il est d'abord un personnage féminin, et il ne réussit pas dans ses épreuves durant l'intrigue narrative. Ce nouveau protagoniste peut également provoquer une déroute au lecteur parce que ce dernier a déjà une image sur le héros qu'il veut concrétiser dans ses lectures, mais il n'y arrivera pas. Le lecteur aura une conversion ; au lieu d'éprouver de la sympathie envers son héros, il éprouvera du dégoût.

Par ailleurs, en affirmant son déplacement à son récepteur, Ghania Hammadou choisit une procédure privilégiant son lecteur algérien ou maghrébin sans oublier le lecteur étranger : elle utilise un discours ironique *assaisonné* par l'humour dans un certain nombre de situations que seul le lecteur algérien peut comprendre. Et pour ne pas perdre son public étranger, elle munit ses ouvrages de glossaires traduisant tous les vocables introduits en langue maternelle.

Enfin, voulant mettre le point sur le changement parvenu à l'écriture, l'auteure présente trois textes dont un seul respecte les modalités du roman traditionnel (*Paris plus loin*

*que la France*). Et cela, pour mettre en garde son lecteur et lui montrer le degré du décalage entre l'écriture traditionnelle et celle d'aujourd'hui.

Face à ce glissement de l'écriture, la lecture change son parcours et devient à son tour déplacée.

# **Conclusion générale**

## CONCLUSION GENERALE

La lecture des trois romans de Ghania Hammadou a enrichi notre réflexion et l'a munie d'un certain nombre de constats. Ceux-ci étant liés au concept du déplacement dont il est question dans notre thèse, ils le munissent de trois sens, répartis respectivement selon les trois parties de notre recherche.

Le premier volet portant sur la fiction, s'avère être un dispositif efficient qui nous a permis de décrire les acteurs féminins de Hammadou dans leurs déplacements. Ce qui fait que ce concept est enregistré d'emblée, au premier niveau qu'est celui de la narration.

Dans ce propos, nous avons remarqué que la romancière a dans les trois textes, un porte-parole féminin. Ce qui pourrait apparaître tout à fait raisonnable dans les écrits féminins, mais dans notre cas, nous ne trouvons pas d'acteurs masculins, sauf s'ils sont absents : le souvenir les fait passer à travers les yeux d'une narratrice (Aziz, le mort est passé à travers les yeux de Myriem, et Azzedine est également passé à travers le regard de sa fille Mériem).

Myriem, Mériem, Selma et Hélène sont les héroïnes des romans. Ce sont elles qui agissent dans les diégèses, qui font bouger le monde fictif et qui sont chargées de plusieurs missions à accomplir. Cependant, elles n'arrivent pas à leurs buts : le schéma actantiel que nous avons appliqué aux textes de notre corpus d'analyse a montré que les *sujets* deviennent des *objets* à la fin de leurs quêtes, parce que l'omniprésence des *opposants* interrompt leurs marches et les pousse à *se déplacer* de la catégorie *sujet* vers celle d'*objet*. Ainsi, ce sont les *opposants* qui arrivent à accomplir leurs tâches vers la fin de l'intrigue, ils décrochent de ce fait la catégorie du *sujet* : ils deviennent des *anti-sujets*.

Par ailleurs, la représentation spatiale s'organise dans les textes sur le mode de l'opposition : *intérieur* et *extérieur* ou *dedans* et *dehors* qui remplacent respectivement le pays d'origine et le pays d'accueil. Cette opposition est très attachée au personnage féminin avant qu'elle soit liée au glissement d'un lieu à un autre parce que la spatialité, dans notre corpus d'analyse, n'est pas uniquement une *simple topographie*<sup>206</sup>, mais elle est dotée de valeurs :

C'est une opposition qui oblige ou qui interdit quelque chose au personnage féminin qui *glisse* des lieux *prescrits* ou *autorisés* vers des lieux *interdits*.

L'Algérie, le pays d'origine de Myriem, lui est un lieu *autorisé*, mais cela ne dure pas longtemps, vers la fin de l'intrigue, elle se retrouve dans l'obligation de quitter cet espace pour un autre devenu *prescrit*. C'est le pays d'accueil, la France.

---

<sup>206</sup> : Denis Bertrand, *L'Espace et le sens, Germinal d'E. Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, p. 59.

Le même constat est enregistré dans le second roman. Face au colonisateur français installé en Algérie ; espace *permis* voire même *prescrit* à Mériem vu qu'il est son pays d'origine, elle est contrainte de l'abandonner pour un autre qui doit être *loin du colonisateur* dont elle et sa famille s'enfuient. Elles s'exilent donc en France qui leur devient *prescrite*.

Également dans *Bab-Errih*, Selma fait son possible pour avoir un visa pour la France, voulant quitter Bab-Errih ; son pays d'origine, *prescrit* à elle et à tous ses citoyens, et elle part en France (pays devenu *permis*) ; lieu *permis* et *prescrit* à Hélène qui s'en échappe pour venir s'installer à Bab-Errih. Dès lors, ce pays lui devient un lieu *prescrit*.

Nous pouvons ajouter les espaces à l'intérieur des pays. Nous les avons recensés dans le développement. Hammadou les présente de manière à fixer l'attention du lecteur sur des éléments précis, cherchant à produire un effet du réel.

*Le Premier jour d'éternité* n'est pas un roman d'intérieur. La manière avec laquelle Myriem occupe les espaces est toujours reliée à sa relation avec Aziz, comme si elle n'avait pas de maison avant leur rencontre. Elle présente sa maison, ou les chambres des hôtels des *rendez-vous amoureux* comme un lieu de clôture par rapport à l'extérieur où s'est basé le regard de la narratrice.

*Bab-Errih* est également un roman d'extérieur. D'ailleurs, la disposition des événements montre qu'il s'agit d'une présentation de la situation extérieure de Bab-Errih. Les intérieurs ne sont apparents que dans la clôture réservée à la rédaction ; la chambre des rencontres de Selma et Hélène.

Cependant, *Paris plus loin que la France*, en dehors de la traversée par bateau vers Marseille, est une exposition de l'enfermement, et de l'intérieur opposé à l'extérieur réservé uniquement à Azzedine, personnage effacé de la diégèse dès les premières pages.

Là, le regard de la romancière est centré dans l'intérieur féminin au point de piéger le lecteur qui ne sent guère la présence du colonisateur en Algérie.

De plus, sur le plan narratologique, le déplacement est marqué par l'opposition : positivité / négativité. Tous les lieux permis aux acteurs au début des histoires, leur deviennent interdits à la fin, vu les obligations de l'exil des héroïnes vers un seul lieu, présent dans les trois diégèses, qu'est le pays de la France.

Par ailleurs, Ghania Hammadou utilise un outil efficace qui insiste sur la question du déplacement des acteurs en introduisant dans sa narration ce que nous avons appelé la narration-lisière.

Ce procédé montre qu'il y a toujours un obstacle ou une barrière entre les deux lieux en question, mais il certifie le déplacement vu que ces séparations sont défoncées et

dépassées. Cela peut expliquer que même si le personnage ne glisse pas d'un lieu à un autre, son regard est toujours porté vers l'extérieur même s'il est obligé de transpercer les barrières.

Et ainsi, le deuxième volet nous a aidés à voir le concept du déplacement d'une autre façon.

D'abord, l'unique cause du déplacement des héroïnes d'un pays à un autre est l'exil. C'est un glissement forcé, elles n'ont pas le choix d'accepter ou de refuser. Il a déstabilisé leur existence et les a mises dans une situation précaire qui les contraint à se déplacer incessamment, cherchant à retrouver leurs tranquillité et stabilité. Ce qui peut être identique à la situation de la romancière qui est exilée en France depuis quinze ans.

Ces conditions fragiles font de nos personnages des *Autres* dans leur pays d'accueil, des citoyens *seuls* bien qu'ils soient entourés de foules de gens. C'est ce qui en fait les oblige à exercer l'activité de l'écriture en envoyant des lettres au pays d'origine.

Ce procédé est présent dans les trois textes : les lettres écrites par Myriem, Mériem et Selma réduisent le degré de leur souffrance. Elles leur montrent qu'elles ne sont plus seules dans les pays étrangers, qu'elles communiquent avec les autres.

Même si l'aspect épistolaire exclut le destinataire dans notre corpus d'analyse, les personnages se montrent satisfaits de ce qu'ils écrivent et de ce que véhiculent leurs lettres : Myriem écrit des lettres en l'absence d'Aziz, elle ne sait même pas s'il peut repasser chez elle pour les parcourir, mais le fait de les lui adresser la rend tranquille. La narratrice n'est même pas sûre si Aziz a lu les lettres ou non, elle expose son incertitude au lecteur :

« Ce cahier fut, il me semble, parcouru par Aziz, lors d'une de mes absences. » (p. 132)

Quant aux lettres de Mériem dans le second roman, elles ne parviennent même pas à leur destinataire, son jeune âge l'empêche de faire en sorte que les lettres soient envoyées :

« Les lettres pour Oumeyma s'entassent dans son cartable car elle ne sait pas trop bien ce qu'il faut faire pour qu'elles parviennent à leur destinataire. » (p. 143)

Et dans *Bab-Errih*, Hélène tombe, au hasard, sur les lettres de Selma. Elles ne lui sont pas adressées mais elle est curieuse de savoir ce qui est raconté dans les cahiers entassés depuis quelques jours sur la table :

« J'en profite pour jeter un œil sur les cahiers de Selma, qu'elle a rapportés dans son mince bagage. [...] je continue de feuilleter le cahier. Je m'arrête à une page, un passage à la graphie laborieuse retient mon attention. » (pp. 169-170)

Dans cette perspective, se sentant exilée et marginalisée de son pays d'accueil, Ghania Hammadou rédige des ouvrages pour communiquer avec les autres. Les romans qui tracent sa souffrance et sa solitude, la tranquillisent et diminuent du sentiment du déplacement qu'elle porte dans son expression littéraire.

Par conséquent, le déplacement que véhiculent l'expression et le discours de la romancière l'a poussée à produire des romans à paratextes différents. Ils sont, comme nous l'avons montré dans notre développement, très riches en éléments *hors-textuels*, mais ce qui compte pour nous est la manière avec laquelle Hammadou choisit des titres à ses écrits. Ils expriment tous les trois un déplacement entre deux repères partagés par une séparation, dans le temps, et dans l'espace :

*Le Premier jour d'éternité* témoigne de l'idée du déplacement d'Aziz du monde de la finitude à celui de l'infini. Ces deux mondes sont séparés par *le premier jour* de l'intitulé.

*Paris plus loin que la France* renvoie au glissement de la famille de Mériem de l'Algérie vers la ville de Paris. Ces deux lieux sont séparés par le colonisateur installé en Algérie.

Et *Bab-Errih* ou *La Porte du vent* exprime un déplacement entre la ville de Bab-Errih et la France qui sont deux espaces partagés, à leur tour, par *la porte* de l'intitulé.

Nous avons également relevé les traces du déplacement à partir de la comparaison effectuée entre *Paris plus loin que la France* qui est un roman d'intérieur, et les deux autres romans d'extérieur.

Le premier présente un personnage féminin dont l'existence se définit en relation avec son espace opposé dedans / dehors. C'est au-dedans que ce personnage est condamné dans ce texte.

En revanche, les seconds ont des héroïnes journalistes : Myriem, Selma et Hélène. Ces textes ne tracent pas la situation de la femme à l'intérieur de la maison parce qu'ils présentent un modèle de femme qui ait une profession l'obligeant à vivre en dehors des normes et des conventions de la société maghrébine. Cela veut dire que le personnage féminin est déplacé.



En ce sens, ce protagoniste féminin *hors-normes* est présenté par une romancière qui n'accepte pas de se dissimuler sous le voile du pseudonyme. Il s'agit d'une écrivaine qui, contrairement à la quasi-totalité des auteures maghrébines, signe avec son vrai nom ses productions littéraires pour que son identité ne soit pas cachée derrière un prénom fictif. C'est-à-dire qu'elle ne veut pas afficher ses malheurs par l'intermédiaire d'une instance anonyme, mais par sa vraie voix, par elle-même. Voilà ce qui explique une figure du déplacement de l'auteure dans son écriture.

Ainsi, nous sommes arrivés à la fin de notre seconde partie à enregistrer un déplacement sur le plan du discours de la dénonciation de Ghania Hammadou. Elle conteste la présence étrangère en Algérie, celle du colonisateur français dans *Paris plus loin que la France*, alors que dans les deux autres romans, elle dénonce la situation de l'Algérie envahie par la guerre terroriste. Cela veut dire que la dénonciation est contre un pôle étranger dans le premier, et un pôle local (d'après ce qui est raconté dans ces deux textes) dans les deux autres textes.

La dernière partie de notre thèse, quant à elle, nous a explicité des points multiples sur la contribution du lecteur dans l'écriture de Hammadou, ce qui nous a donné d'autres formes du concept du déplacement.

Dans ce volet, nous sommes parvenus à relever les traces explicites du narrataire dans les trois textes de notre corpus d'analyse. Ces traces expliquent que le lecteur doit collaborer avec la romancière pour que notre corpus d'analyse ait une signification.

Cependant, au cours de l'analyse effectuée sur l'assistance du lecteur, nous avons déduit que les connaissances de ce dernier sont limitées par rapport aux questions posées par la narratrice de Ghania Hammadou.

Dans certains passages, les narratrices posent plusieurs questions sans y donner de réponses. Le lecteur, face à cette situation, doit répondre aux interrogations laissées en suspens en cherchant l'explication dans les phrases qui suivent la question, ou en faisant un retour en arrière dans ses lectures. Mais nous sommes arrivés à relever des questions sans réponses. Le lecteur a beau chercher à répondre aux demandes des narratrices sur la situation de l'Algérie pendant le terrorisme, ou celle du Pouvoir à Bab-Errih régis par Boukhobza, mais il n'y arrive pas.

Ces limites dont souffre le lecteur pourraient revenir à la nouveauté des sujets traités dans les textes, comme elles pourraient être expliquées par la coïncidence des deux temps, celui de la narration et celui de l'histoire. Nous revenons à ce stade, à l'intitulé de cette littérature récente que nous avons déjà donné antérieurement : *la littérature de l'urgence*.

Cela veut dire que les écrivains de cette période sont tellement pressés qu'ils ne peuvent attendre que les événements soient révolus. En même temps que ces derniers se produisent, les écrits paraissent. Voilà ce qui ne permet pas au lecteur d'avoir des connaissances suffisantes sur la période en question (celle abordée dans les romans).

En ce sens, cette écriture, contemporaine à l'histoire, présente des personnages témoignant de la situation de leur pays. Ces acteurs sont toujours incapables de mener leur quête jusqu'à la fin, à cause des multiples obstacles rencontrés : les difficultés d'existence dans un pays submergé par la guerre terroriste, ou l'impossibilité de retrouver la tranquillité en exil.

Face à cette situation, le lecteur sera déçu parce qu'il ne trouvera pas des réponses satisfaisantes à ses attentes. Au lieu d'éprouver de la sympathie envers son héros, il aura un sentiment de dégoût parce qu'il souhaitera s'échapper de la réalité, cherchant à la changer dans ses lectures, mais, il la retrouvera dans l'écriture de Hammadou, et il se reconnaîtra dans l'histoire narrée vu qu'elle est un calque de la réalité.

Ainsi, puisque les anciennes attentes du lecteur sont rompues par les histoires, il devra avoir de nouvelles attitudes conformes à la littérature des années quatre-vingt-dix.

Par ailleurs, tentant de retenir son lecteur, et de ne pas le décevoir par l'écriture de l'urgence, Ghania Hammadou utilise un discours spécial montrant sa complicité avec son récepteur algérien ou étranger.

Elle retient son lecteur algérien en le rendant complice de son discours ironique mêlé à l'humour : c'est un procédé que nous pourrions qualifier de *caricatural* « *pour ne pas réveiller une douleur sauvage, provisoirement endormie.*<sup>207</sup> » c'est une écriture qui trace *l'affreux bruit des bombes et le cri des égorgés* dans l'Algérie ensanglantée en utilisant un discours dénonciateur édulcoré avec l'euphémisme.

Ce procédé ironique a longtemps été considéré comme un caractère *non-sérieux*, mais c'est uniquement avec cela que l'émetteur arrive à dire les *vérités dérangeantes*<sup>208</sup>, et critiquer indirectement le Pouvoir politique comme le fait la romancière. Et puisque l'ironie algérienne ou maghrébine est inhérente à la pratique orale, Ghania Hammadou et son lecteur se feront facilement comprendre.

Et elle garde son récepteur étranger en ajoutant à la fin de son roman *Bab-Errih*, un glossaire comportant la traduction en français de tous les vocables employés en langue

---

<sup>207</sup> : Danièle Sallenave, Postface, *Le Premier jour d'éternité*, op-cit, p. 149.

<sup>208</sup> : Saïd Laqabi, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingts*, thèse de Doctorat, Paris XIII, 1996, p. 23.

maternelle. La présence de ce vocabulaire atteste que les publics ciblés par Ghania Hammadou peuvent être de nationalités différentes, et donc, recourir à ce glossaire leur facilite la compréhension.

Le discours spécial de notre romancière l'a menée, également, à présenter une relation binaire entre La Mort et L'Amour dans les trois textes de notre corpus d'analyse. Ces deux vocables sont inséparables dans ces romans. Une relation intense les lie, mais à chaque reprise c'est la Mort qui vainc l'Amour.

Face à l'amour qui unit Myriem et Aziz, nous trouvons les yeux invisibles qui les guettent là où ils sont au point où Myriem croit que même la *nature* est contre eux. La mort s'avère être plus forte que leur relation parce qu'Aziz est d'abord séparé de sa bien-aimée, et assassiné après.

Dans *Paris plus loin que la France*, la relation d'amour entre Mériem et son père est rompue avant sa naissance parce que ce dernier est monté au maquis et n'est plus revenu.

Un autre lien plus fort encore dans ce texte. C'est celui entre Mériem et sa grand-mère Aïcha. Cette dernière est pour Mériem, une représentation des origines et de la tradition. Elle est une image du père et du pays perdus. Mais cette relation est également brisée par l'exil de l'héroïne et le décès de sa grand-mère en son absence. Même les lettres qui lui sont adressées ne lui parviennent pas.

*Bab-Errih*, quant à lui, exclut toute existence de cette passion. Il ne témoigne que de la souffrance du pays régis par Boukhobza et les hordes terroristes. L'atrocité des événements (la dégradation de l'état du pays, les assassinats et les égorgements collectifs) a poussé Ghania Hammadou à présenter une société où les sentiments affectifs n'ont pas de place.

Donc, dans ce dernier roman, l'auteure ne présente pas l'amour comme une passion *rivale* de la mort, mais elle l'efface complètement de sa diégèse voulant en dire que cette passion a déjà été vaincue par la mort et qu'elle ne pourrait *réexister* dans la société de nos jours.

En ce sens, l'amour a toujours représenté un *rempart* contre les séparations, la solitude, les souffrances et la mort, mais dans les textes de notre corpus d'analyse, ce rempart est cassé par la force rivale. Cela peut expliquer que même les passions changent de nature dans les écrits de Hammadou, voire même dans les écrits des années quatre-vingt-dix.

Par ailleurs, nous avons constaté une différence d'écriture non seulement entre l'œuvre de Hammadou et la littérature traditionnelle, mais aussi entre les textes eux-mêmes de notre corpus d'analyse.

Ce changement d'écriture y est d'abord sur le plan de la nature des textes dont *Paris plus loin que la France* peut être pris pour un roman autobiographique, mais raconté à la troisième personne du singulier. Alors que certains critiques jugent *Le Premier jour d'éternité* ainsi, puisqu'il est raconté à la première personne du singulier ou du pluriel.

Après avoir effectué plusieurs lectures de notre corpus d'analyse, nous sommes tombés sur une majeure partie des récits qui relatent des événements ressemblant énormément à ceux qu'a vécus Ghania Hammadou.

Si nous remontons dans le temps jusqu'à l'année 2003, nous nous rappellerons que la romancière avait dit dans une interview<sup>209</sup> qu'elle était née en Algérie où elle est restée six ans, puis elle était partie en France jusqu'à l'âge de vingt ans pour revenir faire des études de journalisme à Alger et rester jusqu'à 1993 pour s'exiler en France. Cette situation ressemble amplement à celle représentée par le personnage de Mériem.

A ce stade, la romancière se retrouve entre deux langues, celle dans laquelle elle *est bercée*, et celle de formation. C'est ce qui fait d'elle une écrivaine représentant toujours des personnages féminins vivant dans l'entre-deux pays, langues et cultures. Sans omettre les professions de ses protagonistes Myriem, Selma et Hélène qui reflètent son exercice au bureau du journal, profession dont elle ne peut se détacher même dans son travail littéraire. Voilà ce qui pourrait être la raison qui explique la nature de ses ouvrages littéraires jugés comme des témoignages.

La différence est également dans le fait que *Le Premier jour d'éternité* et *Bab-Errih* soient des appels à la revendication des droits des citoyens, des témoignages sur l'état des sociétés en question, alors que *Paris plus loin que la France*, du renvoi qu'il fait à l'époque coloniale, et de l'ère vécue par le village de Ouled Aïssa, et choisie par la romancière, est un roman qui respecte les modalités traditionnelles.

À partir de cette différence entre les textes, la romancière veut mettre le doigt sur le changement survenu au niveau de l'écriture littéraire. C'est comme si elle faisait une comparaison entre l'écriture coloniale et l'écriture actuelle, ou entre les littératures traditionnelle et maghrébine.

Dans cette perspective, les textes de notre corpus d'analyse sont une adresse directe au destinataire. Nous n'assistons pas ici à l'esthétique littéraire parce l'auteure n'écrit pas dans le but d'exercer une beauté artistique du style, mais dans celui de transmettre un message direct au lecteur. Cela nous amène à penser avec Charles Bonn :

---

<sup>209</sup> : Interview sur la radio : la chaîne marocaine *Méditerranée internationale*.

« L'installation progressive de l'horreur en Algérie depuis la fin des années 80 semble avoir induit une autre écriture, plus <plate>, plus référentielle, comme si la douleur du quotidien excluait soudain la littérature comme plaisir solitaire et quelque peu détaché. Écriture référentielle dont il faut préciser cependant qu'elle n'est pas due seulement à la situation algérienne, mais peut-être aussi à une évolution plus générale de la production littéraire mondiale.<sup>210</sup> »

De ce fait, nous pouvons confirmer notre hypothèse du départ : En produisant deux écritures différentes, la romancière veut montrer l'écart qu'a créé la littérature récente par rapport à la littérature traditionnelle. Cet écart peut engendrer une *rupture* ou une *continuité*.

Il peut causer une *rupture* dans le fait que les protagonistes ne soient pas satisfaits de leurs sociétés (celles dans lesquelles ils agissent), et ainsi, le lecteur ne se réjouira pas de l'histoire, au contraire, il sera déçu devant la situation identique à celle qu'il vit réellement, et qui ne répond pas à ses souhaits et attentes. Dès lors, sa lecture sera déplacée de l'habituelle.

Et il peut engendrer une *continuité* en proposant du renouveau dans l'écriture. C'est une étrangeté que nous pourrions prendre pour une modernité -vu que les genres littéraires s'entremêlent et évoluent avec le temps- qui invite les écrivains à produire des écrits privilégiant la thématique au profit de l'esthétique, tel que le fait notre auteure.

Ghania Hammadou confirme d'ailleurs l'invitation à cette nouvelle écriture, à « rompre le face-à-face avec la peur ou pour mieux faire le deuil d'un monde englouti par cette lame dévastatrice, oublier ou se souvenir, dénoncer ou témoigner, ou simplement pour se délester d'une charge douloureuse ? Écriture cathartique, libératrice ; [...] écrire pour se vider des terreurs passées, celles de l'enfance, de l'adolescence, écrire aussi pour tenter de ramasser les morceaux d'une identité éclatée.<sup>211</sup> »

En définitive, en prenant appui sur cette réflexion de Hammadou, nous pouvons déduire que le déplacement de la lecture est dû à celui de l'écriture, et ce dernier est le résultat d'une société vouée à l'échec, submergée par les guerres étrangères et locales (françaises et terroristes) qui ne peut donner la chance à l'écrivain d'aller chercher dans les figures de la rhétorique pour produire ses écrits. Bien au contraire, elle l'incite à la raconter par écrit en

---

<sup>210</sup> : Postface : *Subversion du réel : Stratégies esthétiques de la littérature algérienne contemporaine*, l'Harmattan, 2001.

<sup>211</sup> : Préambule : *La Graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1990-200)*, op-cit, pp. (20-21).

envoyant à travers sa narration, ses souhaits et espoirs qu'il ne peut afficher et réaliser explicitement dans la réalité.

Nous pouvons donc conclure que l'étude que nous avons effectuée sur l'écriture et la lecture de l'œuvre de Ghania Hammadou nous a menés à découvrir une *écriture féminine déplacée*, voire même un *parler féminin déplacé*, à la *voix libre et déplacée*, mais dont l'effet et l'objectif restent toujours les mêmes que ceux des littératures précédentes, appelant les générations futures (femmes et hommes) à prendre la relève dans l'écriture des mémoires des personnes et des sociétés pour que ce *modèle de modernité*, ou ce *nouveau* genre proposé par la littérature récente ne s'estompe pas. Aussi, sommes-nous arrivés à concrétiser par la rédaction de ce travail, qui a mis en exergue la spécificité des écrits de Hammadou, la volonté de l'auteur de voir d'autres écrits s'engouffrer dans cette sorte de modernité. Des pistes de recherches bien nombreuses pourront s'ouvrir à ce stade pour rendre notre travail plus fécond.

# **Table des matières**

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	5
<u>PREMIÈRE PARTIE</u> LA NARRATION.....	19
Introduction.....	20
<u>CHAPITRE I</u> L'univers de la narration.....	21
1- <i>La structure de la narration</i> .....	23
1.1- Narration/ description.....	23
1.2- Histoire/ narration (scènes).....	30
1.3- Programmes narratifs de l'échec.....	36
2- <i>Les instances narratives féminines</i> .....	41
2.1- Points de vue.....	41
2.2- Récit et discours.....	45
<u>CHAPITRE II</u> L'univers des personnages féminins.....	52
1- <i>Les fonctions actantielles : changement et similitude</i> .....	54
1.1- Schémas actantiels identiques.....	54
1.2- Modalité : les transformations.....	64
2- <i>La prise de la parole</i> .....	70
2.1- Actants : données et informations.....	70
2.2- Monologue / Dialogue.....	74
<u>CHAPITRE III</u> L'univers spatiotemporel.....	80
1- <i>L'espace narratif pluriel</i> .....	82
1.1- La géographie des œuvres (déplacements des acteurs).....	82
1.2- L'espace intradiégétique/ extradiégétique.....	88
2- <i>Le temps a-chronologique</i> .....	95
2.1- Le temps narratif.....	85
2.2- L'a-chronologie.....	101
Conclusion.....	106
<u>DEUXIÈME PARTIE</u> LA SIGNIFICATION.....	108
Introduction.....	109
<u>CHAPITRE I</u> Déplacement géographique (l'exil).....	111
1- <i>Salman Rushdie et la notion d'exil</i> .....	113



2- Genres d'exil (Deuil).....	120
3- Exil et Ecriture.....	126
<b><u>CHAPITRE II</u></b> Déplacement des voix narratrices.....	132
1- Les rôles féminins.....	134
2- La femme (voilée / dévoilée).....	141
3- Le rapport voile / langue.....	146
<b><u>CHAPITRE III</u></b> Déplacement du discours (l'entre-deux)....	150
1- La langue entre maternelle et nouvelle (va-et-vient).....	152
2- L'entre-deux (pays, langues, cultures...) passé et présent.....	156
3- L'entre-deux du voile (entre l'ici et l'Ailleurs).....	160
<b><u>CHAPITRE IV</u></b> Déplacement de l'écriture.....	165
1- Déplacement de la structure (paratexte).....	167
2- Déplacement de la dénonciation.....	173
3- Déplacement de la parole.....	180
Conclusion.....	184
<b><u>TROISIÈME PARTIE</u></b> LA RÉCEPTION CRITIQUE.....	186
Introduction.....	187
<b><u>CHAPITRE I</u></b> Déplacement du texte.....	189
1- Lecteur accroché (dénouement).....	191
2- Coupures en réception.....	197
3- Répartition en chapitres.....	203
<b><u>CHAPITRE II</u></b> Narrataires pluriels.....	209
1- Différentes sortes de narrataires.....	211
2- Inscription du lecteur.....	217
3- Connaissances limitées du narrataire.....	223
<b><u>CHAPITRE III</u></b> Narrateur- narrataire.....	228
1- Personnage traditionnel/ nouveau.....	230
2- Un discours de complicité privilégié : l'ironie ou l'humour ?.....	237
3- Langue étrangère (publics : familier / étranger).....	245
<b><u>CHAPITRE IV</u></b> Déplacement des lectures.....	249
1- Attentes traditionnelles/ nouvelles attitudes.....	251

<i>2- Lectures différentes (entre les trois romans).....</i>	256
<i>3- Impact de la lecture sur le lecteur.....</i>	261
Conclusion.....	266
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	268
TABLE DES MATIÈRES.....	279
BIBLIOGRAPHIE.....	283

# **Bibliographie**

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Ouvrages du corpus d'analyse :**

**HAMMADOU Ghania,**

- *Le Premier jour d'éternité*, Paris, Marsa, 1997. (Alger, 2001).
- *Paris plus loin que la France*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.
- *Bab-Errih : La Porte du vent*, Paris, Paris-Méditerranée, 2004.

### **Ouvrages théoriques :**

**ACHOUR Christiane**, *Lectures critiques*, OPU, Alger, 1997, 1998.

**ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina**, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Telle, Blida, 2002.

**ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone**, *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1995.

**ADAM Jean-Michel**, *Les Textes : types et prototypes*, Nathan, 4<sup>ème</sup> édition, 1993.

**BAKHTINE Mikhaïl**, *Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand Lacoste, Paris, 1995.

**BENVENISTE Emile**, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

**BERTRAND Denis**, *L'Espace et le sens, Germinal d'E. Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

**BLANCHOT Maurice**, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955

**COHN Dorrit**, *La Transparence intérieure*, Seuil, Paris, 1981.

**GENETTE Gérard,**

- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

**GOLDENSTEIN Jean-Pierre**, *Pour lire le roman*, Duculot, Bruxelles, 1983.

**GREIMAS A. J.**, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.

**HAMON Philippe,**

- *Textes et idéologie*, PUF, Paris, 1984.
- *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993.

**JOUVE Vincent,**

- *L'Effet -personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992.
- *La Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2001.

**LOTMAN Louri**, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973.

**MAINGUENEAU Dominique,**

- *Le Discours littéraire*, PUF, Paris, 1980.
- *Imitation aux modèles des analyses du discours*, Hachette, 1983.
- *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003.

**MITTERAND Henri,**

- *Le Discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
- *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1996.

**NARVAEZ Michèle,** *A la Découverte des genres littéraires*, Paris, Ellipses, 2000.

**ORECCHIONI Katherine – Kerbrat,** *L'Énonciation*, Armand Colin, Paris, 1999.

**RAIMOND Michel,** *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1997, 2000.

**REUTER Ives,**

- *La Place des écrivains*, Pratiques n° 32, Décembre 1981.
- *Introduction à la l'analyse du roman*, Paris, Dunod (2<sup>ème</sup> édition), 1996.

**RIFFATERRE Michael,** *Essais de stylistique structurale*, Traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

**WEINRICH Harald,** *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Maison de science de l'homme de Paris, 1989.

### **Ouvrages Collectifs :**

- *Sémiotique narrative et textuelle* sous la direction de Claude Chabrol, (Alexandrescu, Barthes, Brémond, Greimas, Maranda, Schmidt, Van Dijk), Larousse, Paris, 1974.
- *Théorie des genres* (Genette, Jauss, Schaffer, Scholes, Stempel, Viétor), Seuil, 1986.

### **Études sur la littérature maghrébine :**

**ACHOUR Christiane,** *Etats et effets de la Violence*, Université Cergy-Pontoise : Centre de recherche Texte/Histoire, CRTH, France, 2005.

**BENCHAMA Lahcen,** *L'Oeuvre de Driss Chraïbi : Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, L'Harmattan, Paris, 1994.

**BENMALEK Anouar,** *Chroniques de l'Algérie amère : Algérie 1985-2002*, Pauvert, 2003.

**BONN Charles,**

- *La Littérature algérienne de langue française et ses lecteurs, imaginaire et discours d'idées*, Naaman, Canada, 1974.
- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.

- *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants, itinéraires et contacts de cultures*, Jeunes Chercheurs de l'université Paris 13, Volume 27, Paris, 1<sup>er</sup> semestre 1999.

- *Subversion du réel, stratégies esthétiques de la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, 2001.

- *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Tome 1 du colloque « *Paroles déplacées* », L'Harmattan, Paris, 2004.

- *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2 des actes du colloque « *Paroles déplacées* » (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2, L'Harmattan, Paris, 2004.

**BONN Charles et BOUALIT Farida**, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie*, L'Harmattan, Alger-Paris.

**CHAFIQ Chahla**, *Femmes sous le voile : Face à la loi islamique*, Paris, Félin, 1995.

**CHIKHI Beïda**,

- *Maghreb en textes : Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, 1996.

- *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

**DEJEUX Jean**, *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.

**EL-BOUKHARI Sahih**, *L'Authentique tradition musulmane, Choix de Hadiths*, trad. G. H. Bousquet, Paris, Grasset, 1964

**GANS-GUINOUNE Anne-Marie**, *Driss Chraïbi de L'Impuissance de L'enfance à la revanche par l'écriture*, L'Harmattan, Paris, 2005.

**GIOVANNONI Augustin**, *Écritures de l'exil* (direction), L'Harmattan, Col. Espaces Littéraires, 2006.

**GONTARD Pierre**, *Le Moi étrange : Littérature marocaine d'expression française*, L'Harmattan, Paris, 1993

**HACHIMI ALAOUI Myriam**, *Les Chemins de l'exil : Les Algériens exilés en France et au Canada depuis les années 90*, Paris, l'Harmattan, 2007.

**HEBOYAN-DE VRIE Esther**, *Exil à la frontière des langues*, Cahiers de l'Université d'Artois, (réunis par), Actes du 19 Novembre 1999 à Arras, Artois Presses Université, 2001, Arras

**HUUGHE Laurence**, *Écrits sous le voile. Romancières algériennes francophones : écriture et identité*, Essai, Published, Paris.

**LARONDE Michel**, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, L'Harmattan, Paris, 1993

- MEMMI Albert**, *Portrait du colonisé précédé par le portrait du colonisateur*, Payot, Paris, 2<sup>ème</sup> édition, 1973
- MILIANI Hadj**, *Une Littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, L'Harmattan, 2002.
- MOKHTARI Rachid**, *La Graphie de l'horreur*, Chihab, Alger, 2002.
- MOUNIER Jacques**, (dir) *Exil et littérature*. Ouvrage collectif, équipe de recherche sur le voyage, université des langues et des lettres de Grenoble, Ellug, 1986
- SEGARRA Marta**, *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, l'Harmattan, Paris, 1997.
- SOUKEHAL Rabah**, *Le Roman algérien de langue française (1950-1990)- thématique*, Publisud, Paris, 2003.
- SUBLET Jacqueline**, *Le Voile du nom, essai sur le nom propre arabe*, PUF, Paris, 1991.
- TALAHITE Anissa**, *Problématique identitaire et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008.

### **Études sur la réception :**

- BAUDRILLARD Jean**, *De la séduction, l'horizon sacré des apparences*, Paris, DENOEL, 1981. (édition originale Galilée, 1979).
- BOKOBZA Serge**, *Contribution à la trilogie romanesque : Variations sur le titre < Le Rouge et le noir >*, Droz, Genève, 1986.
- DUCROT Oswald**, *Le Dire et Le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- GUENTENER Wendelin**, *L'Instance de lecture beyliste : Le Narrataire souhaité*, Nineteenth Century French Studies, 116, 3-4, Spring, Summer, 1988.
- GUSDORF Georges**, *Les Ecritures du Moi : Lignes de vie I*, Odile Jacob, 1991.
- ISER Wolfgang**, *L'Acte de la lecture. Théorie de L'effet esthétique*, (Trad. Evelyne Sznyeer et Pierre Mordaga), 1985 pour la traduction, Bruxelles.
- JACCOMARD Hélène**, *Lecteur et lecture dans L'autobiographie française contemporaine*, Droz, Genève, 1993.
- JAUSS Hans Robert**, *Pour une Esthétique de la réception*, Seuil, Paris, 1978 pour la traduction française.
- JOUBE Vincent**, *La Lecture*, Hachette Livre, Paris, 1993.
- LEINER Wolfgang** (dir), *La Réception de la littérature par la critique journalistique, lectures de Bernanos 1926-1936*, Coll. Œuvres et critiques.

**LEJEUNE Philippe**, *La Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

**LISSE Michel**,

- *L'Expérience de la lecture, I- La Soumission*, Galilée, 1998.

- *L'Expérience de la lecture, II- Le Glissement*, Galilée, 2001.

**MARCO Loïc** (présentation et dossier), *L'Autobiographie*. Anthologie, Etonnants Classiques, GF Flammarion, Paris, 2001.

**ORIOLO-BOYER Claudette**, *Nouveau roman et discours critique*, Ellug, 1990.

**PRINCE Gérald**, *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n°14, 1973.

**REED Robert**, *Le Voile de l'espace*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

**RICOEUR Paul**, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

**ROBERT Marthe**, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

**ROGER Gérard**, *La Critique littéraire*, Paris, Donod, 1997.

**SALADO R., CHARBONNIER G., WOLKENSTEIN J., ZIEGER K.**, *La Fiction de L'intime*, éd. Michel Mirroir et Philippe Lemarchand, Coll. Atlande, 2001.

**SCHOENTJES Pierre**, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

**SOLOMON Julie**, *Lecture du narrataire*, Minard, 1994.

### **Thèses :**

**GAILLARD-CHERIF (Sarrah)**, *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu intertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jeloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Vénus Khoury-Ghata et Albert Cossery*, Thèse de Doctorat, Paris XIII, 1993.

**LAQABI Saïd**, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingts*, thèse de Doctorat, Paris XIII, 1996.

**MOHAMMEDI TABTI Boubou**, *Espace algérien et réalisme algérien des années 80*, thèse de Doctorat, Université d'Alger, 2001.

**ZEKRI Khalid**, *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris XIII, 1998.

**REGAÏEG Najiba**, *De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture : Etude de L'Amour, La Fantasia et d'Ombre Sultane d'Assia Djébar*, Thèse de Doctorat, Paris Nord, U. F. R Lettres, Octobre 1995.



### **Divers :**

AMRANI Mehana, *Horizons d'attente divers et controversés. Colloque international sur la Réception du texte littéraire maghrébin d'expression française*, Le Quotidien d'Oran, Dimanche 24 Décembre 2000, Algérie, p. 06.

*Interview avec Ghania Hammadou sur la radio*, la chaîne marocaine Méditerranée Internationale, 2003.

**Résumé :**

Le Concept du déplacement est traité sous trois angles dans l'œuvre de Ghania Hammadou. Il est défini comme un déplacement géographique, par rapport à l'espace, des personnages féminins dans la première partie. Dans la seconde, il est l'image des déplacements incessants des femmes exilées qui cherchent leur identité et leur tranquillité. Et dans la dernière partie, il reflète le changement de la lecture et des attitudes du lecteur confronté à la réception de ces écrits. Le déplacement de l'écriture provoque celui de la lecture. Cela pourrait être pris pour une sorte de modernité.

**Mots-Clés :**

Ecriture; Lecture; Exil; Espace; Déplacement; Personnage féminin; Langue; Discours; Entre-deux; Nouvelle lecture.