



Université d'Oran 2, Mohamed Ben Ahmed
Faculté des Langues Étrangères
Département de français

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat « L.M.D »
Langue française
Spécialité : Littérature féminine et études des genres

Le décloisonnement des genres et la représentation de la figure masculine dans la littérature féminine contemporaine dans « Crépuscule du tourment » tome I de Léonora Miano, « La Vraie vie » d'Adeline Dieudonné et « Les Hommes et toi » de Selma Guettaf.

Présentée et soutenue publiquement par :

Smaine Amel

Sous la direction de Madame Belarbi Habiba

Devant le jury composé de :

Aissa Khaldia	Professeure	Université d'Oran2	Présidente
Belarbi Habiba	MCA	Université U.S.T.O	Rapporteur
Ait Menguellat Salah Mohammed	Professeur	Université d'Oran2	Examineur
Belkhous Dihia	Professeure	Université d'Oran2	Examinatrice
Kacimi Nassima	Professeure	Université Tlemcen	Examinatrice

Année universitaire : 2023/2024

Dédicace

*À celle qui accueillera cette réussite
avec un sourire radieux que je ne
parviendrai jamais à voir avec les
yeux.*

*À ma grand-mère qui avec ce
sourire donne un sens à ce que je
viens d'accomplir avec acharnement
en hommage à la mère qu'elle fut
pour moi.*

À mes parents, à Amine et Fouzia.

Remerciement

Je tiens d'abord à adresser ma reconnaissance à Dieu le Tout Puissant de m'avoir accordé grâce et courage dans mon entreprise.

Ma plus sincère gratitude s'adresse à ma directrice de recherche Madame Belarbi Habiba, qui m'a guidé avec bienveillance durant toutes ces années de dur labeur. Je tiens à la remercier pour son temps, pour sa bonté, pour sa générosité et pour tous ses précieux conseils et ses encouragements. Je tiens à exprimer mes profonds respects à son égard.

Je tiens à remercier les membres de jury pour avoir accepté la lecture et l'évaluation de ce travail.

Qu'il me soit également permis d'adresser ma gratitude à ma famille pour le soutien moral que j'avais la chance de recevoir durant l'accomplissement de ce travail de recherche.

Sommaire

Introduction générale	05
Partie I : La représentation de la figure masculine dans « <i>Les Hommes et toi</i> » de Selma Guettaf, « <i>La Vraie vie</i> » d'Adeline Dieudonné, et « <i>Crépuscule du tourment</i> » tome I de Léonora Miano	20
Chapitre 1 : L'image masculine et les défaillances de la figure paternelle dans « <i>Les Hommes et toi</i> » de Selma Guettaf	24
Chapitre 2 : La figure paternelle dans une écriture aux prises de la violence dans « <i>La Vraie vie</i> » d'Adeline Dieudonné	68
Chapitre 3 : La représentation littéraire du patriarcat dans la société africaine subsaharienne et la dichotomie femme/homme dans « <i>Crépuscule du tourment</i> » tome I de Léonora Miano	104
Conclusion partielle	130
Partie II : Le cadre spatiotemporel et l'étude des personnages	134
Chapitre 1 : L'influence de la spatialité dans la fiction	138
Chapitre 2 : L'influence de la temporalité dans la fiction	174
Chapitre 3 : L'évolution et l'onomastique des personnages et autres structures narratives ..	205
Conclusion partielle	246
Partie III : La mouvance générique vers une structure romanesque malléable	248
Chapitre 1 : Les stratégies discursives et narratives de la transgression	252
Chapitre 2 : Les enjeux et l'esthétique de l'écriture fragmentaire	300
Chapitre 3 : Le corps et l'écriture de l'interdit	341
Conclusion partielle	383
Conclusion générale	386
Bibliographie	394
Table des matières	411

Introduction générale

La littérature est un champ de recherche particulièrement riche qui rend possible l'exploration et les projections du Soi. L'œuvre littéraire de fiction est en effet le reflet d'une époque, d'une culture et d'une optique précise du monde réel. En plus de sa fonction de vecteur d'idées, elle constitue également un espace de création où la réinvention du monde est rendue possible. Dans le cadre de ce travail de recherche, nous allons procéder à l'analyse d'un corpus créé par une plume féminine dans l'ère actuelle. Les trois romans appartiennent à la même génération et s'expriment dans la même langue. Les associer dans cette étude nourrit ce désir de démontrer que l'écriture romanesque est un mélange de codes linguistiques exprimant à travers sa particularité l'hybridité identitaire, structurale et thématique.

Au cours de notre démarche analytique, nous nous intéresserons à l'image de la femme dans les sociétés patriarcales, et à l'image de l'homme représentée dans le corpus par des personnages-femmes ; et en quoi de telles représentations tendent à être transgressives des codes sociaux et des codes langagiers. La stratégie scripturaire adoptée par les romancières de notre corpus d'étude s'inscrit effectivement dans un registre qui semble privilégier l'éclatement de ses composantes. Elles optent pour un type d'écriture éclectique qui réunit diverses modalités narratives, esthétiques et rhétoriques au sein de son discours. Suite à l'exercice de la lecture, le lecteur se trouve d'emblée désemparé par l'agencement des formes disparates, éparses et qui se situent aux antipodes de la littérature classique et traditionnelle. Il est d'autant plus déconcerté devant le contenu du discours aux dimensions qui fustigent sur un ton brut sans polissage des réalités sociales.

En effet, les récits placent dans leurs scènes diégétiques des figures atypiques en tant que personnages, qui sont inspirées de la société et dont le portrait et le parcours s'inscrivent dans l'isotopie de la marge. L'image que représentent ces personnages révoque le statut mystifié du héros classique et conventionnel de la littérature traditionnelle. Ce champ littéraire s'écarte de toute linéarité et privilégie l'intrusion de l'écriture du fragment à l'intérieur de la fiction. Comme c'est le cas des productions littéraires contemporaines, qui enchaînent innovation et renouvellement de la parole et de ses procédés. La déconstruction du signe se manifeste comme signe de contestation comme l'explique la critique littéraire par Marc Gontard :

« Le champ d'action de l'écrivain est avant tout celui de l'écriture et son travail ne peut s'évaluer avec sérieux en dehors de ce domaine spécifique. La subversion qui lui revient (et qui n'est pas une des plus confortables) est celle

des idéologies totalitaires et dogmatiques telles qu'elles se manifestent à travers l'écriture, ses contraintes et ses normes, dans un espace donné. »¹

Face à cette entreprise éclatée, la problématique du genre se pose afin de mettre en exergue ces éléments hétéroclites qui constituent l'ensemble du corps textuel. Les codes y sont variés et génèrent une fragmentation qui nécessite une approche particulière d'analyse. Manifestement, les auteures optent pour une écriture réfractaire à tout assujettissement qui pourrait enclaver le texte littéraire dans une seule catégorie ; elles favorisent en revanche le décloisonnement des genres à la limite générique et aux frontières qui pourraient restreindre la création littéraire et son système de significations.

« *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf (2016), « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné (2018), et « *Crépuscule du tourment* » tome I de Léonora Miano (2016), représentent ensemble le corpus qui fait l'objet d'étude de notre thèse de recherche. Dans l'ensemble de ces textes, il existe des éléments communs qui résonnent d'un corps textuel à l'autre et qui communiquent entre eux le besoin d'une expression féminine urgente. Selma Guettaf est une écrivaine algérienne née à Ouargla en 1991. Elle s'installe à Paris pour poursuivre des études de lettres. Elle se consacre ensuite à des recherches en sociologie du cinéma et travaille dans le journalisme, le documentaire et le théâtre, tout en poursuivant sa passion d'écrivaine. Elle touche à tout malgré son jeune âge, et publie en 2014 son premier roman : « *J'aime le malheur que tu me causes* ». Elle enchaîne les publications romanesques dans un flux de créativité et d'inspiration : « *Les Hommes et toi* » (2016), « *Jeunesse ratée* » (2017), « *Loin d'une romance* » (2018), « *Proche d'un spleen* » (2021).

La littérature féminine contemporaine est féconde en images de révolte et de résistance et il est vite discerné que ses procédés narratologiques se construisent autour d'une héroïne et non autour d'un héros. Il s'agit de l'itinéraire d'une femme qui tente de vaincre sa condition imposée par la société et de briser toute convention. C'est le cas du deuxième roman faisant l'objet de notre analyse : « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné. C'est le premier roman de l'écrivaine belge née en 1982 à Bruxelles, publié en 2018. Il remporte une multitude de prix notamment le Prix Première Plume, le prix du roman Fnac, le prix Renaudot des lycéens et le prix Goncourt choix de la Belgique. Elle publie en 2021 son deuxième roman intitulé : « *Kérozène* » et elle est également l'auteure de ces nouvelles : « *Amarula* » (2017), « *Bonobo Moussaka* » (2017), « *Seule dans le noir* » (2018).

¹ Marc Gontard, « *La violence du texte* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1981, p. 43.

Quant à la romancière camerounaise Léonora Miano, elle produit et publie ses romans depuis l'Europe. Résidente en France depuis 1991, elle entame sa carrière d'écrivaine en 2005. L'éloignement géographique lui a permis une expression plus libre et une prise de parole sans censure :

« Il faut toujours qu'il y ait du féminin là où il y a du masculin, sinon on n'est pas complet. La plupart des populations subsahariennes conçoivent la divinité comme à la fois masculine et féminine, et les êtres humains sont censés reproduire ce modèle. Pour les questions importantes, les deux s'expriment. Je trouve cela très beau à réactualiser, surtout à notre époque. J'ai l'impression qu'on va passer d'une domination masculine à une domination féminine sans connaître l'étape de l'harmonie, de la conjonction, de l'union des forces apaisées où personne n'a envie d'écraser son compagnon. »²

La volonté de confronter trois littératures francophones différentes (algérienne, belge, africaine subsaharienne) s'est organisée dans un élan où la découverte de nouveaux horizons littéraires a attisé notre curiosité de chercheuse. Il s'agit également de relever la singularité de chaque roman car malgré leur convergence vers la même stratégie discursive de transgression, ils s'articulent chacun à sa façon bien particulière.

Nous tentons de présenter succinctement les textes qui font l'objet de notre analyse. Dans le roman algérien de Selma Guettaf, « *Les Hommes et toi* », le lecteur est face à une jeune algérienne nommée Nihed qui quitte son pays natal, la terre des ancêtres : l'Algérie, afin de poursuivre ses études de journalisme à Paris. Des images d'errance, d'exil et de nostalgie se proposent dès la première lecture. Le personnage est en pleine crise existentielle et identitaire qui transparaît dans une écriture rompant les frontières entre les cultures dans une quête sans fin de liberté et de sérénité intérieure. Après un long périple régît par la prostitution et la clochardisation, Nihed rentre auprès de sa famille en Algérie et fait face au deuil suite à la mort de sa mère.

Le personnage se trouve seule avec son frère cadet Rayane, qui constitue un personnage principal dans la trame narrative, et dont l'intrigue s'articule autour de sa

² Interview publié dans la revue en ligne : Jeune Afrique.

<https://www.jeuneafrique.com/mag/832297/culture/leonora-miano-il-faut-sortir-du-piege-de-la-race/> Consulté le 03-10-2021

trajectoire personnelle, faite de dépravation et de débauche. Tous les deux se trouvent face à un éclatement familial violent et vont devoir affronter une vie faite de liberté débridée et d'un déchaînement total des sens. L'auteure offre à lire une intrigue où les protagonistes peuvent refléter des facettes de la vie de l'écrivaine. Cette dernière ne donne pas beaucoup de détails sur les traces autobiographiques dans le roman mais elle affirme dans une interview que certains événements de sa vie l'ont inspiré lors de la construction de la trame narrative. En résumé, c'est un roman de la perte, de la mort et du deuil. L'esprit nomade et la structure éclatée sont les composants de son écriture. La quête identitaire guide ces personnages en errance, condamnés à la dérive et au chaos dans cet espace romanesque si vaste et riche en symboliques. En somme, le roman regroupe des personnages marginaux et reflète une réalité sociale propre à l'Algérie, où les interdits et les tabous s'imposent en tant que limites sociales à ne pas franchir.

L'auteure privilégie donc le roman pour transmettre une parole contestataire, en affichant des techniques formelles explicites et cohérentes. Elle peint le réel social algérien avec une crudité du langage, afin de véhiculer une image réaliste comme l'explique ci-dessous Abdelkader Djeghloul à propos des auteurs algériens contemporains :

« Les nouveaux intellectuels qui apparaissent sur la scène culturelle pendant cette période (fin du 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle) sont les agents dynamiques de la constitution de cette nouvelle sphère. Intelligentsia réduite numériquement, intelligentsia morcelée, traversée de nombreux clivages, tiraillée entre l'Occident qui s'impose par sa réussite matérielle et une pensée arabo-islamique qui continue de fasciner, à la fois contre point réel et antidote mythique face à l'Occident. »³

Inscrire la fiction dans ce contexte tente à la fois de défaire les chaînes qui accablent les individus d'interdits, et de dénoncer la liberté débridée qui se prolifère dans l'ombre en réponse au refoulement, et qui ne fait qu'ébranler les valeurs et les repères religieux de la société arabo-musulmane. L'œuvre romanesque devient alors un miroir du monde défectueux, comme le définit Bruno Blanckeman :

« Le récit réinstalle l'homme dans des histoires, en proposant des fictions renouvelées, ouvertes au désordre du réel, à la combinatoire des mots, à la structuration du sens. Points de société, parcelles d'humanité, options

³ Abdelkader Djaghloul, « *Éléments d'histoire culturelle algérienne* », Éditions ENAL, Collection Patrimoine, Alger, 1984, Préface.

d'existence appellent sans discrimination, d'une œuvre à l'autre, la forme littéraire appropriée, fut-elle hybride. »⁴

Ainsi, le choix du contexte social s'articule autour des problématiques socioculturelles qui caractérisent la société algérienne et qui font l'objet d'inspiration de plusieurs œuvres littéraires. L'auteure Selma Guettaf se place ainsi en marge des codes conventionnels de l'écriture où elle n'hésite pas de provoquer des distorsions afin de réaliser une expérience poétique inédite. Elle fait partie de ces auteurs algériens qui plongent le champ littéraire dans une perspective de détachement et du renouveau, en dépit des exigences et de la censure. Son projet scripturaire refuse de se confiner dans une catégorie particulière et concise, mais se veut social, idéologique et ontologique. Elle choisit un champ textuel qui s'adonne à la transgression et à la rupture pour son roman, afin de transmettre un message lucide qui renvoie au monde hors-textuel.

Le deuxième roman que nous proposons d'analyser est « *La Vraie vie* » de la romancière belge Adeline Dieudonné. L'édifice romanesque met en scène une narratrice anonyme en pleine rétrospection, relatant ses souvenirs d'enfance entre l'âge de 10 à 15 ans. Le contexte d'énonciation est si particulier et le système énonciatif rend compte d'une discontinuité narrative et d'un bouleversement dans l'ordre chronologique des événements narrés. L'auteure place une narratrice torturée par les crises colériques de son père, et par la transformation subite de son petit frère Gilles qui semble attiré par des forces obscures et malsaines. L'atmosphère irrespirable de la maison est ressentie par le lecteur telle une pesanteur transcrite par le langage qui adopte une nouvelle forme d'écriture, rompant avec les codes conventionnels du roman classique. Le discours ainsi allégrement réinventé par l'auteure représente une image de la femme battue et opprimée sous l'emprise totale de l'autorité masculine. Les segments narratifs et descriptifs accordent à la mère de la narratrice le statut de victime à travers l'énonciation poignante de sa fille. Elle raconte amèrement les tourments et les chagrins d'une maman avec le visage qui ne dégonfle plus à force des coups de poing reçu par le père de famille. L'écriture s'impose comme une forme de dénonciation à cette violence, couronnée par la rupture et la subversion des codes littéraires canoniques. La narratrice est marquée par la négativité au sein de sa maison familiale, qui correspond à une situation de malaise freinant toute possibilité d'épanouissement.

D'un côté, elle tente naïvement de remonter le temps afin de sauver son frère Gilles de

⁴ Bruno Blanckeman, « *Les récits indécidables* », Éditions Presses Universitaire de Septentrion, 2008, p. 211.

l'emprise maléfique, et d'un autre côté, elle lutte contre la mort qui l'attire en tentant d'y échapper en faisant face à l'homme sans pitié qui se trouve être son père. Au fil de la trame narrative, elle prend pleinement conscience de la cruauté de cet homme/prédateur. À ce niveau, la narratrice ressent le besoin d'assurer sa sécurité, mais comment faire quand on doit se protéger contre son propre géniteur ? Comment agir face à ce père qui devient de plus en plus agressif ?

Avec sa mère, elles font l'expérience d'un dilemme qui provoque chez elles un véritable déchirement intérieur, car la personne qui représente une menace permanente se trouve être un membre indéfectible de leur famille. Alors, devant cette situation déchirante, ces femmes éprouvent un conflit intérieur insoluble. Même la spatialité semble rétrécie avec la dominance paternelle. En effet, l'espace que la narratrice fréquente est limité, et désigné par le père qui autorise ou non ses déplacements. En somme, l'espace fonctionne en faveur du sexe masculin, qui jouit d'une liberté inouïe, alors que la femme vit l'incarcération psychologique et physique dans son propre domaine.

Nous nous retrouvons face à un discours émouvant dont la tonalité grave contraste avec la fermeté des propos de la narratrice. L'emploi du tragique est une forme de dénonciation au profit des femmes opprimées et victimes de violence conjugale au sein de la cellule familiale. Insérer des figures d'enfants rend plus aisé l'identification du lecteur avec leur ardu parcours et permet chez lui le déclenchement de l'empathie. En outre, le discours favorise la fragmentation et le chaos générique par l'insertion des traces appartenant au genre du registre fantastique. Il porte une optique critique sur le monde et sur l'opacité de la pensée de l'Homme dont le texte vise à véhiculer les divergences et les clivages. L'injection de l'ensemble de ces codes conduit à une esthétique du fragment qui invite à une polysémie et à une lecture diversifiée :

« C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (...) On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes. »⁵

Par ailleurs, l'auteure dessine un tableau qui met en valeur la nature et les animaux. En

⁵ Vincent Jouve, « *La littérature selon Roland Barthes* », Éditions de Minuit, Paris, 1986, pp. 37-38.

effet, nous nous retrouvons face à un discours militant en faveur de la cause animale, à travers le regard dénonciateur de la narratrice vis-à-vis la chasse animalière et son opposition à la philosophie anthropomorphiste de son géniteur. La nationalité belge de l'auteure est en lien direct avec le choix de cette thématique, car la nature fait partie des caractéristiques primordiales de la littérature belge.

De ce fait, la culture de l'auteure influence son choix qui penche vers une expression critique contre la violence faite à l'espèce animale et contre l'agression des espaces naturels. Nous retrouvons ce genre d'échos écologiques dans les productions littéraires des romancières belges Marguerite Yourcenar et Amélie Nothomb, qui considèrent la nature comme un temple de la divinité où réside la paix spirituelle. Alors, le bestiaire d'Adeline Dieudonné est redondant, et suggère avec une mosaïque d'images et d'analogie un schéma de relations multiples entre l'humain et l'animal ; la diversité de ces rapports rend compte du lien indéfectible qui lie les deux espèces dans la fiction comme dans le monde réel qu'elle inspire.

Le troisième roman « *Crépuscule du tourment* » tome I de la romancière camerounaise Léonora Miano est une fiction qui fait émerger le personnage féminin et le pousse à frayer son chemin au milieu de tous les périples dressés par le système phallocratique. En plus, l'auteure lance à travers son roman un regard critique à la situation socio-politique africaine subsaharienne, en abordant des thématiques telles l'immigration et le métissage culturel de la nouvelle génération afro-européenne, et en attirant l'attention sur la précarité de la vie en Afrique du sud. Le roman rassemble quatre chapitres énoncés chacun par une voix narratrice différente. *Madame*, *Amandla*, *Ixora* et *Tiki* représentent la mère, l'amante, la fiancée et la sœur de Dio. Ce dernier est le destinataire commun des quatre textes, et dont le contenu englobe amour, passion, remords, ressentis, haine, mépris, incompréhensions, et plein d'autres sentiments exprimés à travers un langage diversifié et polysémique. Chacune de ces femmes utilisent comme prétexte le fait de s'adresser à Dio afin d'aborder des sujets d'ordre personnel, et des préoccupations d'ordre politique et social.

À travers cette énonciation multiple l'auteure ne transgresse pas uniquement les codes discursifs et narratifs, mais elle aborde également des sujets tabous qui portent sur des idées libres et libératrices épousant le sens de l'engagement. L'histoire de chaque narratrice rend sensible au lecteur l'oppression et la dominance de la gent masculine au sein des sociétés africaines subsahariennes. Le point en commun qui réunit les quatre textes c'est cette lutte orientée par le discours littéraire contre toute forme d'oppression exercée sur les femmes.

L'histoire de l'Afrique subsaharienne postcoloniale est marquée par une succession de crises politiques et économiques. La violence qui frappe son peuple après l'indépendance de ses terres est le résultat d'une mauvaise gestion socio-politique et économique qui plonge ces pays dans des guerres civiles et tribales. Ce peuple qui a connu toutes formes de violence : esclavage, déportation, colonisation, génocide ; inspire les intellectuels et les écrivains. Cette violence vécue marque en effet la production littéraire de l'Afrique subsaharienne et s'inscrit dans une perspective de témoignage et de prise en charge du contexte socio-politique :

« Cette littérature prend ainsi naissance à partir du moment où, parallèlement au souci de défendre la culture africaine, elle se propose comme objectif la représentation de la violence subie par ces peuples. Dès lors, l'écrivain travaille dans le présent, non pour une postérité plus ou moins lointaine. Ce qui compte pour lui, c'est essentiellement l'acuité du regard, plus que les préoccupations formelles, l'homme plus que la beauté des paysages. »⁶

Selon Bernard Mouralis, il est impossible d'échapper à l'engagement face aux problèmes de la société africaine subsaharienne. Cette situation touche aussi bien la structure formelle que thématique des textes littéraires. Représenter la violence dans le corps textuel ne traduit pas seulement un besoin de témoignage mais ça représente également une perspective de dénonciation. Le renouvellement littéraire africain vient alors avec la vague des indépendances comme une sorte de libération de la littérature et un essor de la création artistique. Quatre femmes/personnages/narratrices se partagent la trame narrative et quatre intrigues enchevêtrées forment l'ensemble du roman. Une trame narrative saccadée, sous la forme de récit fragmenté. Quand le lecteur pense avoir atteint le paroxysme de l'histoire il replonge dans une autre histoire où la narratrice change d'identité. Madame, Amandla, Ixora et Tiki sont toutes les quatre reliées à Dio, l'homme à qui ces textes s'adressent. Elles lui parlent chacune à sa manière spéciale et chacune avec une plume et un discours bien particulier. Nous passons d'une narratrice à une autre grimant cet édifice narratif où toutes ces femmes sont liées non seulement à Dio mais les unes aux autres.

Au regard de ces productions littéraires féminines enracinées dans l'introspection identitaire et dans le vif social, notre travail de recherche tente de toucher plusieurs points importants à l'approche analytique. L'objectif ne consiste pas en une études comparatiste,

⁶ Bernard Mouralis, « *Les disparus et les survivants* » in Notre Librairie N 148, Penser la Violence, Juillet-Septembre 2002, p. 10.

mais c'est une lecture plurielle en vue d'établir un lien et un trait d'union entre les trois romans qui sont choisis pour leur concordance thématique et pour leur approche socioculturelle similaire. Le choix de notre corpus est en particulier motivé par la singularité de l'architecture de l'édifice romanesque et l'originalité de l'organisation thématique de la trame narrative. De surcroît, ce choix est effectué de par la modernité et l'inscription du corpus au sein de l'ère contemporaine, ce qui laisse les œuvres étudiées immaculées de tout travail d'analyse approfondi.

La principale problématique de notre travail de recherche tourne autour de la représentation de la figure masculine au sein de l'écriture féminine contemporaine, d'où le choix de notre corpus d'étude qui réunit trois romans représentant l'homme et la femme dans des rapports dichotomiques. Nous voulons voir comment se présente et s'articule cette représentation de l'homme d'un roman à un autre. La présente étude met en exergue les manifestations de l'homme au sein de l'intrigue féminine et son rôle dans le cheminement thématique et dans le devenir des autres personnages qu'il influence, que ce soit par sa présence ou par son absence, par sa violence ou par sa délicatesse. Le travail tourne effectivement autour de la connexion qui existe entre la dyade homme/femme et des questions majeures qui attirent également notre attention analytique, telles l'identité, la culture, le deuil et plusieurs d'autres thématiques qui se révèlent être tout aussi indissociables à notre démarche d'analyse.

La volonté de confronter et de réunir à la fois ces textes de littérature francophone est de découvrir de nouveaux horizons et perspectives littéraires, aiguisant cette recherche d'une altérité rattachée à un univers de compositions hétéroclites. En effet, la sphère littéraire contemporaine est riche en productions qui se situent dans la rupture et la transgression des codes narratifs et génériques. Cette floraison romanesque ancrée dans l'imaginaire se caractérise par le déploiement d'une stylistique iconoclaste qui effleure d'emblée notre corpus d'étude et finit par l'émerger. Cette esthétique du renouveau nous intrigue et nous pousse à interroger les modalités d'écriture propre à l'ère postmoderne et ses modes d'emploi, et à regarder de plus près sa poétique dans la perspective de démêler ses codes en la reliant à son contexte socioculturel et historique.

Notre travail de recherche qui porte sur « *Le décloisonnement des genres et la représentation de la figure masculine dans la littérature féminine contemporaine* », trouve son origine dans le caractère dynamique et mouvant qu'adopte la littérature féminine actuelle ; avec un croisement de trois littératures francophones, méditerranéenne, européenne

et africaine subsaharienne, le champ de travail s'avère plus riche et largement utile afin de cerner les constantes et les variantes de cette écriture. Notre thèse tourne autour d'un pivot principal qui est celui du genre éclaté et de l'écriture subversive, qui inscrit le texte dans une mouvance thématique fragmentée, régît principalement par des rapports de force entre la dyade homme/femme.

Sur le plan thématique, le père est représenté comme un élément inhibiteur dans la voie de l'épanouissement et de l'émancipation féminine. Cette relation conflictuelle se manifeste dans les trois romans, et elle est accentuée par la situation répressive de la femme sous le joug d'une autorité masculine écrasante. En effet, l'univers romanesque décrit dans le corpus appartient à un modèle patriarcal qui se caractérise par des rapports de domination exercée par la gent masculine sur les femmes, avec une hiérarchisation du pouvoir commençant par le père. La richesse stylistique de notre corpus d'étude offre une multitude de pistes de recherche et de questionnements à propos des thèmes en communs qui réunissent le projet scriptural de nos auteures : **quel traitement discursif et narratif subit le père, considéré comme catalyseur du discours dans le corpus ? Comment les auteures gèrent-elles la relation entre le contexte social de l'écriture et cette thématique abordée ? Comment la représentation de la figure paternelle devient-elle un générateur de transgression dans l'écriture ? Et selon quelle perspective le rapport au père engendre-t-il un mécanisme conflictuel entre la dyade femme/homme ?**

Le discours est aux prises de la transgression ce qui nous pousse à mesurer sa valeur, à identifier ses proportions et son aptitude à renouveler les procédés narratifs. Le langage déployé est perverti grâce à l'alternance des codes linguistiques, empruntant un mouvement d'inconstance permanent. Notre corpus, constitué de trois romans de publication récente, nous pousse à interroger l'écriture postmoderne subversive et ses manifestations textuelles dans le discours, afin de déceler l'impact généré par l'éclatement des genres et par l'absence de linéarité. Il nous semble donc indispensable d'effectuer une analyse narrative et discursive en vue de saisir la stratégie scripturaire établie, et selon quels procédés formels et esthétiques s'élabore l'économie textuelle de ces œuvres, ce qui nous permettra de les situer dans le cadre littéraire contemporain. Plus précisément, notre travail de recherche a pour principale préoccupation de répondre aux interrogations suivantes :

Quelles sont les stratégies narratives et discursives de la transgression adoptées par l'écriture dans notre corpus d'étude ? Comment sont-elles agencées dans le contexte de la fiction ? À travers quels mécanismes se déploie l'énonciation du discours qui

représente la figure de l'homme dans les trois romans ? Quelles sont les thématiques majeures associées à la représentation de l'homme ? Comment la transgression devient-elle une posture stratégique scripturaire et quels sont ses enjeux ?

En outre, les fictions de ces romancières actuelles nous convient à révéler les traces de l'éclatement générique à travers l'agencement narratif et textuel, car le décloisonnement que cherche chaque récit se traduit par le refus des limites génériques, suscitant une multitude d'associations inédites de systèmes de significations. **Comment est présentée la narration dans le corpus ? Comment fonctionne l'organisation de l'univers fictionnel et selon quels procédés ? Et quels sont les mécanismes fonctionnels qui permettent aux diverses catégories génériques de se croiser au sein du même édifice textuel ?**

Loin d'un réalisme conformiste, la rupture est la clé de voûte d'un imaginaire affranchi dans notre corpus d'étude. Les mots traduisent les maux sociaux et le malaise des marginaux ainsi que les figures opprimées représentées principalement par des personnages féminins. Le verbe se veut abrupt et le ton sarcastique pour peindre un réel construit d'enfermement, d'isolement et de virulence. Le lecteur est dérouté par ces fictions qui ne cherchent plus à le mettre à l'aise dans un exercice de lecture passif. En revanche, la composante narrative et discursive éclatée densifie la qualité de réception et rend la quête sémantique du texte littéraire complexe et pertinente. La transgression touche à la fois la structure du texte et son contenu, où elle propose une réflexion qui aborde le rapport entre le texte et le réel, entre l'œuvre de fiction et le monde extérieur.

Notre ambition d'identifier les frontières dépassées et les normes transgressées de ces trois écritures est conçue afin de mieux saisir la démarche qu'empruntent les aboutissants de l'écriture transgressive avec ses aspects provocateurs et rebelles. De ce fait, il nous semble primordial d'interroger les points focaux de notre analyse qui sont l'éclatement, la transgression et la fragmentation de la composante textuelle. Les productions littéraires qui font justement l'objet de notre travail d'analyse privilégient l'excès et la démesure, où leur point commun est la rupture partielle ou totale vis-à-vis du discours littéraire établi. Ce travail consacré à l'étude littéraire d'un corpus contemporain permet de mesurer la valeur esthétique des textes proposés à l'analyse, et à identifier leur originalité et leur aptitude à rénover le champ littéraire, tout en répondant aux exigences du lectorat.

Dans cette optique, notre hypothèse s'articule autour de la mise en exergue des structures narratives et discursives de l'écriture fragmentaire, son fonctionnement et son

organisation au sein de l'édifice fictionnel. Il s'agit de mettre en évidence les procédés d'écriture structurels, linguistiques, énonciatifs et leur fonction dans l'entreprise fictionnelle. Notre étude se porte donc sur le décryptage des indices de la fragmentation et de la transgression comme moteurs de l'écriture. Pour ce faire, nous procéderons au moyen de travaux critiques et acquis théoriques desquels nous allons extraire les grilles d'analyse et les outils méthodologiques qui conviennent à la nature de notre corpus d'étude et qui peuvent apporter des éléments de réponse à notre problématique de recherche.

Dans une approche générique, nous allons dévoiler le dispositif narratif établi qui abrite l'enchevêtrement des codes narratifs dans le corpus à la forme hétéroclite et composite. Nous tenons de traiter les retombées de l'effondrement des cloisons qui séparent les genres en engendrant un éventail de procédés narratifs. Pour ce faire, nous faisons appel aux travaux de nombreux théoriciens littéraires, sémioticiens et linguistes notamment Roland Barthes, Gérard Genette, Julia Kristeva, Tristan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, Yves Reuter, Paul Ricœur, Algirdas Julien Greimas, Bernard Valette, Bruno Blanckeman, Charles Grivel, Claude Duchet, Fernando Lambert, François Mauriac, Bernard Valette...etc. Ces références serviront à notre investigation de fondements théoriques, et participent comme supports à mettre en exergue les désobéissances de l'écriture aux canons et aux modèles narratifs préétablis.

Nous convoquons également les théories de la narratologie afin d'examiner les structures narratives à savoir le cadre spatiotemporel et le système des personnages notamment ceux à la marge, ce qui exige une enquête diégétique pour déceler les liens antagoniques qui unissent les différents protagonistes de la trame narrative. L'acte du langage s'élabore à partir d'un destinataire qui rend l'acte perlocutoire afin de susciter de l'effet sur le récepteur et le faire réagir. Dans cette démarche énonciative un schéma de communication qui engage le lecteur se dessine et fait de lui un membre indéfectible de ce cercle langagier. Dans cette démarche analytique, l'étude fait appel aux suivantes approches :

- L'approche narratologique qui sélectionne les éléments indispensables à l'analyse des récits, en permettant l'analyse des composantes fictionnelles à savoir l'intrigue, les séquences narratives, les personnages, les événements diégétiques, ainsi que les dimensions spatiotemporelles. Elle se charge du décryptage des choix techniques de la narration et de la mise en scène de l'action fictionnelle.
- L'approche thématique grâce à laquelle seront abordés les différents thématiques qui se dégagent du corpus et permettre ainsi la mise en valeur de l'imaginaire. Il

s'agit également de s'attarder sur le contenu thématique des fictions pour parvenir à dégager la visée illocutoire et le sens véhiculé.

- L'approche sociocritique est convoquée afin d'établir un lien entre l'univers textuel et son contexte d'écriture, tout en brossant le portrait du cadre sociologique et politique dans lequel évoluent les personnages. L'approche nous permet de relever les traces de la société dans leurs discours ainsi que l'univers hors-texte qui inspire les auteures de notre corpus d'étude.
- L'approche sémiotique permet principalement de décrire les conditions de production du sens, en identifiant les composantes paratextuelles, narratives et discursives de l'œuvre. L'approche participe à l'explication et à l'interprétation de la charge sémantique relatives aux signes du paratexte dans le corpus.

Dans ce sillage, ces approches que nous allons utiliser comme outils, vont se compléter pour nourrir notre analyse et pour éclairer le cheminement de cette étude. Sur le plan méthodologique, nous mettons en place trois parties. La première partie intitulée : « *La représentation de la figure masculine dans « Les Hommes et toi » de Selma Guettaf, « La Vraie vie » d'Adeline Dieudonné, et « Crépuscule du tourment » tome I de Léonora Miano* », est consacrée à la représentation de l'image de l'homme par des écritures qui donnent libre cours à l'expression féminine, à travers des personnages/femmes occupant les rôles principaux dans les intrigues. Nous examinerons également la composante narrative du corpus d'étude avec ses structures transgressives aux formes éclatées. La problématique de la relation dichotomique entre femme/homme se pose d'emblée comme trait fondamental de l'écriture, et nous tenterons de montrer la confluence des codes narratifs qui réunissent les trois romans et à travers laquelle transparait la réalité de cette relation complexe et conflictuelle. Nous alimenterons notre débat à l'aide des éléments paratextuels notamment la titrologie et par une analyse de l'incipit, afin de permettre la compréhension du sens véhiculé par les auteures. Une approche psychologique de la figure paternelle tyrannique et absente est de mise afin d'étudier les conséquences des carences affectives sur les personnages.

Nous aborderons dans la deuxième partie intitulée : « *Le cadre spatiotemporel et l'étude des personnages* », l'analyse des fragmentations internes du corpus d'étude, perceptibles au niveau des configurations spatiotemporelles et du système des personnages. L'analyse de l'action des protagonistes et des postures énonciatives révélera la position atypique du héros qui rompt aussitôt avec le héros classique. Il s'agit également de déceler la non-linéarité et l'hétérogénéité des textes qui sont renforcés par les techniques de disjonction

narrative telle la redondance, le bouleversement temporel et l'éclatement de l'unité spatiale, qui génèrent le désordre et le chaos dans le corpus.

Il s'ensuit dans la troisième partie intitulée : « *La mouvance générique vers une structure romanesque malléable* » l'analyse des stratégies discursives et des procédés de rupture. Nous allons tenter de déceler le morcellement de la composante narrative et structurelle et le fonctionnement de l'acte de parole qui s'exprime dans la rupture, afin de pouvoir distinguer les procédures transgressives et leur impact sur la lecture du corpus. Il est question aussi de voir comment le discours s'inscrit dans l'isotopie de l'écart, avec une charge de distorsions qui pulvérise toute régularité et unité. L'enchevêtrement des codes narratifs s'appuie sur un ensemble de procédés formels d'écriture tels la polyphonie, l'érotisation du langage et la violence textuelle, qui par leur interaction créent un univers romanesque chaotique.

NB :

Nous désignons par les initiales, les substantifs qui composent les titres des romans faisant l'objet d'étude de notre travail de recherche, afin de faciliter le repérage au cours de la lecture de cette thèse :

« *Les Hommes et toi* » : LHET

« *La Vraie vie* » : LVV

« *Crépuscule du tourment* » : CDT

Première partie :

La représentation de la figure masculine dans « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf, « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné et « *Crépuscule du tourment* » tome I de Léonora Miano

Dans cette première partie, nous allons tenter l'analyse de la figuration de l'homme à travers les personnages fictifs mises en scène dans la littérature féminine contemporaine. Notre corpus d'étude traite trois romans publiés durant la dernière décennie, d'où leur aspect générique moderne et contemporain. Étant donné leurs publications récentes, ils sont encore immaculés de lecture critique et d'analyse littéraire. La perspective de notre recherche qui met en exergue les stratégies de l'écriture féminine contemporaine, s'orientera dans cette première partie vers un axe majeur qui sera donc d'étudier dans une approche thématique le rôle qu'occupe l'homme dans le tissu narratif, notamment le personnage du père et celui du frère. Chacune des romancières dans leur singularité est munie d'outils d'écritures fournis par la narratologie, la stylistique et les phénomènes énonciatifs.

Nous tenterons en l'occurrence, de mettre en lumière les spécificités et la particularité de chaque roman au niveau thématique, en dégagant les thèmes récurrents et les images qui parcourent la fiction. Il nous semble crucial de nous attacher à cette orientation analytique concernant l'image masculine, car après une lecture approfondie nous avons constaté que l'homme fait l'objet primordial de la narration, et qu'il est le personnage autour duquel tournent les événements, ce qui nous amène à s'interroger sur son rôle dans l'univers romanesque dans chacun des romans.

Dans le premier chapitre de cette première partie intitulé : « *L'image masculine et les défaillances de la figure paternelle dans « Les Hommes et toi » de Selma Guettaf* », nous allons voir comment la structure des liens qui unissent cette famille est érigée selon une forme binaire : Nihed/son père, et Nihed/son frère Rayane, Nihed/et le reste des mâles. Cette structure de dualité proposée, nous offre la possibilité d'analyser le modèle de famille qui est exposé dans le roman, et déchiffrer la relation du personnage principal féminin avec l'entourage masculin, pour ainsi répondre à la problématique principale de notre travail de recherche qui tourne autour de la représentation de l'image masculine dans la littérature féminine contemporaine.

Nous allons élaborer notre hypothèse en utilisant une approche thématique et sociocritique, afin de décrypter la nature relationnelle entre le personnage principal féminin et le reste des mâles dans le texte. Comment se traduit cette relation et selon quels procédés narratifs est-elle mise en place ? À travers une approche psychologique des personnages, nous allons déchiffrer les lacunes parentales et leurs conséquences sur la vie et le devenir des enfants. Comment se construit l'identité de l'être quand il est question de carence affectif ?

Les effets de ce manque sentimental est-il irréversible sur la psychologie de l'enfant ?

Dans le deuxième chapitre intitulé : « *La figure paternelle dans une écriture aux prises de la violence dans « La Vraie vie » d'Adeline Dieudonné* », nous allons tenter de développer la représentation de l'image du père dans le roman, et voir à travers le processus narratif la nature de la relation qui unit le père et sa progéniture. Le roman s'ouvre sur une scène froide et morbide d'une description faite par la narratrice de « la chambre des cadavres ». C'est une pièce au sous-sol que le père remplit de ses trophées de chasses, des peaux et des têtes d'animaux morts. En somme, c'est un roman sanglant doté d'une violence poignante, où la mère est battue, les enfants sont maltraités, et les animaux sont assassinés. Dans la progression de notre analyse thématique, sémiotique et psychologique, nous allons traiter le rôle qu'occupe le père au sein de sa famille et son pouvoir de destruction qu'il exerce sur les personnages, pour aboutir enfin à ce meurtre comme dénouement à l'histoire, commis par le petit frère de la narratrice Gilles. Comment un enfant de onze ans parvient-il à appuyer sur la détente et assassiner son géniteur ? Quels sont les motifs qui conduisent à ce genre de clôture tragique ?

Dans le troisième et dernier chapitre de cette première partie intitulé : « *La représentation littéraire du patriarcat dans la société africaine subsaharienne et la dichotomie femme/homme dans « Crépuscule du tourment » tome I de Léonora Miano* », nous allons faire un saut vers un autre continent, vers d'autres valeurs, alors que les préoccupations féminines demeurent les mêmes. « *Crépuscule du tourment* » tome I, est l'expression de quatre voix narratrices dans un texte poétique rassasié d'aventures et de secrets. Ces voix de mère, amante, fiancée et sœur, s'adressent à Dio, le destinataire commun. Dans ce roman, l'auteure ne transgresse pas uniquement les règles sociales en abordant des sujets tabous, mais elle bouleverse même les règles classiques du roman et transgresse ainsi un souci auparavant formel et conformiste, en introduisant le lecteur dans l'intimité de ses personnages.

De ce fait, la littérature est conçue comme un défi, un moyen de lutte pour le développement des idées libres et libératrices qui épousent le sens de l'engagement et du courage dans la littérature féminine contemporaine. Elle est devenue l'expression de plus en plus hardie des problèmes situés au cœur de la vie sociale, une activité positive et créatrice qui apparaît comme une illumination nécessaire, afin de comprendre le chaos social présent en Afrique subsaharienne. Avec l'approche thématique et sociocritique nous allons voir les agissements des figures masculines, notamment le personnage du père qui modifie autour de

lui le cours les péripéties des protagonistes, provoquant ainsi une fissure dans le tissu familial et social. En outre, nous allons voir comment la critique de la société négro-africaine fait partie intégrante des engagements de l'auteure, elle se traduit grâce à ses personnages féminins qu'elle agence afin de rendre sensible l'oppression et l'injustice à l'égard de la gent féminine dans les sociétés traditionnelles à dominance phallocrate.

Le point qui réunit ces trois romans c'est justement cette lutte de l'écriture féminine à orienter le discours littéraire vers l'homme et sa représentation social et culturel. La binarité éternelle homme/femme présente tout au long du corpus, affirme le lien indéfectible qui unit ce couple dans le corps fictif et scripturaire. Toutefois, comment les auteures transfigurent l'écriture en un champ d'expression dédié à la dénonciation des figures masculines ? Dans un objectif de dénonciation, comment ces écrivaines véhiculent-elles si brillamment la souffrance féminine engendrée par les hommes à travers l'écriture romanesque ?

Les personnages principaux féminins dans les trois romans ne rentrent pas dans la norme dictée par les systèmes sociaux dans lesquelles ils évoluent. Ils représentent les narrateurs/personnages qui prennent la parole afin de guider les éléments de la narration, puisqu'ils sont chargés à décrire les autres personnages et à avoir un point de vue sur chacun d'eux. Ils sont l'outil à travers lequel l'auteure renseigne le lecteur sur des facettes de la réalité d'une époque, d'une société. L'approche descriptive détaillée pratiquée par ces narratrices, rappelle le roman psychologique de Fiodor Dostoïevski où l'auteur dévoile dans le roman les monologues intérieurs des personnages, leurs émois les plus profonds, ainsi que les détails physiques. Cette technique permet de s'imprégner dans l'intimité du personnage et de saisir le roman par les cinq sens. Le projet de ces auteures est de tracer des péripéties pour stimuler l'instinct nomade chez les personnages/héroïnes. Attribuer des rôles thématiques à ces personnages c'est donner vie à des ambitions réelles pour toutes les femmes opprimées dans le monde, afin de les encourager à reconquérir leur liberté et leur autonomie. Ainsi, le croisement des personnages à la personne de l'auteure divulgue à travers son écriture romanesque la perte de repères et d'équilibre qui se scande par la quête continuelle de soi.

Chapitre 1 :

**L'image masculine et les défaillances de la figure
paternelle dans « *Les Hommes et toi* » de Selma
Guettaf**

Nous repérons tout de suite que la représentation de l'image paternelle est la pierre angulaire autour de laquelle tournent les événements dans le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* ». Elle guide les péripéties de chaque personnage présent dans la trame narrative. Dans ce chapitre, nous allons analyser les manifestations de la figure paternelle dans le roman selon les théories de Sigmund Freud et de Patrick Juignet, tout en analysant la relation père/fille et les conséquences de l'absence paternelle sur le personnage principal incarné par Nihed. En plus de l'image du père, nous avons choisi également de décoder dans ce chapitre la nature des relations qu'entretient Nihed avec le reste de figures masculines présentes dans le texte notamment celle de son frère Rayane. Quelle interprétation pouvons-nous faire de la présence de la figure masculine dans la trame narrative, en particulier celle du père ? Quelle est sa fonction dans l'espace romanesque ? Comment la paternité devient-elle fatale et réussit enfin de compte à dévorer toute la famille ? Sous quelle forme et selon quelles modalités se manifeste l'image paternelle dans le roman ? Comment est-elle source d'innovation littéraire dans l'écriture de Selma Guettaf ? Comment réussit-elle à faire de cette expression de paternité une transgression textuelle et sociale ? Nous proposons d'apporter une élucidation à ces interrogations et répondre ainsi à la question principale : Comment cette relation binaire entre père/enfant inspire-t-elle le renouvellement esthétique et thématique de la littérature algérienne contemporaine d'expression française ?

Des images équivoques qui envahissent le texte, le remplissant d'allusions et de sous-entendus, car si le roman de Selma Guettaf est un univers de deuil et de chagrin, il est aussi rempli d'amour et de compassion. Les interdits sociaux régissent le comportement des personnages et le rôle de Rayane, le frère de Nihed, correspond parfaitement à l'être marginal dont les agissements font preuve de transgression. La relation de fraternité et d'amitié qui existe entre Rayane et Nihed représente l'union la plus forte dans le texte. Parfois, elle se traduit par une ambiguïté et laisse libre court à des interrogations sur la nature de cet amour. Il est nécessaire d'étudier en profondeur dans ce chapitre la nature de la relation liant cette fratrie : Nihed et Rayane. D'après la description de la narratrice, s'agit-il d'un cas incestueux ? Quelles sont les circonstances qui ont permis à établir ce genre de lien ?

Dans ce chapitre, nous tenterons justement de répondre à ces questions dans une démarche thématique tissée dans un contexte sociologique, qui embrasse de près la réalité sociale qui inspire l'univers de la fiction. Comme le confirme Roland Barthes, la création artistique est liée indéfectiblement à la société qui inspire sa conception : « *Le rapport entre la création et la société, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux*

grandes crises de l'Histoire. »⁷ Dans cette tentative analytique, une titrologie s'impose pour éclairer l'intention de l'œuvre de Selma Guettaf, et mettre en lumière aussitôt les piliers sur lesquelles repose la thématique principale du roman. Comme le précise Leo Hoek, le titre détient un pouvoir puissant dans la compréhension de son texte, ainsi que dans sa consommation par le public : « *Il n'y a aucun titre qui ne porte les traces de son idéologie.* »⁸ En effet, à la fin de ce chapitre, nous allons tenter l'interprétation polysémique du titre « **Les Hommes et toi** ». Pour ce faire, nous allons nous baser sur les théories de Jean Ricardou, Leo Hoek, Claude Duchet, Gerard Genette et d'autres précurseurs de la discipline titrologique. La fonction du titre nous aide alors à mieux saisir les mécanismes de la narration romanesque d'où la nécessité de l'analyse sémiotique dans le processus de décryptage.

⁷ Roland Barthes, « *Le degré zéro de l'écriture* », Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 147.

⁸ Leo Hoek, « *La marque du titre* », Éditions Gruyter Mouton, Berlin, 1981, p. 281.

I.1.1 : La représentation de la figure paternelle :

La littérature algérienne a été durant des décennies le berceau des thématiques inspirées par les fléaux sociaux et culturels qui rongent le pays. L'écriture romanesque tente de traduire ou d'exprimer un aperçu de la vie au sein de la société algérienne. Un peu comme Émile Zola et son naturalisme, qui prolonge le mouvement réaliste en peignant sans artifices la réalité française de l'époque du XIX^{ème} siècle dans un travail méticuleux de documentation. Le vécu de la guerre contre la colonisation française a donné naissance à une multitude d'œuvres littéraires d'expression française, qui ont eu comme « butin de guerre »⁹ le français, la langue de l'Autre. Cette langue est devenue un moyen de dire et de se faire entendre par le monde entier. Cet Autre, dont on a pris la langue a quitté certes l'Algérie qui demeure ainsi un pays libre mais dont les conflits ne semblent pas vouloir quitter son territoire. Après « la crise identitaire » et « le traumatisme post-colonial », vient « l'écriture de l'urgence » comme réaction artistique pressante à « la décennie noire ». Les luttes et les conflits hantent donc l'imaginaire algérien.

Néanmoins, la guerre et la censure avec leur caractère obscur et terrifiant n'ont pas réussi à freiner les écrivains de produire ; leur combat demeure beaucoup plus féroce, un vouloir dire qui les pousse à révéler toutes les vérités possibles et impossibles. Cette quête de liberté presque viscérale était et sera toujours d'actualité. Dans un travail de reconstruction du réel, les auteurs algériens donnent naissance à des travaux minutieux dans un univers textuel subversif. Au lieu de décrire la réalité dans un témoignage immédiat, ils optent pour une poétique du texte littéraire qui met l'accent sur l'esthétique et la stylistique. La méthode socio-historique fait partie des approches littéraires, permettant l'expression des maux de tout un siècle. L'histoire et la culture de ces écrivains se traduisent donc par et dans les livres. Cette peinture sociale de l'Algérie qui apparaît dans l'écriture romanesque décrit des modèles sociaux de la figure masculine, en particulier la figure paternelle et sa fonction qui ne cesse de se métamorphoser depuis la fin de la guerre. Comment pourrions-nous interroger ces différentes figures discursives ? Et comment extraire leurs significations symboliques sous-jacentes dans le corpus d'étude ?

Par ailleurs, les contraintes sociales, traditionnelles et culturelles ont servi la production littéraire féminine. En effet, dans chaque société et depuis la nuit des temps, la femme revendique ses droits face à l'homme, qui a toujours été la figure la plus culminante au

⁹ Expression utilisée pour la première fois par l'écrivain algérien Kateb Yacine pour décrire la langue française.

sein de la communauté. Le régime patriarcal est prédominant et étend son règne sur la majorité des familles qui ont eu la présence d'un père, d'un frère aîné, d'un oncle ou d'un grand-père autoritaire. L'optique de l'auteur sur le monde influence son œuvre, et les textes des femmes écrivains ont porté dès le départ un regard particulier sur l'homme. La littérature féminine vise une remise en question de la position de l'homme dans la société phallique. Le désir ardent de la femme pour l'émancipation et l'égalité des droits, la pousse vers l'écriture pour s'exprimer et faire entendre sa voix. Cette dernière, dans ses cris, témoigne des tourments dont souffrent toutes les femmes. C'est des cris de détresse collective qui fait recours à la fiction comme un réquisitoire contre la misogynie et les pratiques sociales patriarcales. La littérature a toujours eu comme rôle principal de peindre la réalité sous ses différentes formes, découlant d'un imaginaire collectif.

La figure du père est pour la littérature féminine sa pierre cruciale. Elle est au centre des œuvres littéraires féminins de langue française y compris dans la littérature maghrébine d'expression française. Cette figure ne s'est point évincée du cadre familial de la société maghrébine, malgré le changement qu'à subit cette dernière au cours des années postcoloniales et qui tend plus vers l'ouverture et l'émancipation de la femme et de ses droits revisités dans une communauté auparavant machiste. Toutefois, il parvient de constater que la représentation du « père absent » a envahi le champ de la littérature maghrébine féminine, qui questionne de plus en plus la place de la famille dans la société et du rôle des parents au sein de cette dernière, vis-à-vis de leurs enfants. Père, frère, mari et fils, en plus des amants et des désirés, ils font tous partie des personnages mâles mis en scène au service du personnage principal féminin.

Assia Djebar, tout au long de son œuvre romanesque et cela depuis 1957 à partir de son premier roman « *La Soif* », ne cesse d'évoquer le duel homme/femme comme étant des rivaux dans un contexte violent et révolté. Malika Mokeddem, et avec sa production romanesque diversifiée, crée quant à elle des personnages en errance, en exil, et parfois même confondus intentionnellement avec le récit de sa vie personnelle. Son roman « *L'Interdite* » publié en 1993, est une construction et déconstruction de l'identité culturelle :

« Le texte en question est un cri de colère et de désespoir. L'écrivaine y démontre que l'intégrisme religieux est l'outil des tenants de l'ordre tribal qui veulent conserver leur pouvoir. L'œuvre par sa densité romanesque, aborde des questions importantes : le statut de la femme, l'intégrisme, la double

Dans ce sillage et pour rappeler l'acharnement et la persistance du combat féminin depuis de longs décennies nous citons : Fadhma At Mansour Amrouche, (*Histoire de ma vie*, 1946), Aicha Lemsine, (*La Chrysalinde*, 1970), Fettouma Touati, (*Le printemps désespéré*, 1984), Yasmina Mechakra, (*La Grotte éclatée*, 1979), Myriam Ben, (*Sabrina, ils ont volé ta vie*, 1986), Malika Mokeddem, (*L'interdite*, 1993), Assia Djebar (*Vaste est la prison*, 1995) ...etc. Ces pionnières en matière de la représentation de l'homme ont inspiré les générations modernes et contemporaines. En ayant l'élan de leurs prédécesseurs comme guide, les écrivaines actuelles telles que : Maïssa Bey, Nina Bouraoui, Kaouther Adimi, Selma Guettaf, installent leurs fictions dans un contexte basé sur la binarité homme/femme. Leur fin commune consiste à orienter le discours littéraire vers l'homme et sa représentation social, et à utiliser l'écriture pour renverser un régime social dont le règne a beaucoup duré en guise de réaction aux contraintes imposées par le sexe masculin. En effet, les personnages masculins dans les romans féminins algériens sont présents pour servir de modèles à dénoncer. Leur fonction dépasse le rôle de la fiction qui consiste à être au service de l'intrigue et participer à faire avancer la trame.

En l'occurrence, leur insertion est présente pour des fins sociopolitiques et idéologiques dans les récits en fonction de l'objet de quête du personnage principal féminin. Ce discours sur l'homme qui est sous forme de dénonciation atteint un degré accentué de virulence, notamment quand il s'agit de la figure paternelle. Il s'agit parfois d'un vouloir de posséder un père affectueux et accessible au quotidien, un guide et un consolateur présent pour toujours dans la vie de l'enfant. Cette présence tant désirée réfère au besoin d'identification primaire, ensuite de modèle et d'idole. L'action romanesque exprime les lacunes de cette figure paternelle et les failles qui engendrent l'instabilité et le désordre dans le relationnel familial.

Dans « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf, le lecteur fait la rencontre d'une jeune femme algérienne nommée Nihed, et qui apparaît comme un personnage à l'existence archaïque, en errance permanente et en pleine crise existentielle. La culture occidentale qui s'est greffée à son identité affecte d'un côté son mode de vie et brise de l'autre côté les frontières culturelles et géographiques. La vie chaotique de Nihed est décrite par son

¹⁰ Belkacem Dalila, « *Écriture de l'éclatement et/ou éclatement de l'écriture du roman de Malika Mokeddem* », thèse de doctorat, Littérature, Université Mohamed Ben Ahmed d'Oran2. 2010-2011, p. 33.

personnage qui prend la parole comme suit : « *À peine 25 ans, et j'ai déjà la vie pathétique. Un an que je suis à Paris. A part boire, me promener, fumer et écrire, je ne sais pas faire grand-chose. Chaque matin, je me retrouve à déambuler dans ma robe de la veille, l'odeur d'un quidam sur mes doigts, son goût dans ma bouche, mon maquillage défait, mes cheveux sur ma figure, ma culotte fourrée dans mon sac. Les coups d'un soir. Pour un hébergement. Cela dure depuis un certain temps.* » (LHET-p. 21)

Le roman s'ouvre en effet sur la situation difficile de Nihed, sa perte de repères qui s'installe et l'errance qui la pousse au bout du compte à retourner en Algérie et à renouer avec son pays. Dans une recherche de stabilité et de réconfort elle retourne à la maison familiale : « *Tout oublier, ne plus penser aux dix-huit mois passés. Ne plus songer à rien. Partir. Retour au pays natal. L'Algérie. Plus de doute. Il faudra trouver un travail. Pas d'adieu. Je n'ai personne.* » (LHET-p. 22)

La suite des événements est un tiraillement des personnages dans un discours qui renvoie à l'altérité et à la quête identitaire et existentielle. De par la description physique et moral des protagonistes le projet transgressif se confirme au fil des pages du roman. Cette particularité dans le texte de Selma Guettaf fait écho à l'ensemble des stratégies romanesques de Malika Mokeddem. Nasser Benamara écrit à ce propos dans la revue Inter Francophonie :

« L'œuvre de Malika Mokeddem, s'inscrit bien dans la lignée de la théorie féministe, à contre courant de la pensée de la racine unique, dans le sens où elle prend ses distances par rapport à une identité figée et unitaire tel que défini par le concept de la déterritorialisation défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari, et qui signifie une rupture avec les périphéries traditionnelles et les anciens repères en permettant une liberté vis-à-vis des origines à travers une re-création du sujet, voir l'exploration d'une nouvelle identité féminine. »¹¹

La figuration de l'homme dans l'ensemble de l'œuvre littéraire algérienne est mise en relief par la grande partie consacrée à l'image paternelle, et c'est sur quoi nous allons centrer notre analyse dans ce chapitre. « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf, nous permet d'exploiter cette figure du père grâce au personnage mis en place dans la narration, et dont

¹¹ Nasser, Benamara, « *Poétique du Divers et identité en devenir chez Malika Mokeddem* », Inter Francophonies, n°03, 2011, p. 05.

l'absence affecte le devenir des autres protagonistes. Le père de Nihed est en effet absent sur la majorité du terrain de l'action mais ses choix vont avoir des répercussions sur la vie de sa femme et de ses enfants : « *Papa n'était pas tellement fier de nous voir grandir. D'abord, parce qu'il prenait des rides, alors qu'il aurait donné n'importe quoi pour retrouver les années jeunes de son insouciance. Ensuite, parce que son seul souci, c'était ce foutu pouvoir d'achat qui le hantait quotidiennement.* » (LHET-p. 26)

I.1.1.1 La figure paternelle dans la mythologie et la psychologie :

La cellule familiale est la pierre angulaire dans le fondement d'une société stable et durable. Elle est basée sur un ensemble de structures culturelles caractérisant les membres de famille, qui ont chacun un rôle à jouer dans la continuité et la durabilité de la lignée. Cet idéal de stabilité qui semble être harmonieux est remis en question car depuis la création de la toute première famille de l'histoire humaine, des conflits viennent troubler l'ordre qui règne et continuent aujourd'hui à ressurgir, donnant naissance à des études qui tentent à élucider ces tourments familiaux et leurs origines. Le mot « *famille* »¹² est d'abord défini par le dictionnaire Le Littré comme étant un ensemble de personnes d'un même sang, mère, enfants, frères, oncles, neveux, cousins, ou vivant sous le même toit¹³. Sigmund Freud cite dans « *Totem et Tabou* » que : « *tous ceux qui descendent du même totem¹⁴ sont consanguins, forment une famille.* »¹⁵

L'individu est imprégné au sein de sa famille de façon innée, une attache personnelle, psychique et émotionnelle le lie à ses membres. La transmission que ce soit des valeurs ou des idées est une des caractéristiques de l'esprit familial. Tout d'abord cette transmission

¹² Le dictionnaire « *Robert historique* » précise que le mot « famille » est : « *Un emprunt tardif (1337) au latin classique familia, dérivé de famulus « serviteur », mot italique isolé dans l'ensemble indo-européen. La familia romaine est étymologiquement l'ensemble des famuli, esclaves attachés à la maison du maître... sur qui règne l'autorité du pater familia. Familia s'applique à la parenté et, en latin médiéval (VIIIème siècle) désigne un ménage de serfs. Famille a mis du temps à s'imposer face aux autres termes usités en ancien français : parenté, parentage (parent), lignée, mesnie (dérivé du latin mansio qui a donné aussi maisosn), terme de féodalité... L'idée de proche parenté apparaît tard (1585) et ce n'est que récemment que le terme évoque à la fois la parenté et la corésidence.* » Le dictionnaire historique de la langue française par les Dictionnaires Le Robert, 1992.

¹³ Dictionnaire de français Le Littré, Émile Littré, 1863.

¹⁴ « *Le totem est, en premier lieu, l'ancêtre du groupe ; en deuxième lieu, son esprit protecteur et son bienfaiteur qui envoie des oracles et, alors même qu'il est dangereux pour d'autres, connaît et épargne ses enfants* » Sigmund Freud, « *Totem et Tabou* », p. 07.

¹⁵ Sigmund Freud, « *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* », 1923, Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh. p. 10.

s'effectue à travers l'éducation assurée par les premiers modèles qui sont les parents : le père et la mère. La manière dont le jeune individu est élevé et la manière avec laquelle il est aimé, influence le degré et la qualité du processus de la transmission éducative. La personne adulte que deviendra ce jeune individu dépendra donc de la qualité de l'éducation reçue par ses parents. Le modèle parental inclut également la relation du père avec la mère, leur amour, leur haine ou tout autre sentiment qui se fera instantanément ressentir par l'enfant.

En premier lieu, nous ferons le tour historique de la figure paternelle en précisant la représentation symbolique du père dans la littérature. Il convient de préciser que depuis l'antiquité, la littérature illustre des exemples sans fin des structures familiales et leurs avalanches de problèmes. C'est au milieu de ce noyau que le corps et l'identité se construisent, que les modèles d'identification s'ancrent et que l'enfance est protégée ou non au sein de sa famille, cette dernière désigne le lieu de germination de l'enfant et de sa préparation à la vie sociale d'adulte. C'est aussi en parallèle l'environnement de toutes sortes de violences initiales, physiques et mentales. Cette violence se manifeste sous différents aspects : agression, soumission, punition, humiliation, abondant, mutisme, silence et d'autres manifestations où l'enfant est considéré soit comme un objet, une victime, une présence indésirable ou une honte à la famille. Cette réalité de la violence du monde démolie la barrière de l'enchantement et les rêveries enfantines ; une réalité trop violente qui contracte l'espace et réduit le temps dans ce monde trop réaliste pour l'enfant rêveur.

Dans l'antiquité romaine la figure paternelle atteint son apothéose. Le « *patrie potestas* » qui est la puissance paternelle se déploie dans l'ensemble de la société de la Rome antique. Dans le domaine social et politique, la racine « *pater* » est au centre de plusieurs concepts notamment le « *pater patriae* » qui désigne le père de la patrie et l'empereur, et le « *pater familias* » qui désigne le père de famille. Alors d'où vient ce statut important du paternel et comment s'est-il imposé ?

La conception romaine de la paternité renvoie à une image et à une perception mythique du père. Les romains le considéraient comme celui qui régit la dynamique familiale, il avait un rôle de structurant et il incarnait à la fois autorité et divinité. Selon l'Histoire, dans la société romaine aucun homme n'est toléré à prendre pouvoir de son domaine avant le décès de son père. Tant que les ascendants mâles sont vivants le respect et la soumission sont exigés. Parmi les caractéristiques de la paternité romaine c'est qu'elle peut être symbolique et non-biologique car un père peut tout à fait rejeter son fils biologique et adopter un ou

plusieurs enfants qu'il n'a pas lui-même engendré. La société romaine ressemblait beaucoup plus à une cellule de reproduction, l'ordre social et les valeurs sont transmis de père en fils afin de préserver le patrimoine et former les héritiers.

La figure de père prend une image sacrée qui se rapproche du divin. Plus ancienne que les traditions romaines, la mythologie grecque employait ce genre de hiérarchie et donne la place première et principale au Père, le dieu originel. Ouranos et Gaïa étaient les parents premiers selon les mythes grecs, qui ont créé les titans et les titanides. Leur fils Cronos, après avoir mutilé son père il prit le pouvoir. Zeus, appelé par Homère¹⁶ : le père des hommes et des dieux, le fils de Cronos, fait subir le même sort à son père et le détrôna. Ainsi, la mythologie grecque accorda la paternité au plus fort et non aux premiers ascendants.

En psychanalyse, l'image du père est cruciale surtout dans le processus de l'identification de l'individu. L'interrogation fondamentale de la psychanalyse tournait autour du rôle que joue cette figure du père dans l'édifice psychique du sujet et sur sa fonction dans le psychisme individuel et collectif :

« La psychanalyse voit dans l'identification la première manifestation d'un attachement affectif à une autre personne. Cette identification joue un rôle important dans le complexe d'Œdipe, aux premières phases de sa formations. Le petit garçon manifeste un grand intérêt pour son père : il voudrait devenir et être ce qu'il est, le remplacer à tous égards. Disons-le tranquillement : il fait de son père son idéal. »¹⁷

Dans ce sens, le père a un pouvoir inné, sa présence ou son absence influence le développement psychique et social des enfants. Dans le « moi » et le « ça », Sigmund Freud pose l'identification primaire au père comme fondatrice pour le psychisme. Par un désaveu de paternité, les liens de filiations sont destitués et les carences paternelles laissent de profondes cicatrices chez les enfants abandonnés ou reniés.

Actuellement, dans les sociétés contemporaines, les remises en question du patriarcat et la rupture avec les valeurs traditionnelles qui glorifient cette idéologie sont en vogue. La notion de l'autorité paternelle se retrouve secouée par un appel à la réorganisation familiale axée sur des rapports plus sains, égalitaires et équilibrés. En effet, les romans parut durant ces

¹⁶ Homère, « *l'Illiade* », est une épopée mythologique où figure Zeus le dieu suprême, VIIIème siècle av. J.-C.

¹⁷ Sigmund Freud, « *Essais de psychanalyse* », Éditions Payot, Paris, 1927, p. 126.

dernières décennies ont comme point commun l'absence physique du père : martyr dans la guerre, victime d'une maladie ou d'une catastrophe, parti à la poursuite de la conquête amoureuse...etc. Cette tendance indémodable de la thématique du père absent reflète la société algérienne contemporaine et la réalité sociale et familiale de ses sujets. Nous allons étudier la manifestation du « père absent » dans le roman « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf et comment cette absence agit-elle sur les actions des personnages et leur devenir ? Comment modifie-t-elle leur vie et leur sort ? Et quel effet peut avoir un père absent sur sa progéniture privée du référent paternel ? Une partie est consacrée en effet à « la quête du père » faite par le jeune personnage Rayane au fil du roman.

I.1.1.2 La figure paternelle dans la littérature :

La thématique du père est d'une redondance inépuisable dans la littérature française et francophone. Nous citons : « *Enfance* » de Nathalie Sarraute (1983) ; « *L'amant* » de Marguerite Duras (1984) ; « *La place* » d'Annie Ernaux (1983) ; « *Les mémoires d'une jeune fille rangée* » de Simone de Beauvoir (1958). L'interprétation psychanalytique de Hamlet met en évidence le complexe d'Œdipe et le désir ardent de Hamlet¹⁸ d'éliminer son père. Le thème du parricide est central dans la pièce, et les sentiments de dégoût et de mépris vis-à-vis cet être sont omniprésents. Puis, il y a l'œuvre de Franz Kafka qui traite également des rapports problématiques entre le père et le fils. On y trouve de nombreuses figures paternelles et les personnages qui incarnent le rôle de substitut du père sont plus souvent décrits comme des géants et des êtres vigoureux, imposants et autoritaires :

« *Très cher père,*

*Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi. Comme d'habitude, je n'ai rien su te répondre, en partie justement à cause de la peur que tu m'inspires (...) Même en écrivant, la peur et ses conséquences gênent mes rapports avec toi. »*¹⁹

Les tourments de Kafka apparaissent dans son écriture et ça tournait autour de l'autorité d'un père qui représente un obstacle symbolique à tout projet de mariage, et il désapprouvait la création littéraire de son fils malgré l'omniprésence paternelle dans l'écriture. En outre, l'image paternelle est aussi omniprésente dans la fiction algérienne d'expression française, et ce sous la plume de nombreux auteurs tels : Rachid Boudjedra « *La*

¹⁸ Hamelt est le titre abrégé de « *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark* », pièce théâtrale de William Shakespeare. Londres, 1603.

¹⁹ Franz Kafka, « *Lettre à mon père* », Éditions N.R.F Nouvelle Revue Française, Paris, 1952, p. 02.

répudiation » (1969), Driss Chraïbi « *Le passé simple* » (1954), Mohammed Dib « *Neiges de marbre* » (1990), « *L'infante maure* » (1994), Assia Djébar « *Nulle part dans la maison de mon père* » (2007), Malika Mokeddem « *Le siècle des sauterelles* » (1991), et encore dans l'ère contemporaine Maïssa Bey « *Entendez-vous dans les montagnes* » (2002). Ils n'ont jamais cessé de renouveler le champ littéraire algérien à travers cette thématique :

« *Mon père. Un homme de son temps. Avec toutes les caractéristiques viriles des hommes de son temps. Moustache sévère et regard tranchant sous des sourcils très fournis. Bourru et austère (...) Dispose d'un droit de regard sur tout ce qui concerne sa famille (...) Bien sûr, nous sursautons tous quand il tape du poing sur la table pour imposer le silence. Nous baissons la tête et esquissons prudemment un mouvement de recul quand il crie.* »²⁰

L'écriture algérienne semble en effet présenter un diagnostic des problèmes à traiter, en essayant d'illuminer les zones d'ombre de la société algérienne. C'est une écriture pugnace, ornée par un amoncellement et un ramassis d'histoires aux déboires sentimentaux des auteurs. Chacune de leurs œuvres permet de problématiser la présence significative du père au sein de leur fiction, une présence qu'ils considèrent inséparable de la réalité socio-familiale. En effet, cette présence découle d'une croyance maghrébine sociale et traditionnelle qui prône la valorisation du statut du père, et c'est valable dans tous les pays du Maghreb, comme l'affirme ici le romancier marocain Taher Ben Jelloun :

« *Chez nous il y a une religion de l'amour filial. Il est exclu qu'il ait des différends entre un enfant et ses parents. S'il y en a ils seront sans conséquences, on ne les verra jamais sur la place publique. Sinon on encourrait la malédiction. On ne juge pas ses parents. On doit toujours au contraire être à la recherche de leur bénédiction (...) on ne peut rien faire d'important sans la bénédiction des parents.* »²¹

En dépit du statut paternel sacré et qui se rapproche du divin, la réalité familiale témoigne d'une relation souvent endommagée entre le père biologique et sa progéniture :

« *Le rôle paternel nécessaire à la structuration psychique est, de nos jours, moins bien assuré et, parfois, n'est plus joué par le parent masculin, ce qui est une circonstance inédite.* »²²

²⁰ Maïssa Bey, « *Hizya* », Éditions Barzakh, Alger, 2015, pp. 52-53.

²¹ Tahar Ben Jelloun, « *À ma mère* », in 60 écrivains parlent de leur mère, Paris, Pierre Horay, 2010, note 13.

²² Patrick Juignet, « *Fonction paternelle et maturité* », Philosophie, science et société, 2015. <https://philosciences.com/144> Consulté le 13-06-2021

En résultat, nombreuses sont les thématiques pleines de rancœur et de règlement de compte qui en découlent, notamment le parricide et le procès du père. La figure paternelle hante alors l'imaginaire littéraire algérien et inspire sans cesse les auteurs en opposition avec cette sacralisation non-méritée. Dans leurs romans, cette figure pousse constamment les personnages principaux dans leurs péripéties à la fuite et à la fugue et les condamne à une errance permanente. La fuite engendrée expulse par conséquent ces personnages vers des univers capables de compenser leur faille sentimentale et le vide émotionnel qui les habite, et la figure paternelle demeure à jamais ce moteur qui fait avancer le mécanisme de désarroi dont souffrent les personnages. Dans cette optique Jacqueline Arnaud s'exprime :

« Le père est fermé dans sa pudeur, dur avec ses ouvriers comme ses enfants, et sans doute sa femme. La femme est effacée derrière l'autorité paternelle comme craignant de paraître gaie ; sa douceur doit se faire furtive devant la réprobation du père. L'enfant étouffe dans la vaste demeure. »²³

Si la multiplicité des représentations paternelles traduit parfois un désir profond de la présence du père et de son amour, elle est néanmoins marquée par l'omniprésence de la violence, la vengeance, la haine, la tyrannie et la mort. L'espace romanesque devient un lieu de description de l'ambiance familiale qui atteste de la figure négative du père. Parricide, inceste, mort du père, mort de la mère, violence verbale, traumatisme, pères absents ou défaillants, ce sont les thématiques qui jalonnent dans l'écriture féminine maghrébine d'expression française, et c'est justement cette charge négative de la figure du père qui l'alimente et qui inspire ses auteures.

Dans « *Les Hommes et toi* », l'identité de l'écrivaine Selma Guettaf se brouille avec celle du personnage principal : Nihed. La quête du père ne se fait qu'à travers une écriture éclatée, de fragmentation et de discontinuité et dans une totale ambiguïté générique. Les souvenirs lacunaires et confus de la figure paternelle ne peuvent engendrer qu'un récit similaire à cette confusion et à cette image floue. Selma Guettaf s'engage donc vers une quête d'authenticité par le choix de cette écriture fragmentée, afin de réduire l'écart entre sa vie et sa production littéraire. Il semble que la représentation de l'homme, en l'occurrence du père, soit le réacteur qui dynamise la trame et la narration dans « *Les Hommes et toi* », même si le rôle paternel demeure le socle du développement des personnages et de leurs identités.

²³ Jacqueline Arnaud, « *La littérature maghrébine d'expression française* », Éditions Publisud, Paris, 1986, p. 205.

Nous y retrouvons d'emblée une famille déchirée devant l'impossibilité de se reconstruire et l'incapacité de se détacher des malheurs qui commencent à les foudroyer depuis le départ du père avec une autre femme. Au fil du roman, nous découvrons que l'instabilité réside dans la relation entre les parents de Nihed, et que la rupture définitive était la fin la plus attendue de leur union : « *Je n'oserai compter le nombre de repas gâchés. Une remarque par ici, une objection par là, et ça partait en couilles ! Papa vidait la table en cassant la vaisselle et maman s'enfermait dans la salle de bain pour absorber ses médicaments.* » (LHET-pp. 52-53)

Le personnage de la mère est décrit par Nihed telle une personne fragile et mélancolique, adepte à la dépression et aux sautes d'humeur. Sa psychologie est si complexe que ça affecte tout son entourage et elle perd par la suite toute volonté de vivre, laissant derrière elle ses enfants, témoins de sa faiblesse et de sa défaite : « *Ma mère était d'une incroyable complexité émotionnelle. Une insidieuse, implacable et écrasante mélancolie... Et pourtant, quand elle vous parlait, s'animait, oubliait le temps d'une discussion qu'elle était une personne triste.* » (LHET-p. 26)

La mère de Nihed et Rayane ne supporte plus la vie après le départ de son mari. Savoir qu'il avait refait sa vie avec une autre femme lui était insupportable et elle plonge dans un état de dépression aiguë qui causera par la suite sa mort : « *Lorsque mon père partit vivre avec une autre femme, ma mère fit de son mieux pour garder un semblant de bonheur familial, mais elle avait du mal à dissimuler sa peine (...) toute la journée, Rayane était aux petits soins pour elle. Avec maladresse, il tentait de la faire renaître, de la reconstruire, multipliant les gestes d'attention, mais rien n'aboutissait. Le mal était là, faisant son œuvre destructrice (...) et puis, un jour, elle ne se réveilla plus.* » (LHET-p. 29)

Cette perte est le coup fatal pour Nihed et Rayane, cela est ressenti à travers la grande charge sémantique qui transparaît du passage cité ci-dessus. Le passage suivant, annonce l'entrée des deux jeunes protagonistes dans le monde de solitude engendré par leur nouveau statut d'orphelins : « *Rayane et moi avons passé la période qui suivit les funérailles dans la vague, traînant nonchalamment nos pas dans la maison, avec une tristesse sans larmes.* » (LHET-p. 31)

Le personnage de Nihed souffre de la solitude engendrée par l'instabilité relationnelle

entre ses parents. Dès les premières pages du roman, Nihed reflète une image du personnage en plein dépression. Afin de fuir le désarroi, la protagoniste opte pour le voyage qui était pour elle le synonyme de liberté. Elle fuit d'une part sa carence affective et émotionnelle dans l'espoir de pouvoir la combler, et d'autre part, les contraintes d'une société jugée conservatrice et conventionnelle : « *J'ai plaqué toutes mes économies pour m'installer dans la capitale française (...) j'avais besoin d'oublier ma maison natale, mon quartier, mes amis, mes amours (...) j'essayais de trouver un sens à ma vie, comprendre mes envies en défiant les tabous de la société.* » (LHET-pp. 35-36)

La vie archaïque qu'elle mène lui donne une illusion de liberté, alors qu'en réalité elle l'enchaîne et l'accable davantage d'un goût amer de vie sans jouissance. Pendant son long séjour en France, le souvenir de son frère Rayane continue de la hanter, et la vie inconfortable qu'elle mène ne fait que prolonger sa souffrance : « *Deux solutions s'imposaient : ou bien presser le bouton de la sonnette, me faire ouvrir la porte par un inconnu, homme ou femme, lui faire des avances pour que cette personne me laisse passer la nuit chez elle, et continuer ainsi ma vie entre les successions d'hébergement (...) ou bien quitter Paris et tenter de me racheter à mes propres yeux (...) Partir. Retour au pays natal. L'Algérie (...) Rayane. Le seul nom qui me vient en tête. C'est à cause de lui que je vais peut-être rester là-bas, croupir dans cette Algérie que je déteste aimer.* » (LHET-pp. 22-23)

À la suite de son retour en Algérie, Nihed retrouve un poste comme rédactrice dans un journal où elle noue une relation amoureuse avec Salem, qui joue un rôle de la figure de stabilité dans sa vie pendant un court moment, car au bout du compte cette présence ne parvient pas à effacer l'instabilité et le blocage affectif dont souffre Nihed, et qui résulte de la faille affective engendrée par l'absence du père. D'un point de vue psychologique :

« *La transformation individuelle produite lorsque la fonction paternelle a été correctement assurée permet une attitude en rapport avec le contexte relationnel. Cet enfant devenu un adulte mature perçoit correctement la réalité, au sens ordinaire du terme (le concret, le social). La personne s'adapte assez bien aux contraintes concrètes et sociales.* »²⁴

Comment pourra-t-elle réussir une relation amoureuse, alors que le « *premier homme* » de sa vie n'a jamais pu assurer son rôle de père ? Ce vide laisser derrière lui, comment Nihed pourra-t-elle le dépasser et mener une vie normale et équilibrée ?

²⁴ Patrick Juignet, Op. Cit, 2015.

La notion du « *premier homme* » a été employé par la romancière algérienne Malika Mokeddem dans son roman « *Mes Hommes* », mettant en valeur le statut du père en le désignant à la tête des hommes. Par cette désignation, elle tente à mettre le doigt sur la grande responsabilité du père dans la vie de son enfant. C'est l'un des romans les plus marquants par la figure paternelle dans toute sa production littéraire. Elle y traite la question de paternité et d'inégalité entre fille/fils au sein de la famille. En voici un extrait qui figure dans l'incipit du roman « *Mes Hommes* » :

« Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. À partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque des images de la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc (...) t'adressant à ma mère, tu disais « Mes fils » quand tu parlais de mes frères. « Tes filles » lorsque la conversation nous concernait mes sœurs et moi. »²⁵

L'expression est précédée par le pronom possessif : « **mon** premier homme » dégage à la fois amertume et ironie. L'importance du père est évidente après l'utilisation de cette phrase possessive. Il détient le pouvoir de marquer systématiquement l'histoire de vie de sa fille, alors que de son côté, ce père ne se soucie point que de ses enfants de sexe masculin. Des sentiments de fierté et d'honneur s'expriment quand il parle de ses fils, tandis que lorsqu'il est question de ses filles cette fierté n'a plus de place. C'est cet ordre familial qui est justement mis en question par l'auteure. Elle manifeste son rejet aux structures sociales qui ne valorisent que le sexe masculin.

I.1.1.3 Les conséquences des carences affectives paternelles sur les personnages :

Nihed dans « *Les Hommes et toi* » est un personnage qui souffre de froideur affective et de manque sentimental car sa carence affective fonctionne comme un processus morbide qui engendre la rupture de tout investissement sentimental :

« L'éloignement physique du père symbolise le manque d'affection dont l'enfant souffre et cette absence creuse en lui une blessure profonde. L'enfant se sent orphelin car sa demande d'amour rencontre l'absence, le vide. »²⁶

²⁵ Malika Mokeddem, « *Mes Hommes* », Éditions Sédia, Alger, 2006, p. 05.

²⁶ Fonte Le Baccon Jany, « *Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* », Thèse de doctorat, France, université de Rennes2, 1989, p. 20.

Il est important de souligner que Nihed ne repousse pas toute forme d'engagement sentimental avec un homme dans un but malsain de faire souffrir les mâles, il s'agit plutôt d'un fonctionnement en réponse à un vécu carencé sur le plan affectif, ce qui donne une complexité à toute relation entamée :

« Tout se passe comme si le jeune avait vécu une telle béance originelle qu'il ne parvenait pas à être satisfait et devenait d'autant plus avide qu'il percevait douloureusement le décalage pitoyable entre ce qu'il voulait et ce qu'il recevait. Le réveil d'un manque fondamental n'est cependant pas suffisant pour expliquer les exigences croissantes du sujet. »²⁷

Il est nécessaire de préciser l'absence de toute manifestation de geste de tendresse paternelle dans le texte de Selma Guettaf. En effet, le personnage de Nihed ne cite dans aucun des passages du roman une présence positive paternelle, ou des sentiments marqués par l'amour du père : *« J'étais de plus en plus sûre que papa, en fait, il n'aimait pas tellement ça, rentrer chez lui le soir. Maman non plus d'ailleurs (...) je n'avais aucune envie de leur ressembler. L'absurdité de leur existence, la futilité de leurs journées, la monotonie de leur quotidien, d'un pathétique ! »* (LHET-pp. 25-26)

Le rôle paternel et son processus de développement dans l'écriture romanesque est fait à partir d'une étude du portrait physique et morale du père, qui est présent par le biais des images exprimées par les protagonistes, surtout la narratrice Nihed souvent provoquées par et dans des moments d'angoisse et de solitude. Ces images extraites principalement des réminiscences nous permettent de déceler les différents signes du père afin de mettre l'accent sur les rapports père/enfant. En effet, nous remarquons que la représentation du père n'est faite qu'à travers la protagoniste Nihed. Le père n'a pas de voix énonciative dans le texte et c'est par l'intermédiaire du personnage que nous arrivons à le découvrir et à le connaître. Avec son absence affective, Nihed se trouve livrée à elle-même à la recherche d'une tendresse perdue dans d'autres lieux et chez d'autres personnes. Évoquer le père dans la trame narrative c'est un outil qui permet de se pencher sur les relations familiales et sociales. La narratrice déconstruit avant même de tenter la reconstruction de la figure paternelle. Que devient-elle donc cette figure dans un contexte qui transforme toute une famille ?

Il convient de rappeler que l'absence paternelle dans le roman est marquée par un événement tragique qui foudroie la famille. La disparition de la mère causée par le chagrin est

²⁷ Michel Lemay, *« J'ai mal à ma mère »*, Éditions Fleurus, Paris, 2012, p. 31.

un élément vecteur qui alimente les sentiments négatifs de Nihed à l'égard de son père. Nihed évalue le comportement de son père comme une conséquence directe de la mort de sa mère : « *J'espérais qu'il s'effondre de regrets (...) mais pour lui le souvenir de son ex-femme se résumait depuis des années qu'à des photos dans des albums.* » (LHET-pp. 29-30)

Par le rejet du père, Nihed dévoile tout le déséquilibre qui l'habite, et en même temps elle continue à vivre dans les délires de sa vie chaotique. Ces délires lui permettent de fuir sa réalité insupportable. Faute d'affection, elle cherche dans sa quête de stabilité un moyen pour compenser cette carence affective : « *Ta mère a laissé un tel vide* » (...) *il me serra dans ses grands bras, forts et solide. Les miens tremblaient en se refermant sur son dos. Par manque de conviction.* » (LHET-p. 29)

Rayane dans son désarroi, renoue avec son père, certainement en quête de réconfort et par un besoin de retrouver la sensation de sécurité en recherchant un semblant de stabilité familiale : « *Rayane fut plus avenant. A croire que ces retrouvailles le ravissaient (...) avec un petit sourire idiot il les invita à rentrer chez nous ! La rage déforma mon visage.* » (LHET-p. 30) Quand il décide de renouer avec son géniteur Nihed se révolte et refuse catégoriquement le moindre contact avec ce père égoïste : « *Rayane renouait avec papa, alors que moi je ne voulais pas entendre parler de lui. Tout devenait chaotique entre nous deux. Engueulades, incompréhension, prises de tête.* » (LHET-p. 31)

Ce père est caractérisé fondamentalement par l'absence qui remplit le cœur de Nihed par des sentiments de haine et le dégoût, ce qui fait que les lignes dans lesquels il est évoqué soient brèves. Elle ne lui consacre pas beaucoup d'espace dans sa narration. C'est plutôt Rayane qui prend le dessus dans cette économie romanesque. La présence du père dans la vie de Rayane semble être souhaitée, ça reflète le besoin de consolation qu'éprouve le fils surtout après la mort de sa mère. Rayane sollicite que son géniteur assure sa fonction du « père consolateur » ce qui nous ramène à la fonction affective et ça se manifeste par une sensibilité et un réveil d'émotions affectives :

« Les carences paternelles ont toujours des effets sur la formation de la personnalité. L'absence de tiers séparateur peut provoquer des perturbations de la première structuration psychique qui conduisent généralement vers une organisation de la personnalité que l'on peut placer vers le pôle

psychotique. »²⁸

Le père montre une facette de ce genre affectif lors des funérailles de son ex-femme, ce qui attire et séduit Rayane, blessé et en manque d'amour et de présence paternelle. Il tombe aussitôt sous le charme de ce père désiré et à cause du sentiment d'abandon qu'il éprouve, il s'implique émotionnellement sans se poser de questions : « *Rayane renouait avec son géniteur. Une sorte d'attachement, sans être intime, était en train de les rapprocher. Un coup de téléphone tous les week-ends environ pour ensuite aller dîner dans un restaurant de la ville. Il se permettait même parfois de lui rendre visite spontanément, sans l'avertir (...) quand il le voyait trop, ça avait tendance à le mettre plus bas que terre. Il y avait chez son père quelque chose d'incohérent, d'incongru qui l'épuisait, le tourmentait, lui compliquait la vie.* » (LHET-p. 91)

Le père est décrit comme un élément inhibiteur dans le développement psychologique sain de Nihed et Rayane. Et même leur mère en a souffert les conséquences de ses actions destructrices et fatales. Dans le passage suivant, Nihed dévoile la qualité des relations qu'entretenaient Rayane et son père avant le départ de ce dernier : « *Aucune stabilité dans la cellule familiale. Jamais de l'aide pour ses devoirs, de l'intérêt pour ses désirs. Il traînait avec les durs du quartier pour provoquer la reconnaissance d'une figure paternelle pour le moins effritée. Sa relation avec son père était si tendue ! Un manque de sympathie de la part de celui-ci le désorientait complètement, vacillant pour un oui, pour un non, pour un simple manque d'incompréhension.* » (LHET-p. 87) Cette description engorgée d'amertume reflète une vision de démission paternelle générant le désordre au sein de cette famille et de ses liens. Nihed à travers ces passages, affirme le mauvais rôle du père dans la vie de Rayane, le fils qui a toujours été rejeté et traité de « *Baz* »²⁹ : « *Il l'appelait juste « Baz ». Il faisait partie de ces hommes qui jugeaient leurs enfants selon leur condition physique. Parce que Rayane était fluet.* » (LHET-p. 87)

L'enfant non-désiré mène une vie sans son propre gré. Le rejet de son père a des conséquences néfastes et affecte Rayane au plus profond de son âme, au moment où il décide de laisser son désir de retrouver une figure paternelle consolatrice, il se heurte aussitôt à une nouvelle déception : « *Il avait cru déceler une part de regret chez son père, mais c'était en réalité son imagination qui fabulait (...) il restait décevant et superflu aux yeux de son père*

²⁸ Patrick Juignet, Op. Cit, 2015.

²⁹ « *Baz* » c'est un mot arabe qui signifie : enfant.

qui lui reprochait tout le temps ses moments de rêverie. Il ne lui paraissait guère réel, une sorte de créature éthérée (...) il semblait comme affranchi de la réalité, un attardé. » (LHET-p. 91) À la suite de l'énoncé cité ci-dessus, nous considérons comme justifiés, les sentiments de dégoût et de haine qu'éprouvent Nihed pour son père. Elle le renie en mettant en exergue ses défauts et ses défaillances pour ne garder au final qu'une image paternelle difforme.

À cause de ses innombrables plaies et blessures, rien ne parviendra à réparer cette rupture définitive qui la sépare de son géniteur. La conscience prématurée de Rayane et Nihed vis-à-vis le rôle de leur père, affirme cette errance psychologique dont ils souffrent. Ces pulsions agressives et ce déséquilibre émotionnel face à l'absence et l'irresponsabilité de leur père se traduisent en image d'un monde qui s'effondre en permanence : « *Il était comme elle, tout aussi désemparé, ayant grandi dans la terreur d'un père froid et menaçant, pour qui manifester de l'amour était une faiblesse inexcusable.* » (LHET-p. 108)

Le roman est donc le résultat de cette dislocation paternelle où naît cet aspect déchirant des mots et des phrases lourdes remplis de chagrins et de désarroi. Tout laisse apparaître un univers littéraire dérisoire. Du côté de l'écriture, Selma Guettaf n'a pas de difficultés à manier le style avec aisance et fluidité :

« Sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple de mots et des choses, où s'installent une fois pour tous les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire, il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. »³⁰

En effet, comme vient de le préciser Roland Barthes ci-dessus, le style de l'auteure est un catalyseur de la lecture dans la mesure où sa qualité affecte l'acquisition des informations émises par le texte. Le roman de Selma Guettaf est caractérisé par des traits stylistiques et rhétoriques faciles à lire, bien qu'il soit poignant et palpitant d'émotions saisissantes. L'espace romanesque est marqué par l'évincement du père du cadre familial et la carence affective que cela engendre, c'est un manque qui demeure inassouvi et qui est accentué par la

³⁰ Roland Barthes, Op. Cit, 1953, p. 11.

disparition de la mère. Néanmoins, l'agressivité de la vie a fait naître entre Nihed et Rayane une histoire d'amour d'une extraordinaire singularité. Cet amour a joué le rôle du substitut de l'affection parentale que même durant leur séparation, le frère et la sœur restent connectés l'un à l'autre et le lecteur ressent à travers les mots le besoin vital que ressentent le frère et la sœur, l'un envers l'autre. Ces éléments servent comme points d'appui pour la construction et le développement du texte.

I.1.2 : L'esthétique de l'impudeur et de l'amour interdit à travers une approche de l'incipit :

L'écriture est le lieu privilégié pour mettre en mots l'indicible. Elle est ceci : la science des jouissances du langage³¹. Elle emprunte le chemin de l'innovation stylistique et formelle en brouillant les pistes, par le truchement de thématiques transgressives. Quand l'écriture met en place une relation sous-entendant un état amoureux, elle brise le silence que le tabou impose. Elle est donc forcément subversive, appelant à bouleverser les émotions du lecteur, et à attirer son attention en s'appliquant souvent à le mettre dans un état de gêne. « *Les Hommes et toi* » s'ouvre sur un incipit énoncé par le truchement de la voix de Rayane, où il décrit sa sœur en choisissant des mots simples mais qui traduisent son admiration et son amour inébranlable pour elle. Le prénom de cette dernière chapeaute l'incipit en ayant l'aspect du titre : « *Nihed* » :

« Ma sœur est l'allégorie d'un diable coincé dans le corps d'un ange. Jeune fille fouguese, un peu tordue, nerveuse, et par moments intraitable. On ne sait jamais exactement à quoi s'attendre avec elle... Ce n'est pas une chose simple de l'aborder, encore moins de l'apprivoiser. Elle est intimidante et farouche. Malgré son fort caractère et sa débrouille, elle se donne quand même envie de la protéger. Ses yeux, de couleur caramel, avec des reflets dorés au soleil, lui donnent un air fourbe et prétentieux. À mon avis, ces yeux là sont le parfait reflet de son âme. Ajoutez à cela, le timbre particulier de sa voix, celui d'un émoi difficilement contenu qui la rend vulnérable quand elle parle. » (LHET-p. 21)

L'énonciation de Rayane dans l'incipit est la première et la dernière dans le roman, bien que son rôle de narrateur s'arrête ici, il existe plusieurs passages de dialogues où il prend maintes fois la parole dans un discours direct. L'incipit est une partie importante dans tout roman. Il désigne le point de départ du processus narratif et le début de toute intrigue romanesque. Raymond Jean précise à propos de cette notion de l'incipit qu'il : « *met en mouvement le livre dans son ensemble, l'oriente, le dirige, parfois même le résume et le reproduit par anticipation le met en abyme tout entier.* »³²

En effet, il représente le « *seuil d'entrée dans l'écriture, limite fondatrice de la*

³¹ Roland Barthes, « *Le plaisir du texte* », Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 14.

³² Raymond Jean, « *Pratique de la littérature* », Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 13.

représentation, ligne de partage entre la diégèse et le monde. »³³ Ce lieu stratégique, fonctionne comme le point de tout commencement qui inaugure tous les événements qui vont se suivre dans le texte. Jean-Pierre Goldenstein précise à ce sujet ce qui suit :

*« Les premiers mots d'un texte conditionnent, on le sait, l'incipit. Or, l'incipit proprement dit, les premières phrases, voire les premiers paragraphes jouent un rôle majeur dans la mise en roman qui doit tout mettre en œuvre pour réussir son entrée. »*³⁴

Dans cette optique, la qualité du roman dépend de la qualité de l'incipit. Quand l'incipit réussit bien son entrée il assure une aventure prometteuse de lecture. Dans ce cas, le choix de l'auteure Selma Guettaf de Rayane pour ouvrir la narration de son roman n'est pas laisser au hasard. Les origines de ce choix peuvent être multiples. D'un premier abord, nous constatons aussitôt la quantité des sentiments positives qui se dégagent de l'incipit, ce qui laisse entendre la grande affection que porte Rayane à l'égard de sa sœur Nihed. Ces deux orphelins de mère ont un lien très solide qu'on découvre au fil de la trame narrative.

Ce coup de démarrage et ces phrases du déclenchement précisent l'intimité et l'authenticité de la relation à laquelle nous allons faire face. L'ouverture du roman sur la voix énonciative de Rayane désigne aussi l'importance majeure de ce protagoniste dans l'univers romanesque. Il se positionne au centre de la narration et attire tout au long du récit l'attention du lecteur. Nous découvrons plus tard, que Rayane est le point d'appui de l'intrigue et du développement narratif.

Une typologie de l'incipit est fondée sur ce qu'Andrea Del Lungo appelle : « *la vitesse générale dans l'histoire* »³⁵ et qui distingue quatre catégories d'incipit : l'incipit dynamique où l'entrée dans l'histoire est immédiate ; l'incipit statique où il y a une saturation informative ; et l'incipit progressif dans lequel dominant les deux fonctions dramatique et informative et enfin, l'incipit suspensif qui se présente comme une négation du commencement.³⁶ L'incipit en tant que point de départ de la narration est aussi le premier point de contact avec le lecteur, qui dès ce premier tête-à-tête ressent la force du lien qui

³³ Bernhild Boie et Daniel Ferrer, « *Les commencements du commencement* », dans Bernhild Boie et Daniel Ferrer, *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, Éditions CNRS, coll. Textes et manuscrits, Paris, 1993, p. 20.

³⁴ Jean-Pierre Goldenstein, « *Remarques sur le seul romanesque* », *Le Français dans le Monde*, Paris, n°177, mai-juin 1983, p. 94.

³⁵ Andrea Del Lungo, « *Pour une poétique de l'incipit* », in *Poétique* n°94, avril 1993, p. 145.

³⁶ Khalid Zekri, « *Étude des incipit et des clauses dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio* », Thèse de doctorat, université Paris XIII, 1998, p. 49.

existe entre Rayane et sa sœur. Avant de décortiquer cette relation binaire Nihed/Rayane, leurs différents et leur amour, nous allons faire recours à la définition de la famille, qui est la base de la société humaine.

Selon la définition du dictionnaire Le Robert, elle désigne un ensemble de personnes vivant sous le même toit et unies par le sang ou les alliances. Elle est caractérisée par l'existence d'un chef de famille, qui soit le père ou le grand-père, dont l'autorité et le pouvoir sur les autres membres lui ont été attribués. La relation parents/enfants est principale au sein d'une famille, tout comme la relation de la fratrie. Les variations émotionnelles occupent une place importante dans la vie d'un jeune³⁷ en carence affective. Les jeunes abandonniques³⁸ vivent des périodes conflictuelles difficiles. En effet, les relations familiales sont loin d'être aussi simples comme dans les définitions basiques, elles ont longtemps fait l'objet d'étude des psychanalytiques et des sociologues. Le jeune individu en manque d'affection forme souvent une rupture avec son environnement et ses pairs, et le décalage au niveau de la maturité affective marque également sa personnalité. La littérature quant à elle, vogue dans un océan immense de toutes sortes de possibilités et d'architectures de rapports de filiations et de familles en générale. Des thématiques à l'instar de l'amour, la haine, le rejet, le déni, le parricide, l'oubli, la fuite, l'inceste, la rivalité, le ressentiment, l'héritage, le complot et le meurtre, sont illustrées dans la production littéraire algérienne d'expression française.

Dans un système familial exclusivement patriarcal, comment la littérature algérienne a-t-elle exploité la relation de fraternité au milieu d'un bouleversement qui pourrait supprimer éventuellement la loi imposée par la figure paternelle ? Selon quel modèle d'identification les membres de la fratrie construisent leurs identités et leurs orientations sexuelles quand la figure parentale est absente ? Comment apprendront-ils les valeurs avec leurs limites dans une famille et une société en éclatement ?

Dans le cas de bouleversement de l'ordre familial, des drames peuvent surgir et un déséquilibre vient pour frapper la structure de la famille. Un père absent et une mère morte

³⁷ Rossier Solène, « *Les carences affectives chez l'enfant et leur et leur accompagnement par l'éducateur social* », Travail de Bachelor pour l'obtention du diplôme Bachelor of Arts HES-SO en travail social, Haute École de Travail Social – HES-SO//Valais – Wallis, Bramois, le 23 septembre 2020, p. 10.

³⁸ Abandonnique c'est un terme utilisé par Michel Lemay ; pédopsychiatre et professeur émérite de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent à la faculté de médecine à l'université de Montréal ; pour parler d'un enfant ayant des carences affectives.

suite à un chagrin insupportable, change le sort des enfants à jamais. Dans « *Les Hommes et toi* », Selma Guettaf peint une image réaliste d'une famille algérienne où l'importance de la figure du frère est mise en valeur. Cette relation fraternelle c'est le moteur qui pousse Nihed vers l'avant et qui l'aide à supporter sa vie chaotique : « *Je lui pardonnais toutes ses frasques, ses déprimés passagères, car il me donnait l'air d'être désarmé, nu.* » (LHET-p. 77)

De son côté, Nihed rencontre en revanche des difficultés à nouer une relation durable avec un homme. Elle fuit tout engagement dans la relation amoureuse. Elle est considérée comme une personne carencée sur le plan affectif. Précisément, ces carences affectives naissent d'une rupture due à une discontinuité de la relation paternelle. En effet, l'accroche affective qu'a Nihed avec son père qui représente la figure d'attachement n'est pas vécue de manière saine et cohérente. En résultat, les marques d'affection qu'elle peut recevoir de la part des hommes dans une relation amoureuse, provoquent chez elle un sentiment d'engloutissement et d'une intrusion dangereuse³⁹. Elle se trouve piégée, incapable de s'attacher par peur de l'abandon. Au début du roman, nous retrouvons Nihed en phase de dépression en France. Partir vers de nouveaux horizons permet à Nihed de reconstruire une nouvelle identité plus adéquate à ses aspirations, ou du moins c'est ce qu'elle avait espéré. La rencontre des éléments culturels multiples est présente dans le roman, ils y sont imbriqués à travers l'errance de Nihed annoncée dès les premières pages du roman.

La diversité culturelle de ce personnage semble être à l'origine de ses comportements incalculés et non-réfléchis à savoir la prostitution qu'elle exerce à Paris. Ses valeurs semblent être ébranlées à cause de ses problèmes financiers et son instabilité psychologique. Cette instabilité émotionnelle et psychique altère ses choix et ses jugements, ce qui la plonge dans l'errance et la dépression. Cette sensation d'angoisse accentuée par un sentiment tragique de manque est résultat de l'éloignement de Rayane, son frère. Face au vide auquel elle se heurte sans son frère, l'être qu'elle aime le plus au monde, nous sommes appelés à s'interroger sur l'origine de la force qui émane de cette relation. En dépit de l'éclatement familial et les troubles psychiques, comment Rayane parvient-il à être le point d'ancrage de Nihed ?

Dans le passage suivant elle se confie à son amie Sirine à propos de son insipidité envers tout engagement romantique :

« Je me sentais pas du tout capable de fonder une famille (...) »

³⁹ Rossier Solène, Op. Cit, 2020, p. 13.

-Et les hommes ? me demanda-elle, subitement.

-Je deviens comme toi. J'aime les fréquenter, mais je ne veux garder personne. » (LHET-pp. 66-69)

Ses échecs dans les relations amoureuses sont enchaînés au fil du roman, son goût particulier et ses exigences l'empêchent de trouver le bonheur dans les liens qu'elle tente de tisser avec le sexe masculin : « *Je sais que je ne trouverai jamais le bonheur, car tous les types que j'essaie d'aimer sont de vrais hommes. Moi ce que je cherche, c'est un mec avec une part de féminité. C'est ce dont je rêve depuis toujours (...) mais les hommes comme ça aiment généralement les hommes. Je suis condamnée à rester seule.* » (LHET-p. 35)

La rupture semble toujours la seule issue par laquelle Nihed s'échappe à tout engagement sentimental. En effet, le rédacteur en chef dans le journal où elle travaille, tombe amoureux d'elle et partage avec elle des instants euphoriques pour un court moment, car dès qu'il lui avoue son amour elle prend la fuite, elle est même prête à démissionner de son poste de rédactrice pour s'éloigner de lui. Ces manifestations régressives sont en fait un mécanisme de défense qu'elle développe lors du moindre signe d'engagement romantique. Dans l'extrait suivant elle raconte la scène au restaurant où elle annonce à Salem leur rupture, avec froideur et insensibilité : « *Je le vis se désarticuler, le visage cisailé par la douleur, alors que je quittais la table (...) dans le silence qui s'était fait, je me sentais vaguement coupable de l'humiliation que je lui avais infligée. Mais je n'allai pas me préoccuper d'un homme qui commençait déjà à appartenir au passé.* » (LHET-p. 57)

Dans sa peur d'attachement, le personnage de Nihed semble ne pas vouloir prendre le risque de tomber amoureuse et de s'attacher, ce qui est associé au verbe souffrir, car dans son vécu carencé d'affection, elle a peur de l'attachement à une personne qu'elle va forcément perdre. Elle est ancrée dans un passé où elle ne cesse de revivre la rupture avec son père, un événement qui a laissé un vide considérable et impossible à combler dans sa vie. Nous pouvons dire par la suite que Nihed peut avoir deux réactions face à une relation amoureuse :

- 1- Rompre la relation avant de s'attacher pour éviter de souffrir et de se sentir abandonnée.
- 2- Éviter de confronter sa peur en évitant de se lier en relation avec un homme pour se protéger des marques d'affection qu'elle perçoit comme dangereuses.

L'inconstance vis-à-vis le partenaire et la relation semble se nourrir de plusieurs éléments, notamment la sensation d'être irrémédiablement maudite. Nihed pense qu'elle n'attire que les ennuis et la malchance, ce qui la mène à rejeter la proximité. Cette impression est le résultat d'un manque infligé par ses parents durant son enfance, d'où l'impossibilité d'élaborer une relation continue de couple. En somme, c'est le sentiment d'abandon qui est à l'origine de tous les déboires d'ordre sentimental de Nihed.

À partir du passage suivant, nous pouvons constater également, que Nihed lutte pour ne pas ressembler à sa mère, anéantie par la soumission et la répression, et morte à cause du chagrin de l'amour : « *Il avait compris que c'était sa manière à elle, tout à fait maladroite et irréfléchie, de lutter, pour ne pas ressembler à leur mère, ni aux autres femmes, pour ne jamais jouer un rôle maternel. Elle n'était pas ce genre de fille à vouloir se marier dès vingt-cinq ans pour ensuite traîner derrière elle une lignée de marmots. Et bien que cette mort fut pour elle une perte irréparable (...) elle la vivait de manière sèche, affichant par tous les moyens sa différence pour qu'on ne la compare pas à cette mère qui, tout en éduquant ses enfants loin du fardeau des traditions, avait été néanmoins une femme soumise. Une opprimée.* » (LHET-p. 108)

En outre, en donnant des illustrations particulières de l'homme de ses rêves, elle tente de se créer un désir inaccessible pour aboutir toujours à la même finalité : demeurer dans le célibat. Elle est convaincue d'avance qu'elle ne trouvera jamais de réconfort permanent en vue de ses expériences amoureuses ratées du passé. Dans l'extrait suivant, Nihed donne plus de détails sur le portrait de son homme idéal : « *Je les préférais fins, presque maigres, ayant pris sur la gueule, dans la vie, et continuant d'en prendre encore, dangereux parce que coincés contre un mur, l'iris noir, prêts à plonger le plus loin dans le gouffre, avec une démarche annonciatrice de chaos, le regard criant comment survivre, me réclamant ce qu'ils n'ont jamais eu... de l'attention.* » (LHET-p. 34)

Les segments descriptifs de l'homme de ses rêves font systématiquement allusion à son frère Rayane, ce dernier semble la seule personne aimée ardemment par Nihed. Face à lui, elle n'a peur de rien, même de souffrir, c'est l'unique homme qui hante sans répit ses pensées. En effet, il a le portrait qui correspond le plus à l'homme de ses rêves : « *Il n'est pas baraqué, mais pas squelettique non plus (...) Sa couleur de peau est blanche, presque transparente, ça me fait penser à Blanche-Neige. Oui, en fait, il est sa version masculine (...) Rayane était d'une sensibilité exacerbée.* » (LHET-pp. 85-87)

Dans l'extrait suivant, Nihed explique d'un côté, que c'est bien la peur qui est à l'origine de ses échecs relationnelles. Ses blocages affectifs corollaires de l'absence paternelle et son désarroi face aux relations créent chez elle le sentiment d'instabilité et de l'insécurité. Une éternelle insatisfaite, elle exprime un sentiment d'hostilité et d'insatisfaction envers les hommes, car elle est incapable de guérir le véritable objet de sa souffrance : « *Il suffisait simplement d'un déclencheur. Le destin m'offrait une occasion amoureuse superbe. Mais je ne peux pas. La trouille de m'investir, peut-être. Ou alors, c'est le souvenir de Rayane qui détraque tout.* » (LHET-p. 57)

En effet, dans le passage que nous venons de citer, Nihed avoue sa peur face à l'amour offert des hommes d'un côté, et de l'autre côté, elle blâme Rayane et son souvenir qui la hante constamment. C'est « *le souvenir de Rayane* » comme elle le dit ou bien c'est son amour qui l'empêche d'aimer un autre homme ? De quoi s'agit-il précisément ? Quel est le lien qu'a son frère avec son incapacité de s'engager sentimentalement ? « *Le plaisir de s'accorder à elle, la magie des corps qui prennent le même envol, comme des esquisses de caresse. Pour l'heure, on pouvait dire qu'ils étaient réellement heureux, leur amour l'un pour l'autre débordant, accompagné des rires, faisant la crise d'hystérie, alors qu'ils roulaient des épaules, ses petits seins se balançant contre sa propre poitrine.* » (LHET-p. 113)

Manifestement, il existe une sorte d'attache émotionnelle entre eux, les émotions ont un rôle capital dans l'organisation de l'attachement. Nihed et Rayane, par une attache plus solide que les circonstances séparatrices de leur destin s'entremêlent jusqu'à en devenir une seule entité : « *Il était Moi, J'étais Lui... L'un s'inscrivant dans l'autre. Faire avec. Ne se fondre que dans les yeux de l'autre, capter ces regards intenses, perdus, ou fous, parler de tout, de ce qu'il y a de plus intime (...) J'avais l'impression de glisser dans sa peau, et lui dans la mienne.* » (LHET-pp. 75-76) À la suite du passage cité, il est confirmé qu'il s'agit bien des sentiments d'amour liant Nihed à Rayane. De par la description, il est difficile de qualifier cet amour d'innocent. Sigmund Freud définit cette notion comme suit :

« *On appelle « amour » la relation entre l'homme et la femme qui ont fondé une famille en raison de leurs besoins génitaux, mais aussi les sentiments positifs entre les parents et les enfants, entre les frères et sœurs dans une famille.* »⁴⁰

⁴⁰ Sigmund Freud, « *Le malaise dans la culture* », Éditions Flammarion, Collection GF, Paris, 2010, p. 105

Rayane et Nihed semblent avoir de la difficulté de s'en sortir l'un sans l'autre. Liés d'une attache indéfectible, ils ont chacun besoin de l'aide de l'autre après avoir vécu des mutations au sein de leur structure familiale. Dans le passage suivant, nous sommes face à un moment décrit comme idyllique par la narratrice Nihed : « *Me retrouver seule avec Rayane, après son irruption soudaine, après son absence brutale. Nicher ma tête dans le creux de son épaule (...) Je me sentais apaisée, mais aussi tourmentée à la perspective des difficultés qui nous attendaient.* » (LHET-pp. 76-77)

Dans certains passages du roman, nous nous retrouvons face à un discours ambigu où nous sommes dans l'incapacité d'identifier la nature de la relation qui existe au sein de cette fratrie. Une interrogation s'impose s'il s'agit bien d'une relation d'ordre incestueux : « *Dans le fond, il avait toujours pensé à elle, malgré l'éloignement, même quand il était grisé de joie, il ne l'oubliait pas (...) sa jambe se déploya contre la sienne, et sa main s'accrocha à sa hanche, se collant à elle le temps de cette nuit.* » (LHET-p. 115)

Dans « *Totem et tabou* », Sigmund Freud s'exprime à propos des restrictions qui existent dans les relations entre les membres de la même famille, il précise à propos de cette prohibition ce qui suit :

« *Tous ceux qui descendent du même totem sont consanguins, forment une famille, au sein de laquelle les degrés de parenté, même les plus éloignés, sont considérés comme un empêchement absolu à l'union.* »⁴¹

Selon Freud, les peuples primitifs de la Nouvelle-Irlande appliquent la prohibition qui interdit le frère et la sœur de se rapprocher :

« *Ils ne doivent ni se rapprocher l'un de l'autre, ni se donner la main, ni se faire des cadeaux ; lorsqu'ils veulent de parler, ils doivent le faire à la distance de quelque pas. L'inceste avec la sœur est puni par la pendaison.* »⁴²

Dans la culture algérienne, il existe également une certaine distance à respecter quand il s'agit des rapports entre frère et sœur. Certains comportements sont carrément interdits chez les familles conservatrices, à l'instar de découvrir ses jambes ou d'élever sa voix dans la présence du frère. Cependant, l'écriture de Selma Guettaf propose une réécriture de ces codes, donnant naissance dans son roman à un amour inébranlable entre un frère et une sœur.

⁴¹ Sigmund Freud, Op. Cit, 1923, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 14.

L'auteure offre un décloisonnement total des barrières traditionnelles et conservatrices à travers ces personnages qui illustrent parfaitement une culture moderne. Renouveler dans un cadre narratif la lecture d'un objet tabou, semble être le but recherché par l'auteure, et comme le précise Jacqueline Chammas dans sa thèse de doctorat « *L'Inceste romanesque au siècle des Lumières : de la Régence à la Révolution (1715-1789)* », évoquer un amour interdit entre les membres de la même structure familial désigne ce qui suit :

« *Un agent d'érotisation du roman certes, mais il n'est pas que cela. Il est aussi une révolte contre l'emprise idéologique régnante, une dénonciation de la désorganisation de la famille, une critique des mœurs. De plus, il est un moyen d'accession à une intimité qui cherche à naître dans un cadre où la raison (...) et la nature (...) se trouvent dans une tension continue.* »⁴³

Le roman de Selma Guettaf s'inscrit effectivement dans ce processus de divulgation d'interdits et il axé dans une perspective de transgression :

« *Les travaux d'Otto Rank ont montré sur une vaste échelle le rôle que l'inceste joue dans les créations poétiques de quelle richesse de matériaux ses innombrables variations, et déformations offrent à la poésie.* »⁴⁴

Dans l'extrait cité ci-dessus, Sigmund Freud définit l'importance du tabou comme thématique cruciale dans la création littéraire. En effet, Selma Guettaf use de cette écriture de l'interdit afin d'accomplir un travail littéraire transgressif et interpellant. Dans ce sens, il s'agit dans « *Les Hommes et toi* » d'une fratrie qui altère la tradition sociale, en bouleversant l'équilibre narratif et en mettant en scène des passages de leur amour interdit. Nous nous retrouvons face à un discours de tendresse et d'admiration qui met l'accent sur la complémentarité de Nihed et Rayane, et qui évoque implicitement le tabou en donnant à l'intrigue une particularité adaptée au sujet. Leur attache apparaît comme une relation d'amour où le contact physique joue un rôle assumé ; et cela suffit pour mettre en marche la machine de l'interprétation qui déstabilise le lecteur. La relation amoureuse entre frère et sœur qui demeure une transgression de la morale, est évoquée de manière abstraite à travers la réalisation du sentiment amoureux qui existe entre ce couple. Ces protagonistes marginaux semblent être adeptes à la transgression. La relation sort du socle dichotomique du bien et du mal. Cet aspect est dégagé par une puissante attirance physique entre eux et qui est illustrée

⁴³ Jacqueline Chammas, « *L'Inceste romanesque au siècle des Lumières : de la Régence à la Révolution (1715-1789)* », thèse de doctorat, Paris, 2011, p. 11.

⁴⁴Sigmund Freud, Op. Cit, 1923, p. 18.

dans l'extrait suivant : « *Dans la réalité, ils étaient frère et sœur, mais en cet instant, ils formaient un couple. Ils avaient remonté la couette au-dessus de leurs torsos, partageant le même lit, quelques joints, et des aveux.* » (LHET-p. 113)

La redondance de ce genre de passage, ainsi que la répétition et la reprise exprimant cette douce harmonie entre Nihed et Rayane, dégage une dynamique de couple. La relation est ainsi exposée dans ses halètements, ses reprises et ses ruptures comme au sein d'une liaison amoureuse. En effet, le moment de leur rupture suite au renouement de Rayane avec son père, exprime une douleur et une errance pour les deux protagonistes. Il n'existe pratiquement pas de page où Rayane n'est pas cité, que ce soit avec la réminiscence des souvenirs ou bien à travers les lamentations de Nihed qui ne cesse de culpabiliser après leur grande dispute : « *Il s'était retiré de ma vie. Extrait. Complètement. Ça m'esquintait de ne plus le voir. Même son comportement imbécile me manquait (...) Je perdais la notion du temps, devenais une épave, écrasée par une fatigue extrême.* » (LHET-p. 33)

Cet insoutenable éloignement était tout aussi brutal pour le frère que pour la sœur : « *Après ça, ses rapports avec Nihed ne se prolongèrent guère. Son départ fut le moment le plus intense de sa vie.* » (LHET-p. 92) Ça fait effectivement écho à des querelles de couple : « *Engueulades, incompréhension, prises de tête, moments de répit, de tendresse, puis ça reprenait.* » (LHET-p. 31) Et ce n'est qu'aux réconciliations qu'ils revivent à nouveau, comme s'ils étaient incapables d'être heureux séparément. C'est une relation presque obsessionnelle où les mots qui transparaissent de l'écriture ne révèlent pas le terme de l'inceste de façon explicite, mais son intention semble plutôt d'égarer le lecteur et le plonger dans l'ambiguïté totale.

En plus de leur caractère marginal, leur insoumission et leur transgression à l'ordre moral de la société, notamment la prostitution : « *Prostituée, chômeuse et femme violée.* » (LHET-p. 61) ; « *Il abordait les éventuels clients de manière directe, les suggestionnait et attendait le résultat (...) En peu de temps, on le compara aux meilleurs prostitués.* » (LHET-p. 95) ; la drogue qu'ils consomment au quotidien : « *Je me suis toujours demandé comment font les gens sobres pour être heureux* » (LHET-p. 112) ; leurs comportements qui se rapprochent de l'inceste, correspond à leur façon d'être : deux jeunes personnes perdues à la recherche d'une stratégie d'ancrage : « *Ses lèvres se posèrent sur sa tempe et s'y attardèrent (...) Un dernier rire partagé, une dernière caresse, quelques regards, et la certitude de leur amour irrationnel.* » (LHET-pp. 118-120)

L'imminence du récit de l'interdit se nourrit de leur violation de toutes limites, c'est un vrai déchainement comportemental qui émerge les pages les unes après les autres. Le dialogue entre les personnages et la narration ne définissent pas précisément le fonctionnement de la pensée incestueuse, ça place en revanche le lecteur au cœur de la logique incestueuse. Nihed aime Rayane à travers un rapport qui ne soit pas de domination ni de jugement. Tout d'abord, ces deux jeunes possèdent un fonctionnement psychique particulier, à cause de leur troubles psychologique dus à des traumatismes répétés dans leur enfance notamment les conflits permanents qui existaient entre leurs parents et la carence affective que cela engendre. Ce genre de trouble des capacités relationnelles sont de véritables obstacles dans la relation aux autres et donc dans la sociabilisation.

En résultat, ils se tournent l'un vers l'autre, ils s'entendent et chacun comprend la douleur et le désarroi de l'autre ; isolés dans leur petit monde, permettant une cascade d'émotions qui vient s'entremêler pour créer de l'euphorie chez les personnages et de la confusion chez le lecteur. Ce qu'il faut retenir, c'est que la relation de Nihed et Rayane est mise en évidence comme étant une relation positive. Avec une alternance de discours, le lecteur saisi l'amour qui unit cette fratrie avec tous ses sens. Un « je » narrateur est employé tantôt par Nihed, tantôt par un narrateur omniscient, comme dans les dernières pages du roman où la narration se fait à la troisième personne. Ce narrateur omniscient qui figure en dernier, énonce les tourments de ces deux personnages déchirés et victimes de l'éclatement familial :

« On le voit, plus la décomposition est brutale, vécue dans le silence, le mensonge, ou la peur, plus elle restera présente dans la tête, c'est-à-dire consciemment, mais aussi de façon plus masquée, sournoise et dangereuse par le poids inconscient qu'elle fait porter à l'enfant. Elle l'empêche alors d'évoluer, de reconstruire sa vie autrement, de poursuivre ses investissements, d'en développer de nouveaux au gré des événements de sa vie, de ses rencontres et de devenir un vrai lui-même. »⁴⁵

D'un côté, la protagoniste pense être incapable de tomber amoureuse d'un homme, mais de l'autre côté elle plonge le lecteur dans la confusion lorsqu'elle décrit son amie nommée Sirine :

⁴⁵ Catherine Jousselmanne, « *Ils recomposent, je grandis* », Éditions Robert Laffont, Paris, 2008, p. 77-78.

« Sirine était mon oasis, mon ciel ardent, mon Tamanrasset. Un appel vers la lumière tel que je n'en ai jamais reçu (...) dans la cuisine, je passais mes bras autour des épaules de Sirine.

-C'est toi que j'aurais épousée si j'avais été un mec...

-Pourquoi attendre que tu aies une bite ? Il y a le mariage pour tous maintenant. » (LHET-pp. 65-66)

Le passage cité ci-dessus est une description presque lyrique du personnage de Sirine, c'est un dialogue entre cette dernière et Nihed qui est rempli de tendresse et de sensibilité féminine. La figure féminine que représente Sirine dans le roman représente l'harmonie et la légèreté : *« J'adorais quand elle me prenait dans ses bras avec cette douceur de la femme qui vous comprend. »* (LHET-p. 65) La narratrice Nihed inscrit la relation entre elle et Sirine dans une réaction contre la domination masculine. Sirine reconforte Nihed en montrant la voie féminine pour échappatoire à la binarité du genre. Établir une relation différente du couple homme/femme serait plus facile pour les deux protagonistes contrairement aux liens compliqués qu'elles ont avec le sexe masculin, sachant que Sirine est une femme divorcée et mère de deux enfants : *« Avec eux, je me rendais compte que ce ne sont pas toujours nos proches que nous aimons le plus. Mon bonheur dépendait en partie de cette ivresse-là. »* (LHET-p. 66)

L'écriture magistrale de Selma Guettaf est un récit de fluidification de l'image de l'amour qui ne peut être irréductible au binarité homme/femme. Son projet est la mise en discours de la conceptualisation des relations entre femmes, et au final dans sa fonction référentielle, elle fait émerger à travers l'écriture une image qui reflète une société traditionnelle aux pratiques modernes. La stratégie rhétorique consiste donc à faire appel à la réalité sociale et à ce mélange de cultures arabo-musulmane avec celle de l'Occident.

En outre, Selma Guettaf est loin de respecter les normes traditionnelles de la masculinité et de la féminité, elle nous présente Nihed comme un personnage bordélique, incapable de ranger ou de faire la cuisine tandis que Rayane est un obsédé de ménage, d'ordre et d'art culinaire : *« Depuis son arrivée, je ne reconnais plus les lieux. Il ouvrait les fenêtres, vidait les cendriers ainsi que les poubelles (...) des gestes tout simples auxquels je ne pensais jamais. »* (LHET-p. 79)

Rayane maîtrise un savoir culinaire raffiné qu'il applique avec beaucoup de passion : « *Sa cuisine, une mixture de nombreuses choses : technique, intelligence, travail, donnait l'impression d'être à la fois complètement naturelle et improvisée. Ses gestes étaient instinctifs, sans manquer de technique, mélange de passion, de concentration et de complexité. Un spectacle de le voir se mouvoir ainsi.* » (LHET-p. 111) En effet, le lecteur se retrouve devant un caractère masculin de Nihed, et un autre efféminé de Rayane : « *Les meubles étaient couverts de poussière et de toiles d'araignées, signes d'un abandon total (...) Nihed n'était même pas capable d'essorer une serpillière (...) chaque matin, il s'occupait d'ouvrir les fenêtres des chambres, de passer l'aspirateur.* » (LHET-pp. 107-109)

Ce bouleversement de personnalité chez Nihed et Rayane est résultat de la carence paternelle et du chaos régnant au sein de leur famille. En effet, le père a un rôle moteur dans l'évolution psychique, autant pour la fille que pour le garçon. Il permet la maturation individuelle, ce qui permet d'être une personne sexuée, autonome, ayant intégré la loi commune, et capable de responsabilité. Du point de vue psychologique, le père joue plusieurs rôles. Dans un premier temps, il tempère la tendance fusionnelle entre la mère et l'enfant, puis il offre une alternative masculine à l'identification féminine, et enfin, il représente, et au mieux énonce, les interdits qui s'opposent aux tendances pulsionnelles et permet de les faire évoluer favorablement.

Le personnage de Rayane est perçu comme un être tourmenté en permanence, perdu dans sa propre identité qu'il n'arrive toujours pas à définir totalement : « *Profil angoissé, Rayane était comme psychologiquement inexistant. Il vivait dans son monde. Un tout petit monde. Sans véritable amis, sans repères. Il se cotonnait dans une sorte de bulle (...) Dénué de pouvoir de séduction, avec tous ses complexes, son malaise et ses incertitudes, il avait beaucoup de mal à « être » tout simplement, et ce à commencer par les yeux de son père qui l'avaient depuis longtemps occulté de leur champ de vision, le poussant à se confiner dans sa chambre, ne la quittant que quand c'est nécessaire.* » (LHET-p. 88)

Au cours de sa quête du père, vouée à l'échec dès le départ, Rayane semble sombrer davantage dans le désarroi de son esprit violenté. Il n'arrive toujours pas à dépasser les répercussions des agis de son père sur sa vie. En effet, « *toute frustration éveille la blessure initiale.* »⁴⁶, le personnage de Rayane semble beaucoup plus affecté par son père que Nihed, il a un caractère orné par la fragilité et la sensibilité, contrairement à sa sœur, qui reste de

⁴⁶ Michel Lemay, Op. Cit, 2012, p. 41.

marbre et continue le court de sa vie même après son viol. À la suite du passage de l'agression, Nihed n'évoque plus ce viol, et sa vie ne semble pas avoir changer, elle arrive même à avoir des relations intimes avec son copain : « *J'avais aussi un copain -encore un autre-, un photographe talentueux (...) l'excitation était à son comble et la joie aussi.* » (LHET-p. 82)

Le caractère marginal des personnages dans le roman est renforcé par l'impudeur où Rayane et Nihed s'exhibent dans une recherche effrénée de plaisir. Nous sommes face à une description d'un corps affaibli, souffrant face à cette routine de prostitution où Rayane semble y succomber. Le narrateur expose cette face impudique du personnage donnant une image inédite du corps qui échappe à toute forme d'enfermement et de restriction. C'est un espace indicible, à la fois de sensualité et de violence que le narrateur omniprésent tente de nous y faire plonger, échappant à tout cloisonnement possible.

Le personnage de Nihed n'a de cesse de représenter le corps et son désir, son déploiement dans l'univers romanesque est une manière de revendiquer sa liberté et d'échapper aux représentations schématisées de la sexualité. Cette impudeur réunit jouissance et douleur, car ces plaisirs sont éphémères pour les protagonistes qui ne tardent jamais à rechuter dans la dépression. En effet, le corps semble être pris dans un engrenage qu'il ne maîtrise plus. Le bonheur se dissipe aussitôt qu'il apparaît, et cette liberté incontrôlée traîne Nihed et Rayane vers leur perte. Or, la volonté de transgresser et de proposer une identité insaisissable est une manière de lutter contre les idéologies sociales conservatrices. Cela semble le projet de l'auteure qui est tout aussi subversif que le caractère de ces corps mis en scène, libérés de tout ce que les détermine socialement. Dans ces représentations des corps impudiques et dans cette annihilation des frontières du tabou, une proximité avec la mort se fait. Dans leurs tentatives d'aller au bout d'un dévoilement de soi plutôt que de céder aux définitions et aux codes, les personnages font face à la mort qui est un prix beaucoup trop cher pour une liberté tant convoitée.

I.1.3 : Titrologie, pour une approche herméneutique et sémiotique du titre :

Pour saisir l'ensemble du processus textuel romanesque, il faut considérer la sémantique du contenu thématique avec sa portée symbolique et idéologique, et pour une meilleure compréhension, le paratexte fait partie de cette masse de procédés au service du texte. Le concept du paratexte est considéré comme primordial dans la structuration des pratiques discursives, il est présenté par Gerard Genette dans son ouvrage « *Seuils* » comme suit :

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le protègent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs (...) le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »⁴⁷

Selon Gérard Genette, le paratexte désigne bien l'espace qui entoure le texte et qui influe sur toute la lecture. Le titre d'un roman fait partie du paratexte et il est le premier élément susceptible de conditionner sa lecture :

« (...) comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre le texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente -plus pertinente, s'entend, aux

⁴⁷ Gérard Genette, « *Seuils* », Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 07.

yeux de l'auteur et de ses alliés. Cette action (...) il ne sera question que d'elle, de ses moyens, de ses modes et de ses effets. Pour en indiquer ici l'enjeu à l'aide d'un seul exemple, une innocente question devrait suffire : réduits à son seul texte et sans le secours d'aucun mode d'emploi, comment lirions-nous l'Ulysse de Joyce s'il ne s'intitulait pas Ulysse ? »⁴⁸

Comme l'explique Gérard Genette dans l'énoncé ci-dessus, l'importance du titre est empirique à l'exercice de la lecture comme à celui de la critique. La titrologie devient un important champ d'investigation :

« Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire : en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman ». ⁴⁹

« Science des titres » ou encore « théorie de titre de roman », les analyses étudient ce champ du titre que Charles Grivel divise en trois parties : appellative (identifie l'œuvre), désignative (désigne le contenu), et publicitaire (met l'œuvre en valeur).⁵⁰ La fonction principale du titre est d'attirer l'attention du lecteur avant d'annoncer l'œuvre qu'il résume et qu'il embraye dans une atmosphère socio-culturelle précise. Selon Grivel le titre s'inscrit également dans une pratique commerciale ; comme disait Nibert Margot : « *un beau titre est le vrai proxénète du livre* »⁵¹ ; et participe à sa mise en circulation pour des fins de consommation, comme l'affirme Gérard Genette dans l'extrait suivant :

« Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur est un objet de circulation, si l'on préfère, un sujet de conversation. »⁵²

Il convient de noter la grande importance du titre dans le roman de Selma Guettaf : « **Les Hommes et toi** ». Élucider sa signification et établir la relation immédiate qu'il entretient avec le texte nous paraît essentiel, car le titre détient en lui les clés pour déchiffrer

⁴⁸ *Ibid*, p. 08.

⁴⁹ Claude Duchet, « *Éléments de titrologie romanesque* » In *Littérature*, n°12, décembre 1973, p. 17.

⁵⁰ Charles Grivel, « *Puissance du titre ; sémiologie du titre ; règles de titraison romanesque* », Production de l'intérêt romanesque, Éditions Mouton, The Hague-Paris, 1973, p. 170.

⁵¹ Nibert Margot, « *Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique* », *Études littéraires*, vol. 16, n°3, 1983, p. 382.

⁵² Gérard Genette, *Op. Cit.*, 1987, p. 73.

la thématique et la symbolique du texte, comme le fait préciser Serge Félix Bokobza que la lecture d'un roman passe d'abord par la compréhension de son titre⁵³. En outre, avec son caractère truculent, le titre use des subtilités langagières en ayant un aspect rhétorique, et c'est cet aspect précis que Jean Ricardou explique dans l'extrait suivant à propos de la primauté et l'importance de la couverture et du titre :

« *La couverture est aussi cet écran très surveillé où se déploie le titre. Or, tout se passe comme si cette première page de carton jouait le rôle d'une porte d'entrée (...) une fois franchis l'unique entrée du texte, le lecteur est convié à suivre le corridor jusqu'à l'unique sortie, tout au bout.* »⁵⁴

« *Les Hommes et toi* » est un titre présenté sous une forme nominale, ne donnant pas place au verbe. Cette caractérisation donne au titre un aspect bref, incitatif, et facile à mémoriser. Il se compose d'un article défini : « *Les* » en position initiale, et d'un substantif : « *Hommes* » qui sèment aussitôt la curiosité du lecteur. Quant au pronom personnel : « *Toi* » dans le titre, ça laisse place à une principale interrogation : qui se cache derrière ce pronom et qui manifeste tant d'ambiguïté chez le lecteur avant même de s'infiltrer dans les entrailles du texte ?

L'un des principaux traits de la fiction romanesque est l'émergence de l'imaginaire, et son souci de nourrir l'imagination des lecteurs. L'ensemble de cet effet de mystère est receler dans le titre, qui donne une brève d'information et ouvre une fenêtre à l'imagination tout en retenant la plus grande partie de l'énigme, laissant ainsi place à la narration qui fait perdurer le suspens. Le titre de Selma Guettaf n'échappe pas à ce processus, et même après avoir lu l'ensemble du texte la signification du titre reste indéterminée, laissant place à plusieurs interprétations possibles de l'identité qui se cache derrière le pronom « *Toi* » figurant dans le titre. S'agit-il de la narratrice même, créant ainsi une binarité au sein du titre : les hommes/*Toi*, la femme ? ou il s'agit bien d'une analogie de Rayane, le frère de la narratrice Nihed, qui par cette distinction entre *Les Hommes* et lui, donne cette image du sacré et de l'unique à son frère cadet, le seul homme qui lui a été interdit d'aimer ?

De ce fait, « *Les Hommes et Toi* » peut suggérer plusieurs interprétations, en particulier grâce à sa forme nominale qui joue sur différentes significations. En fait, ce titre annonce le contenu du roman car il apporte de manière explicite des détails importants. Il

⁵³ Serge Félix Bokobza, « *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le Rouge et le Noir* », Éditions Librairie Droz, Genève, p. 20, 1983.

⁵⁴ Jean Ricardou, « *La prise/prose de Constantinople* ». Éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 21.

s'agit bien d'hommes dans le texte, en lisant le titre le lecteur s'attend à retrouver des personnages masculins, mais qui sont-ils ? Qui représentent-ils au sein de la trame narrative ? Quels rôles occupent-ils ? Et pourquoi sont-ils si importants au point de figurer dans le titre du roman ?

À ce propos, la lecture du roman permet d'apporter plusieurs précisions et élucidations à ces interrogations. En effet, le substantif « *Hommes* » se déferle dès le début du roman marquant ainsi une nature péjorative de la relation qu'entretient Nihed avec la gent masculine : « (...) *je les reconnais à une certaine allure. Aux bouts de leurs chaussures, et aux bords de leurs vestes en tweed. J'emprunte les rues qu'ils empruntent, et quand je fais mine d'habiter dans leur immeuble, ils retiennent la porte pour moi. À cet instant, nos regards se croisent et se suffisent. Je crois que nombre d'entre eux pensaient coucher avec une voisine qu'ils n'avaient guère remarqué jusqu'ici.* » (LHET-pp. 21-22)

Le climat de l'intrigue annonce dès le début un discours d'errance, d'amoralité et de transgression des valeurs sociales, provoquant un sentiment de gêne et parfois de dégoût chez le lecteur : « *Chaque matin, je me retrouve à déambuler dans ma robe de la veille, l'odeur d'un quidam sur mes doigts, son goût dans ma bouche, mon maquillage défait, mes cheveux sur ma figure, ma culotte fourrée dans mon sac. Les coups d'un soir. Pour un hébergement. Cela dure depuis un certain temps.* » (LHET-p. 21) Ce monde sinistre dans lequel vit Nihed, continue à déstabiliser le lecteur même après son retour au pays natal : « *Je fichais tout en l'air dès que j'avais un copain, pour ensuite repartir à la recherche d'un autre. Je peinais à rester trois semaines avec la même personne. Quelque chose de terrible.* » (LHET-p. 34)

Les deux unités lexicales qui forment le syntagme du titre entraînent le lecteur à construire un horizon de lecture, tout en affichant d'emblée l'intention de l'auteure. En effet, le choix du titre remplit dans le texte une fonction sociocritique, car à travers les péripéties de Nihed, le personnage/narratrice/femme, l'auteure donne une optique féminine face à un monde régis par un système patriarcal et misogyne. C'est sa voix qui amorce la résistance contre les codes de la société et le patriarcat qui la domine : « *J'écrivais dans la rubrique culturelle et allais souvent assister à des rencontres littéraires. Je découvrais ainsi le joli monde de la littérature algérienne (...) c'était absolument merveilleux d'entendre leur parole libre sur leur rapport à la société, leur approche de l'avenir, leur résistance au fanatisme (...) j'essayais de tout absorber, fascinée par ce contraste tranchant avec le puritanisme et le conformisme de la société que j'avais essayé de fuir (...) dans leurs écrits, on sentait le parfum de l'Algérie, mêlé à celui d'autres contrées.* » (LHET-pp. 37-38)

Le substantif « *Les Hommes* » dans le titre, désigne en somme une connotation de la dénonciation du malaise, en ayant une charge négative considérable qui ne tarde pas à peser lourd dès les premières pages du roman. C'est dans le texte et par le texte que ce substantif révèle ses propriétés à déterminer sa qualité sémiotique. Il dessine l'épopée de Nihed et cette force dramatique qui la pousse à avancer dans un univers de destruction massive.

« *Les Hommes* » désignent les figures masculines qui ont fait leurs passages dans la vie de Nihed et l'ont influencé d'une manière souvent négative. Dans un contexte dominé par des réalités douloureuses et dramatiques, les données thématiques inscrites dans le discours romanesque indiquent que les hommes que rencontre Nihed, au cours de son itinéraire sont tous adeptes à l'engendrement du désespoir et du désenchantement, puisque le résultat de ces relations est toujours désastreux et orné de chagrin et de vide. L'extrait suivant témoigne de la violence au sein du milieu professionnel, et comment les femmes sont des cibles faciles aux humiliations et à la cruauté verbale et physique de la part de leurs supérieurs hiérarchiques et collègues mâles : « *Le rédacteur en chef Salem (...) un jour, déboulant subitement dans la salle à manger, m'attrapa par le bras et me traîna dans le couloir comme une moins-que-rien, avant de me faire passer le plus terrible moment de ma vie (...) « on fait un boulot sérieux bordel de merde, c'est pas des torchons qu'on publie, un peu de professionnalisme ! Si on commence à mettre n'importe quoi comme titre, c'est le début de la décadence. Allez, disparaiss...* » *Je me réfugiais dans les toilettes pour dissimuler le désastre sur mon visage.* » (LHET-p. 49)

Dans le passage cité, Nihed se fait lessivée par son patron sans l'avoir mérité et sans le pouvoir de riposter ou de se défendre. Puisque le titre élargit le sens de l'œuvre, dans le cas présent il annonce un discours sociocritique et idéologique au milieu d'un autre discours identitaire et existentiel, qui va être véhiculé dans le roman. Donner la place privilégiée aux hommes dans le titre, c'est accorder une importance aigue à la critique qui leur a été consacrée. Effectivement, dans sa descente aux enfers, Nihed narre la tragédie de son viol et le lecteur découvre qu'elle est victime d'agression sexuelle sans introductions : « *Le jour déclinait. J'avais envie de pisser tout à coup. J'entrai dans une ruelle sans lumière et m'agenouiller près des bennes à ordures (...) ils étaient trois, Et ils étaient pressés. Très vite, les choses sérieuses. Leur froc baisé sur leurs chevilles, leur bite passant sur mes joues, près de mes narines et dans mes cheveux (...) dès que l'un finissait, c'était reparti pour un tour avec un autre.*» (LHET-pp. 60-62)

Suite à l'évènement traumatique du viol, désormais esclave de l'errance et de la dérive, Nihed perd toute confiance en elle et aux hommes qui l'entourent, à l'exception de son frère Rayane. Ces mâles fonctionnent comme le noyau dans sa crise identitaire et existentielle. Dans un présent figé, Nihed dans sa souffrance raconte son histoire qui donne à constater un grand nombre de motifs de contestation, sur le plan social et dans ses relations intimes avec les mâles. Elle permet de confirmer la charge dysphorique que contient le titre et par la suite celle du texte exhaustif. C'est une introduction portée à la surface pour représenter concrètement l'image masculine, qui s'ajoute à d'autres thèmes formant la structure du fond de cette œuvre. En effet, le titre oriente la lecture vers une sorte d'avalanches de situations qui confirment à ce titre sa qualité dramatique, un itinéraire dont les embranchements révèlent des plaies et des déchirures. Le personnage de Nihed pourra-t-elle échapper à la malédiction qui engloutit sa vie ? Existe-t-il encore quelque chose ayant le pouvoir de mettre fin à ces engrenages du désespoir ?

En définitif, comme le titre l'indique, la trame narrative contient les deux éléments cités dans l'énoncé titral : 1- les hommes ; 2- toi. Dans le cas où le pronom personnel « *Toi* » renvoie à Nihed, le titre avec sa fonction référentielle est donc informatif et indique sa relation désastreuse avec les hommes, et son destin de femme/victime. L'emploi des hommes en premier, et le toi qui suit, peut révéler la position d'autorité et de force qu'occupent les hommes dans l'univers romanesque. Cependant, Rayane revient toujours et sans cesse frappe l'esprit de Nihed comme une hantise qui provoque chez elle nostalgie, chagrin d'absence, amour et manque. L'itinéraire narratif de Nihed tourne toujours dans cette spirale de souffrance, en ayant l'impression de suffoquer sans Rayane. Elle n'a jamais la sensation d'être chez elle sans lui. Il constitue le seul motif de sa délivrance. Cette grande dimension qu'occupe Rayane dans le cœur de sa sœur est d'une grandeur qui marque chaque partie de ce roman. Le malaise jaillit de son absence, reflète une déchirure lancinante et cet état est généreusement narré dans la progression de la trame.

Si le pronom personnel « *Toi* » dans le titre désignait Rayane, cela formera une relation binaire entre Rayane et le reste des Hommes : Les hommes/Rayane. Plus précisément dans ce cas, le titre aurait pour connotation le statut important que possède Rayane dans la trame narrative tout en rendant compte des sentiments d'amour dont il est le sujet. Cette hypothèse fait de lui cet amant chéri et cet être exceptionnel, qui ne pourrait jamais être mis dans le même rang que le reste des mâles. En effet, dégager les éléments de significations est loin d'être l'exercice le plus simple grâce à la pertinence et à la richesse sémantique du titre.

Toutefois, un titre requiert d'être saisi et retourné dans tous les sens, afin de le comprendre dans sa multitude, comme le confirme Leo Hoek :

« Il ne s'agit pas seulement de remplacer les sens possibles du titre par un seul, le juste, ni désambiguïser le titre mais plutôt de voir comment les différents sens possibles sont confirmés dans le co-texte et comment ils contribuent à fonder le sens pluriel du titre. »⁵⁵

Mettre en valeur l'image de Rayane dans le titre du roman, c'est évoquer le drame car c'est justement le penchant de Rayane vers les relations intimes avec le sexe masculin, qui est probablement à l'origine de sa perte à la fin du récit. Néanmoins, il est sacrifié à une mort tragique qui tend vers l'absurde, car à partir du passage suivant nous découvrons que la cause de son meurtre est presque inconnue et pas très claire, et que les hommes qui l'ont frappé à mort n'étaient même pas des voleurs : *« Il n'y avait aucune place au doute, ces gars n'étaient pas venus pour son portefeuille. Mais pourquoi ? ... »* (LHET-p. 119) Cette fin tragique du personnage rappelle son importance dans la théâtralisation des événements narratifs dans ce roman de décomposition et de malédiction qui frappe la jeunesse pervertie.

De surcroît, le « *Toi* » figurant dans le titre du roman est le dernier mot qui clôture le texte. En effet, Nihed à la suite de la disparition de son frère parvient à établir une relation durable avec son compagnon et confirme que c'était son amour pour Rayane qui l'empêchait d'aimer quelqu'un d'autre que lui : *« Rayane, finalement, j'ai compris mon problème, mon foutu problème... c'est que je. Les compare tous à toi. »* (LHET-p. 124) Cet énoncé que nous venons de citer, clôture en effet le récit et confirme notre hypothèse qui propose la dichotomie suivante : Les Hommes/Rayane, pour donner une interprétation plausible qui confirme que Rayane désigne bien le pronom « *Toi* » du titre.

Selma Guettaf avec sa plume contestataire confirme son engagement par la titrologie de son roman. Sa lutte consiste à mettre en scène un personnage féminin face à une présence imposante dans un espace discursif où les mâles sont tous aussi cruels que l'histoire de son épouvantable vie. Elle est déterminée à dénoncer à travers la force dynamique de son écriture, les formes d'injustices subies par les femmes algériennes et ainsi éclairer l'opinion publique de la face cachée des hommes, remplis de frustrations et de perversions. Son cri arrivera-t-il à faire sortir des ténèbres les femmes silencieuses et enterrées sous le poids de la honte ?

⁵⁵ Leo Hoek, « *Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle* », Éditions La Haye, Paris, 1981, p. 48.

L'écriture suffit-elle à condamner les responsables et à rendre justice aux femmes meurtries par la loi sociale et par leur destin collectif ?

En définitif, le titre du roman de Selma Guettaf : « *Les Hommes et toi* » est un flux de significations et de connotations : « *Intituler signifie baptiser le texte, le titre est le nom de l'œuvre (...) il sert à identifier l'œuvre aussi précisément que possible.* »⁵⁶ C'est une halte qui s'impose afin de contempler dans un laps de temps, pendant une lecture légère et énergique, l'épopée de la femme algérienne. L'expression de sa vie cauchemardesque et son quotidien dur, est une évocation puissante des drames et des contradictions qu'elle peut vivre et surmonter pour en sortir plus forte. À la lumière de ce qui a précédé, nous constatons qu'il existe entre le texte et son titre une relation de complémentarité. La nécessité de passer par l'énoncé titral avant de pénétrer dans l'étendu du texte qui s'offre à la lecture lui attribue une fonction de noyau central. Avec son charme séducteur, le titre encourage son acquisition : « *des lecteurs affirment avoir choisi ou acheté un livre pour son titre, pour son attrait en soi ou pour son notoriété.* »⁵⁷

Synthèse :

« *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf est l'univers romanesque éclectique par excellence, où s'entrecroisent des thématiques multiples de binarisme, d'identité, d'errance, d'amour, d'abandon, de deuil et de carence affective. Nous avons tenté de mettre en exergue les éléments essentiels qui constituent l'ensemble de la fiction, et nous avons questionner la présence de la figure paternelle au sein du contexte diégétique. L'objectif principal de cette analyse était de disséquer cette notion du père dans la mesure où elle affecte de façon négative le devenir des personnages principaux. Le père occupe en l'occurrence une place majeure dans le tissu narratif, interroger la nature de la relation qu'il entretient avec sa famille notamment ses enfants, est la pierre angulaire de notre recherche.

En effet, le roman tourne autour des tourments psychologiques des personnages en carence affective paternelle. Par le truchement de l'écriture et de l'esthétique de la violence, l'auteure, en traçant ce cheminement des personnages dans la trame narrative, elle remet en question le rôle qu'occupe le père au sein de la cellule familiale. Le personnage principal mis en scène de Nihed, propose également une peinture du statut de la femme dans la société algérienne. Grâce à son rôle de jeune femme bouleversée en pleine crise existentielle, elle

⁵⁶ Josep Besa Camprubi, « *Les fonctions du titre* », nouveaux actes sémiotiques, Volume 82, Presses Universitaires, Limoges, 2002, p. 08.

⁵⁷ Roy Max, « *Du titre littéraire et de ses effets de lecture* », Portée, Volume 36, n°3, 2008, p. 47.

remet en question le mécanisme social défaillant qui attribue à la femme un rôle chosifié et auxiliaire à celui de l'homme. L'auteure qui fait partie de la jeune génération de la littérature algérienne contemporaine, utilise l'écriture comme un réquisitoire centré sur des thèmes qui traitent les mutations au sein de la famille et de la société. Son écriture évocatrice de symboles met en place le personnage de Rayane, le frère de la narratrice Nihed, comme étant l'incarnation de l'être disloqué, qui n'arrive pas à assumer sa nature efféminée à cause du mépris de son père. Le dégoût qui se dégage de ce dernier manifeste chez Rayane un déni de soi, responsable de son abîme intérieur et de son anéantissement tout au long du roman.

Suite à cette fissure irréparable du Moi, la mort tragique dans la fin de l'intrigue est la clôture inévitable à ce personnage destiné à disparaître. L'auteure exploite à travers ces personnages des stratégies d'écriture riches sur le plan sémantique, thématique et linguistique. L'intrigue est alimentée par des zones sémantiques que nous avons tenté l'interprétation et qui obéissent aux demandes de l'auteure de dénonciation. Les outils sémiotiques nous ont servi à analyser l'incipit et l'excipit du roman, en plus d'une étude dédiée à l'analyse du titre, ce qui nous a révélé une relation d'un amour interdit entre Nihed et son frère Rayane, laissant ainsi suggérer au lecteur que le motif de l'interdit représenterait la thématique centrale et obsessionnelle de l'écriture.

Cette recherche nous a également permis la mise en évidence de l'importance accordée dans le roman aux stéréotypes de l'homme homosexuel, ce qui est directement mis en relation avec l'interdit et le tabou dans l'écriture, ainsi que dans le réel algérien. Dans ce sens, nous pouvons conclure que le rejet du père s'additionne au rejet de la société, afin d'exercer une pression double sur les personnages marginaux. C'est autour d'une mise en scène d'un père démissionnaire et caractérisé par l'absence que l'auteure illustre les effets néfastes des défaillances paternelles. En effet, tout le travail d'analyse tourne autour de cette question fondamentale, qui joue le rôle du socle dans le travail de recherche. L'univers romanesque veille à mettre en évidence les différentes poétiques engendrées par l'image du père, qui est intrinsèquement liée aux thématiques majeures qui trônent sur le roman notamment le deuil et la quête identitaire. L'histoire des personnages tiraillés rend compte d'emblée des réalités sociales, par la mise en fiction des voix écartées et par l'expression des interdits sociaux. L'écriture du deuil accentue le caractère tragique des événements et la mort qui frappe les personnages vient nourrir la poétique de la perte. Toutefois, la mort ne signifie pas toujours la fin, pour Nihed c'est le commencement de quelque chose de nouveau, la naissance d'un espoir, un nouvel horizon et la perspective d'un amour nouveau et durable.

Chapitre 2 :

**La figure paternelle dans une écriture aux prises
de la violence dans « *La Vraie vie* » d'Adeline
Dieudonné.**

Ce deuxième chapitre de la première partie intitulé : « *La figure paternelle dans une écriture aux prises de la violence dans « La Vraie vie » d'Adeline Dieudonné* » est consacré d'abord à l'analyse du personnage du père dans le roman. L'histoire rend possible une lecture de cette figure sous plusieurs facettes. En effet, la question du père c'est la question des genres et des relations entre les deux sexes ; à travers les valeurs symboliques et rhétoriques de la littérature, cette question interroge les rapports de conflits ainsi que ceux de l'harmonie entre les hommes et les femmes. Est-il désiré, critiqué, ou rejeté ? À quelles valeurs et métaphores est-il lié dans cet univers romanesque ? Comment est-il inséré dans sa famille et quel genre d'impasse le sépare d'elle ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous allons étudier d'abord la représentation de la figure du père par la narratrice au sein de la fiction, et ses relations avec le reste des personnages notamment sa fille ; ensuite nous allons voir l'aboutissement du destin de cette figure et le processus de son évolution au sein de la trame narrative. Questionner la figure du père qui se reflète dans cet espace fictif est en fait interroger la violence du système familial qui exacerbe les relations entre les membres de la cellule familiale, pour ainsi détruire l'espoir d'une éventuelle stabilité communautaire. Outre que cette focalisation sur les pères et la paternité, nous allons décortiquer les rapports entre les personnages du roman notamment la relation sœur/frère qui s'avère alimenter le flux narratif, afin d'aboutir enfin à une interprétation à l'acte du parricide commis à la clôture du roman, et les raisons qui ont permis sa réalisation, ses motifs et surtout ses effets sur la fin du roman. Est-il question d'un complexe d'Œdipe comme le propose Sigmund Freud et les psychanalystes partisans de cette théorie ? Ou bien est-il question de vengeance ou d'une simple légitime défense de soi ?

« *La Vraie vie* » est un roman riche en symboliques où l'auteure aborde la thématique du bestiaire, qui trône sur les autres thèmes au sein de l'édifice narratif, et qui accentue l'aspect rigide et figé de l'image du père. L'architecture de l'espace et la distribution symbolique des rôles sont en faveur de ce père. Le pouvoir décisionnel n'est point partagé entre les deux parents mais il est réservé exclusivement au père, quant à la mère, elle tarde à comprendre que le sort de ses enfants se joue dans une sphère de pouvoir qui lui échappe totalement.

C'est pourquoi nous considérons que l'analyse de cette figure paternelle est primordiale, dans la mesure où elle reste le pivot du pouvoir et la roue qui permet au système patriarcal de tourner. De fait de ses caractéristiques répandues, la figure paternelle représente effectivement le socle qui ambitionne l'accomplissement de tout ce présent travail de

recherche. Si le roman se clôture avec un parricide, pourquoi ? Tuer ce père violent est-ce un acte libérateur ou bien en a-t-il d'autres conséquences ?

Il faut noter que l'auteure met en exergue à travers ce choix d'intrigue, la dichotomie homme/femme, mais elle tente également de passer outre l'effet d'évidence inéluctable qui s'est greffée à la figure de l'homme comme foyer de discours et pôle de pouvoir. L'œuvre d'Adeline Dieudonné permet en l'occurrence de nourrir le discours féminin par le truchement de la figure paternelle, l'élément fondateur et responsable des violences vécues par le sujet féminin en réclusion. Nous allons voir comment son récit pointe l'homme comme vecteur de problèmes, mais qui fait part aussi de la quantité d'amour qui peut naître même dans les environnements les plus hostiles. « *La Vraie vie* » est un roman poignant mais c'est aussi l'histoire de la pureté enfantine et de la puissance que possède l'amour fraternel à guérir les blessures, mêmes les plus profondes.

I.2.1 La figure du père/animal :

La figure du père hante la littérature ancienne et moderne, malgré qu'une image du père absent et faible soit la plus répondue, la question de l'autorité et de l'abus de pouvoir revient toujours et sans cesse dans ce genre de représentations. Dans le roman contemporain, il existe en effet une distance dans les rapports père/enfant, et une charge sémantique négative qui se dégage de cette relation. La fiction actuelle est un large champ de théories littéraires dans la mesure où elle propose des perspectives de lectures inspirées de la sociologie et de la psychanalyse, avec bien entendu l'omniprésence de l'image paternelle. Lori Saint-Martin avance à ce propos que : « *l'une des images fortes de la culture occidentale dans son ensemble est celle du père défaillant.* »⁵⁸ Dans son ouvrage sur la question du père, elle traite des romans qui abordent cette thématique de différentes manières dont la critique arrive à la conclusion suivante :

« *Le père bienveillant mais distant a cédé la place dans une large mesure à un père plus inquiet et plus fragile (...) frappe pourtant (...) l'omniprésence de la violence et de la mort. Le procès du père, séparations père-enfant, inceste, parricide, mort du père, mort de la mère, mort de l'enfant : le bilan est sombre au-delà de toute attente. La littérature a un parti pris pour le drame et le malheur.* »⁵⁹

En effet, absent, inattentif, présent et autoritaire, le père semble ainsi toujours faire défaut, et la littérature regorge de représentations négatives de cette figure. Dominique Vinet précise dans son essai sur les œuvres d'écrivains anglais et anglophones que le dernier quart du XX^{ème} siècle : « *fait apparaître une évolution de l'image paternelle liée à l'échec de la fonction, symbolisée par la mort, la décolonisation et la fin de l'empire.* »⁶⁰ Les différentes cultures se regroupent toutes autour de la question paternelle et les défaillances de cette dernière. Les corpus qui traitent le père abusif et dominant dessinent un portrait global de l'image paternelle qui est loin d'être reluisant. Dans son roman « *Jour de silence à Tanger* », l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun écrit à propos de ce père tyrannique que c'est un « *homme leurré par le vent, oublié par le temps et nargué par la mort.* »⁶¹

⁵⁸ Lori Saint-Martin, « *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle* », Éditions Presses de l'Université de Montréal, Collection Nouvelles études québécoises, Montréal, 2010, p. 34.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 371.

⁶⁰ Dominique Vinet, « *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine* », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 27.

⁶¹ Tahar Ben Jelloun, « *Jour de silence à Tanger* », Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1990, p. 11.

Toutefois, et en dépit de sa violence, la figure du père devient de plus en plus vulnérable et subit un sort tragique dans la plupart des productions romanesques. Qu'il soit tué par le fils, par son épouse, ou qu'il meurt de vieillesse, le destin du père est généralement associé à la mort. De ce fait, le désir de tuer le père est présent notamment dans la fiction africaine chez « *ses fils des indépendances qui se sentaient prêts à réussir une révolution œdipienne : se débarrasser de leurs pères, et les remplacer.* »⁶²

« *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné est le roman édifiant de la tyrannie paternelle, c'est un terrain noyé par la violence et les carences affectives paternelles. Le lecteur oscille entre plusieurs thématiques qui tournent autour du bestiaire et de la férocité humaine, de l'amour et du sacrifice, de la pureté de l'enfance et de la mort. Mais comment ces thèmes s'agent-ils pour former l'ossature de ce roman ?

Avec sa plume féminine, Adeline Dieudonné s'intéresse à la démolition du mythe qui consiste à donner la première place aux hommes au sein des fictions, elle se joint à la philosophie de l'écrivaine belge Simone de Beauvoir qui précise ce qui suit :

« *Tous les mythes de la création expriment cette conviction précieuse au mâle et entre autres, la légende de la Genèse, qui, à travers le christianisme, s'est perpétuée dans la civilisation occidentale. Eve n'a pas été façonnée en même temps que l'homme (...) Sa naissance même n'a pas été autonome.* »⁶³

Grâce au mouvement des femmes à partir des années 1950 on témoigne de la naissance de l'écriture féminine qui a pour thématique principale la critique du patriarcat. Dans « *Le Rire de la Méduse* » Hélène Cixous encourage les femmes à écrire et à s'exprimer :

« *Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps.* »⁶⁴

L'écriture est donc le moyen par lequel la condition féminine se reflète d'un côté, et de l'autre côté, elle est la briseuse du mutisme féminin. Adeline Dieudonné, met en scène dans son roman « *La Vraie vie* » une famille qui se compose d'un père chasseur de proie, doté

⁶² Neil Ten Kortenaar, « *Œdipe et les fils des indépendances africaines* », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), « *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXe et XXIe siècles. La figure du père* », Éditions L'Harmattan, Paris, 2008, p. 153.

⁶³ Simone de Beauvoir, « *Le deuxième sexe I* » (1949), Éditions Gallimard, Paris, 2012, p. 235.

⁶⁴ Hélène Cixous, « *Le Rire de la Méduse* », Éditions L'Arc, n°61, Paris, 1975, p. 39.

d'une violence particulière, d'une mère amibe, soumise et effacée, et des deux enfants dont la narratrice anonyme et son petit frère Gilles. Dès le début du roman, le lecteur est face à une énonciation particulière et poignante.

Le « je » anonyme du narrateur énonce sans alternance avec d'autres voix narratrices ses tourments et ceux de sa famille. La narratrice est une victime de violence paternelle dont le nom n'apparaît nulle part dans le récit. Du début jusqu'à la fin, elle est martyre des sévices physiques, verbaux et mentaux de son père. Toute son enfance est vécue dans la peur que son père sème partout et tout le temps. Sa violence, ses insultes et ses humiliations sont réservé également et sans la moindre compassion à son épouse. Ce père n'aime pas les discussions à table, ni les réunions avec sa petite famille : « *Mon père avait déjà déserté pour s'installer devant sa télé (...) Il n'aimait pas passer du temps avec nous. Je crois que, dans cette famille, personne n'aimait le moment où on se retrouvait réunis autour du repas du soir.* » (LVV-p. 29)

Sa violence a ce pouvoir de tout engloutir. Cette atmosphère anxiogène générée par ce personnage nuisible donne une idée sur l'état psychologique en ruine des enfants et de leur mère. Vivre avec cet homme qui fait régner la terreur est insupportable, il y'a toujours cette odeur de la crise qui peut se manifester à tout moment que seul son entourage sait discerner. Un changement de ton de voix, un regard menaçant, un silence assourdissant et la tempête est là. Pour les enfants, c'est une situation pénible à double emprise, car ils sont devant l'impuissance de se défendre et de défendre leur mère. La narratrice semble ressentir le besoin de raconter la partie marquante de sa vie à travers la narration rétrospective, sous forme de souvenirs et de réminiscences. C'est comme un besoin de se débarrasser d'un mauvais souvenir pour de bon : « *D'aussi loin que je me souviens, je me revois en train de consulter l'album à la recherche de quelque chose.* » (LVV-p. 12) Elle retrace les moments les plus terrifiants de son enfance : « *je me souviens du bruit. C'est le bruit qui m'a terrifiée en tout premier (...) Mon cœur a marqué deux battements.* » (LVV-pp. 34-35) Pourquoi raconter ses moments précis de souffrances si ce n'est pour triompher et relater le changement définitif qui fera vaciller toute sa vie, de la peur de ce père à sa mort. Raconter cette victoire face au père est pour la narratrice un motif qui la fait revivre cette période de sa vie comme un combat gagnant.

I.2.1.1 Le caractère hybride du père/animal :

Le père de la narratrice représenté autant qu'un prédateur Alpha est un personnage adepte à la chasse animalière, il est également défini par son goût accentué pour la violence et le sang en plus de son alcoolisme : « *Mon père avait deux passions dans la vie : la télé et le Whisky.* » (LVV-p. 11) En plus de l'absence totale d'affection, son rôle dans la trame narrative semble se résumer à faire souffrir sa famille et à tuer des animaux : « *Aux murs, dans des cadres, mon père posait, fier, son fusil à la main, sur des animaux morts.* » (LVV-p. 10)

En l'occurrence, ce qui est de son devoir de transmettre ne correspond pas aux besoins de ses enfants, ni à leurs attentes. Ces enfants privés d'affection paternelle et du sentiment de sécurité, se trouvent devant l'impossibilité de pouvoir compter sur ce père qui n'assume pas son rôle menant sa progéniture vers l'abîme. Son fils Gilles fait partie de ses projets sanglants, affectivement traumatisé par la mort du vieux marchand de glaces, Gilles tente de se réfugier dans l'obscurité et devient l'ami du prédateur et le fils tant rêvé du chasseur. Son père essaie de lui apprendre l'art de la chasse animalière : « *Le 26 septembre, Gilles a eu huit ans. Mon père lui a offert un abonnement au stand de tir.* » (LVV-p. 107)

Les qualités de chasseur que possède le père devancent ses qualités de père de famille et parfois même celles d'un être humain, mi-homme, mi-bête. Le passage suivant illustre à quel point le père est fier et euphorique après une bonne chasse : « *Il avait toujours la même pose, un pied sur la bête, un poing sur la hanche et l'autre main qui brandissait l'arme en signe de victoire, ce qui le faisait davantage ressembler à un milicien rebelle shooté à l'adrénaline du génocide qu'à un père de famille.* » (LVV-p. 10)

Les paramètres identitaires du père dans le roman lui attribuent le portrait physique et psychologique d'un être monstrueux et sanguinaire, et d'un tueur sans pitié qui n'obéit plus aux règles sociales ; son unique obsession est celle de la chasse qui nourrit davantage au fil du roman son instinct bestial de prédateur. C'est un être hybride, et son animalité est synonyme d'une âme humaine ténébreuse, violente et indomptable. Elle symbolise une dimension biologique basée sur les pulsions bestiales de l'homme. Physiquement il est décrit par la narratrice comme suit : « *C'était un homme immense, avec des épaules larges, une carrure d'équarisseur. Des mains de géant. Des mains qui auraient pu décapiter un poussin comme on décapsule une bouteille de Coca. En dehors de la chasse, mon père avait deux passions dans la vie : la télé et le Whisky. Et quand il n'était pas en train de chercher des animaux à*

tuer aux quatre coins de la planète, il branchait la télé sur des enceintes qui avaient coûté le prix d'une petite voiture, une bouteille de Glenfiddich à la main. » (LVV-p. 11)

Outre que son penchant vers la boisson alcoolique, sa personnalité ainsi que son portrait moral et social soutiennent la philosophie de l'anthropocentrisme qui désigne un système de pensée favorisant l'humain et ses intérêts, en considérant le monde animal comme étant un sous-ordre qui n'est pas apprécié que dans une optique de gain personnel :

« Puisque nous voyons le grand nombre des choses créées, il ne convient pas que nous trouble la question de savoir quelle est la fin qu'elles poursuivent, parce qu'il existe un principe physique par lequel se manifestera à nous avec évidence laquelle, parmi toutes les choses créées, est la fin. (...) la fin est l'homme (...) nous avons vu que la terre et l'eau sont inertes, puis nous avons trouvé que les bêtes sont dépourvues de raison. Il n'est donc resté que l'homme. Il est donc établi sans nul doute que l'homme est le but visé. »⁶⁵

Les adjectifs attribués au père sont : immense, épaules larges, mains de géant, carrure d'équarisseur. Cette représentation physique est proche davantage à une qualification monstrueuse qu'humaine. La monstruosité correspond en effet à la corporéité énorme. Devant le physique de ce père/monstre, la description de la narratrice est faite d'effroi au lieu d'admiration, car elle le regarde tout au long du récit sous un aspect d'homme sauvage dépourvu de toute sensibilité humaine. Sa morphologie de bête féroce signifie en l'occurrence une âme corrompue. Dans certains passages, le père perd ses aptitudes humaines langagières et développe des sens de nature bestiale : *« (...) c'était plutôt des rugissements. Sa voix éclatait, elle bondissait hors de sa gorge pour aller dévorer ma mère. Elle la découpait, la mettait en pièces pour la faire disparaître. » (LVV-p. 44)*

Le caractère bestial du père s'illustre également à travers ses habitudes alimentaires et à sa consommation excessive de la viande saignante du gibier. La description de son appétit à dévorer de la viande rouge à peine cuite, rappelle la nourriture des bêtes féroces et des carnivores telles les lions et les loups, et ça rappelle aussi la lacération de la proie par une bête féroce : *« Je l'observais du coin de l'œil, je guettais l'arrivée du cataclysme. Il a posé ses couverts. Dans un souffle à peine audible, il a dit : « C'est ça que tu appelles "saignant" ? »*

⁶⁵ Gaon Saadia, « *Livre des croyances et des convictions* », Cité d'après R. Bragues, « *Le géocentrisme comme humiliation de l'homme* », in « Géocentrisme, héliocentrisme, anthropocentrisme : quelles interactions ? » par Jean-François Stoffel, *Scientiarum Historia* 27, Université catholique de Louvain, 2001, pp. 208-209 <https://philarchive.org/archive/STOGHA>

Ma mère est devenue si blanche qu'on aurait pu penser que tout son sang était parti dans l'assiette de mon père (...) Il a attrapé son assiette et l'a pulvérisée contre la table. » (LVV-pp. 63-64)

En effet, le vocabulaire dans le passage cité ci-dessus est marqué par la thématique sanguine où la mère git avec son visage balafré et écrasé dans la porcelaine. L'atmosphère est submergée de brutalité, où on retrouve dans le texte un champ lexical riche du sang :

« saignant, sang, une mer de sang, l'odeur du sang, bave sanguinolente » ; dans la mesure où les valeurs qui s'attachent à ce thème mettent en évidence l'esthétique de la violence et de l'horreur. Effectivement, le sang est le symbole du funeste, c'est la connotation de l'agonie et de la mort :

« Le sang marquant l'impur (...) recueille la tendance au meurtre dont l'homme doit se purger (...) il devient alors un carrefour sémantique fascinant, lieu propice de l'abjection. »⁶⁶

La métaphore animalière employée traduit la quantité de la violence sanglante et la poétique de l'être/animal qui se dégage des descriptions de la narratrice. Le père dans ses moments de rages devient un être hybride car dans sa dégradation de statut humain, il échappe au langage, à la compréhension, et il n'entend rien de ce qui peut raisonner un être humain, ce qui laisse place aux interrogations suivantes : Comment peut-il être humain et animal à la fois ? De quel côté va-t-il osciller ? La narratrice ajoute : « *dès que j'entrais dans le hall, je pouvais sentir ses mâchoires se refermer sur moi.* » (LVV-p. 228)

En conséquence à cette forme hybride, un croisement chez le père est opéré où l'esprit épouse une forme animale alors que le corps conserve ses particularités humaines. En rentrant du boulot, le père laisse libre court à son instinct de chasseur, et il commence à flairer le moindre changement et la moindre raison pour déverser sa colère et violenter sa famille. Tous ses sens se mettent en travail comme durant une partie de chasse : « *Il passait dans chaque pièce, observait tout dans la maison, le sol, les meubles, ma mère, Coco, Gilles et moi. Il flairait. Dans ces moments-là, on savait qu'on devait disparaître dans nos chambres. Ma mère, elle ne pouvait pas, elle devait préparer le repas. Ça pouvait durer plusieurs jours. Ça montait. Et puis, toujours, il finissait par trouver.* « C'EST QUOI ÇA ? ». » (LVV-p. 44)

⁶⁶ Julia Kristeva, « *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection.* », Éditions du Seuil, Paris, 1980, pp. 345-346.

Cette violence verbale souvent excessive que traduit le père dans ces moments de rage se déversent physiquement sur son épouse. C'est l'incarnation du mal, car il pratique de la torture psychique et émotionnelle sur ses victimes et précisément sa femme. C'est elle qui reçoit les coups et les encaisse en silence. Sa lâcheté réside dans sa volonté de se faire valoir à force de manipuler et humilier des êtres sans défense : « *Il a saisi ma mère par les cheveux et lui a écrasé le visage dans la purée et les débris de porcelaine (...) De son visage déformé, écrasé par la main de mon père, je ne discernais plus que sa bouche tordue par la terreur (...) Il a soulevé la tête de ma mère en la tirant pas les cheveux, puis l'a projetée plusieurs fois sur la table, au même endroit, sur les restes de l'assiette.* » (LVV-pp. 64-65)

Le mère « amibe » incarne le rôle de la femme soumise et sous dominance patriarcale. Elle a acquis « *cette docilité dont les femmes ont besoin toute leur vie, puisqu'elles ne cessent jamais d'être assujetties ou à un homme ou aux jugements des hommes, et qu'il ne leur est jamais permis de se mettre au-dessus de ces jugements.* »⁶⁷ En effet, la femme est réduite à avoir un statut auxiliaire de l'homme, c'est le cas de la mère dans le récit qui se caractérise surtout par son effacement et son mutisme face au père. Dans « *Le deuxième Sexe I* » Simone de Beauvoir affirme à propos de cette conception de l'identité féminine ce qui suit :

« *Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui par le rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre.* »⁶⁸

À travers « *La Vraie vie* », Adeline Dieudonné ne représente pas uniquement dans son roman un exemple de déconstruction de la cellule familiale et de la violence au foyer, mais elle dessine également les préoccupations de la femme face à la dominance patriarcale. Elle avance une critique poignante de la docilité féminine à la maison, et la passivité même face aux coups et aux blessures. Tout au long du roman, la narratrice anonyme retrace son enfance, en donnant les détails les plus précis sur ce qui l'a plus marqué, et ces moments-là sont loin d'être joyeux d'après leur description. La relation de cette fille avec ses parents et surtout avec son père sort du cercle familial stable et harmonieux. En étant enfant, elle ne connaît ni l'affection ni le respect de son père, et elle se retrouve entourée des parents qui se haïssent. Dans les premières pages du roman elle décrit ce qu'elle ressent en regardant des photos de leur jour du mariage, elle est conscience depuis son jeune âge de l'absence de l'amour dans

⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau, « *Émile ou De l'éducation* », Éditions Nicolas Bonaventure Duchesne sous Jean Néaulme, Paris, 1762, p. 463.

⁶⁸ Simone de Beauvoir, Op. Cit, 2012, p. 17.

leur couple : « *J'ai toujours été intriguée par leurs photos de mariage. D'aussi loin que je m'en souviens, je me revois en train de consulter l'album à la recherche de quelque chose. Quelque chose qui aurait pu justifier cette union bizarre. De l'amour, de l'admiration, de l'estime, de la joie, un sourire... Quelque chose... Je n'ai jamais trouvé. Sur les clichés, mon père avait la même attitude que sur ses photos de chasse, la fierté en moins. C'est sûr qu'une amibe, ce n'est pas très impressionnant comme trophée.* » (LVV-p. 12)

Ces segments descriptifs nous plongent d'emblée dans une atmosphère familiale lourde et dépourvue d'amour. La petite fille cherche désespérément la moindre trace d'affection dans l'union de ses parents, mais en vain, ses rêves d'enfant se dissipent aussitôt et elle perçoit déjà toute sa future vie dans ce milieu hostile. La stratégie discursive de l'auteure insiste également sur l'évolution dans les rapports entre la narratrice et sa mère, en particulier la position de cette dernière face au caractère colérique du père. Elle est surnommée tout au long du récit : « l'amibe », qui signifie un micro-organisme unicellulaire (formé d'une cellule unique) appartenant au groupe des protistes et qui se déplace en se déformant ; de par son caractère interchangeable orné de soumission et de peur : « *La logique aurait voulu que je me rapproche de ma mère, mais comment avoir une relation avec une amibe ? J'avais essayé, mais sa conversation se limitait à des réflexions basiques.* « *Termine ta purée* », « *Tu as besoin de nouvelles chaussures* » (...) « *Les animaux sont plus gentils que les humains.* » » (LVV-p. 120)

Le personnage incarnant la mère est caractérisé par son statut inférieur à son mari, qui ne résiste jamais devant sa monstruosité, pulvérisée par la crainte et la menace. Elle est toujours décrite comme une victime, battue par son mari et son rôle dans la maison se résume à faire de la cuisine et les tâches ménagères : « *La principale fonction de ma mère était de préparer les repas, ce qu'elle faisait comme une amibe, sans créativité, sans gout, avec beaucoup de mayonnaise. Des croque-monsieur, des pêches au thon, des œufs mimosa et du poisson panée avec de la purée mousseline. Principalement.* » (LVV-p. 13)

Tout au long de la trame narrative, aucun geste d'affection de la part de son mari n'est enregistré, pas la proximité d'une caresse ni même d'un simple sourire. Une absence totale de sentiments d'empathie et de tendresse marque les pages de ce roman. L'épouse ne reçoit ni reconnaissance ni appréciation de la part de son mari cruel. Elle est décrite comme un personnage particulièrement passif, qui aime le jardinage et son seul passe-temps est de s'occuper de ses chèvres qu'elle élève comme des animaux de compagnie : « *Ma mère, elle avait peur de mon père. Et je crois que, si on exclut son obsession pour le jardinage et pour*

les chèvres miniatures, c'est à peu près tout ce que je peux dire à son sujet. C'était une femme maigre, avec de longs cheveux mous. Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. J'imagine que oui. Elle devait ressembler à une forme primitive, unicellulaire, vaguement translucide. Une amibe. Un ectoplasme, un endoplasme, un noyau et une vacuole digestive. Et avec les années au contact de mon père, ce pas-grand-chose s'était peu à peu rempli de crainte. » (LVV-p. 12)

La description de la mère faite par la narratrice est assez péjorative et loin d'être admirative. Selon le passage cité ci-dessus, les seuls traits physiques de la mère qui apparaissent dans le texte sont les suivants : « femme maigre, aux longs cheveux mous ». Cette maigre représentation de sa physionomie correspond à son statut diminué dans l'histoire. Elle a effectivement la carrure d'une femme maigre ce qui peut connoter la fragilité et la faiblesse. Cet extrait semble illustrer une critique du personnage et dégage d'emblée une forte charge sémantique des sentiments négatifs à l'instar du dégoût et du ressenti : « *Ma mère, à son mariage, elle n'avait pas encore peur. Il semblait juste qu'on l'avait posée là, à côté de ce type, comme un vase. En grandissant, je me suis aussi demandé comment ces deux-là avaient conçu deux enfants. Mon frère et moi. Et j'ai très vite arrêté de me poser la question parce que la seule image qui me venait, c'était un assaut de fin de soirée sur la table de la cuisine, puant le whisky. Quelques secousses rapides, brutales, pas très consenties et voilà...* » (LVV-p. 13)

Néanmoins, il s'agit au fil de l'intrigue d'évolution des rapports mère/fille, car en dépit de sa passivité, la mère parvient à s'exprimer en faveur de sa fille à un moment de l'histoire. En effet, elle possède dans ce roman un rôle crucial dans le devenir de sa fille. Elle occupe la place de l'adjuvant dans le schéma actanciel. Elle couvre l'héroïne pendant qu'elle suit des cours supplémentaires chez le professeur Pavlović. Elle l'aide ainsi à réaliser son objectif de renforcer son apprentissage en sciences physiques. Elle l'aide à accéder au savoir, une instruction qui va sans doute lui ouvrir des portes de secours dans l'avenir, en lui permettant d'avoir une vie meilleure, en sachant que son père représente en permanence un obstacle face à son rêve d'étudier les sciences : « *Je sentais bien qu'il ne fallait pas trop rappeler à mon père que j'aimais les sciences. Ce que j'avais vu dans sa réaction de la veille me disait que j'avançais sur un terrain dangereux. Son goût pour l'anéantissement allait m'obliger à me construire en silence, sur la pointe des pieds.* » (LVV-pp. 134-135)

D'après le passage cité ci-dessus, il faut préciser que le père de la narratrice représente bien un opposant à sa quête, contrairement à la mère qui soutient sa fille en dépit de son statut

limité « d'amibe ». Malgré son caractère passif au début du roman, elle réussit au fil de la trame à évoluer et à devenir l'instigatrice de ses enfants afin de les sauver des griffes de leur père. Forcée à jouer le jeu de la traque en pleine nuit, la narratrice court au milieu de la forêt obscure afin d'échapper au danger. Ce jeu violent et traumatisant créé par le père qui fait d'elle une proie, désigne métaphoriquement la position de soumission de l'être humain dans un rapport de domination.

Il est évident que le père agit toujours en dehors de toutes règles sociales et humaines, il est livré à l'hostilité arbitraire de la nature. C'est la figure d'un prédateur alpha déshumanisé : « *sa lèvre supérieure se levait. Comme un chien qui grogne. Et il faisait des mouvements bizarres avec sa mâchoire.* » (LVV-p. 100) L'animalité est traduite par les rapports de force et de lutte de ce duo : prédateur/proie, père/fille. Ces rapports conflictuels mettent en lumière l'antagonisme chasse violente et enfant naïf et faible. Le besoin de survie de la narratrice pendant le jeu de la traque traduit la sensibilité animalière primitive de la proie en quête de survie. Mais n'est-ce pas une allégorie de sa vie en dehors de ce jeu ? Une fuite permanente de la colère du père ? Une peur qui persiste quand cette colère est déversée ?

Suite à l'épisode de la traque en pleine nuit, la mère de la narratrice commence à exprimer des émotions pour la première fois depuis le début du récit. En voyant sa fille blessée avec une cote cassée dans la poitrine, la mère est chagrinée : « *En se posant sur l'écorchure au niveau de ma côte, ses yeux se sont voilés et sa main est montée vers sa bouche. Elle connaissait cette douleur-là. Ses larmes ont coulé.* » (LVV-p. 208)

Elle soigne sa fille avec tendresse en la regardant meurtrie dans son corps et dans son âme, elle l'encourage à quitter la maison pour fuir cette horreur le plutôt possible : « *Gagne de l'argent et pars.* » *C'était la première fois qu'elle me donnait un conseil (...) Le visage de ma mère s'est fissuré. Ça n'était pas du chagrin. Des plaques tectoniques avaient tressailli tout au fond d'elle. Dans son paysage lunaire intérieur, quelque chose s'était entrouvert. Quelque chose qui allait modifier sa chimie intime. Quelque chose qui permettrait peut-être à la vie de germer.* » (LVV-p. 209)

La mère montre son inquiétude du sort réservé à sa fille et elle l'exprime pour la toute première fois dans le passage suivant, après son long mutisme et son attitude de soumission face à son mari, son instinct maternel se réveille enfin : « *Ma mère m'a soigné du mieux qu'elle a pu, et elle était plutôt douée. Mais main ne s'est pas infectée. Elle me faisait des cataplasmes d'argile verte plusieurs fois par jour. Le contact de l'argile m'apaisait. Celui de ma mère*

aussi. Pour la première fois, je l'ai vu comme alliée et je crois que c'était réciproque (...) Elle souffrait de se sentir inutile (...) Elle avait besoin qu'on ait besoin d'elle. » (LVV-p. 219)

Dans ce dépassement de la peur, elle développe des compétences nouvelles qui requiert du courage quand elle ordonne dans la scène finale à son petit enfant Gilles de tirer sur son mari. Elle enfle l'uniforme de la mère révoltée, militante et prête à tout pour se sauver, elle et ses enfants : « *« Gilles, tire ! » Ma mère. Elle avait dit ça ? Vraiment ? (...) Elle savait que s'il ne mourait pas ce soir, il la tuerait (...) Elle était épuisée. Il fallait que quelque chose se termine. » (LVV-p. 258)*

Il est important de noter que la narratrice n'est pas nommée dans le roman. La privation du nom signifie la perte d'identité sociale et civile, une réduction dans sa personne. Rester cantonner derrière cet état de personne anonyme, afin de rester confiner et en sécurité. Son père commence à la considérer comme une vraie proie dès que son corps a pris les formes d'une femme adulte : « *Mon corps avait beaucoup changé. Tout s'était arrondi (...) Je voyais bien que le regard des autres changeait en même temps que mes formes. Surtout celui de mon père. J'étais passé du statut de petite chose sans intérêt à celui de petite chose repoussante. J'avais l'impression d'avoir fait quelque chose de mal (...) J'ai la sensation de devenir une créature répugnante. » (LVV-p. 119)* D'après cet extrait, nous constatons que des sentiments de honte jaillissent de la narratrice du fait d'avoir un corps de femme, ce qui la place devant l'impossibilité d'obtenir de la bénédiction auprès de son père, à la suite de cette métamorphose opérée sur les plans physique et physiologique.

Le corps devient l'enjeu d'une représentation nouvelle de la morale à travers laquelle la protagoniste ressent de plus en plus l'enfermement et le rejet. De plus, la culpabilité se mêle à la honte, elle se sent désormais en danger mais non vis-à-vis d'autres hommes, mais du regard paternelle qui commence à changer en la voyant grandir. Dans le passage suivant, il l'accuse d'avoir un amoureux alors qu'elle n'a que douze ans : « *Je me suis liquéfiée. Mon père me scrutait depuis l'embrasure de la porte du salon (...) mon corps s'est transformé en une grande flaque de sang (...) « Il était content de te voir, ton amoureux ? » (...) Son œil gauche s'est crispé, sa bouche s'est tordue. » (LVV-pp. 103-104)*

Le texte est donc marqué par les stigmates symboliques du corps comme signe de déshonneur et de honte. Le père de la narratrice joue le rôle de miroir qui perçoit son corps et lui attribue certaines formes à l'origine des sentiments et des jugements à son égard. De part cette mécanique de reflet, la représentation du corps de la jeune fille dépend ainsi de

l'observation de ce père et de son point de vue négatif qu'il a du corps féminin, ce qui donne pour résultat le dégoût de soi et la répugnance de la petite fille vis-à-vis son propre corps.

La narration est scandée par ces périodes ancrées dans la mémoire de la petite fille, sensibles, et douloureuses, sous forme de traces et des cicatrices restées béantes. L'enfance de la narratrice est donc marquée par la violence. Dans sa solitude, elle exprime avec amertume dans le passage suivant, la distance qui la sépare de son père, ainsi que la préférence explicite de ce dernier la compagnie de son fils Gilles : « *Je savais que je ne pouvais pas espérer de proximité avec mon père parce que j'étais une fille. Même si j'avais voulu m'intéresser aux armes et à la chasse, je n'aurai pas été admise dans leur club. Parfois, j'essayais. D'entrer dans leur discussion et ça se soldait systématiquement par un « Tu peux pas comprendre ». Ça ne me révoltait pas. J'acceptais comme une évidence qu'un garçon valait plus qu'une fille (...) Mon père avait un héritier et ça ne pouvait être qu'un garçon. Je savais que s'il avait fait deux enfants à ma mère, c'était pour avoir un fils. Si Gilles avait été une fille, ma mère aurait dû supporter une troisième grossesse.* » (LVV-pp. 118-119)

Par la force des choses, la narratrice finit par se forger une personnalité assez forte pour faire face au monstre qui habite la maison. C'est lorsqu'on est conduit à un lieu sans issues qu'on est obligé de riposter, et c'est ce que fait la jeune héroïne, elle évolue pour devenir une personne courageuse, dotée d'une intelligence qui lui permet de graver les difficultés qui engloutit sa vie : « *C'est là que ça a éclos (...) Une créature beaucoup plus grande que moi a poussé (...) Cette bête-là voulait manger mon père. Et tous ceux qui me voulaient du mal. Cette bête m'interdisait de pleurer (...) C'était fini. Je n'étais pas une proie. Ni un prédateur. J'étais moi et j'étais indestructible.* » (LVV-p. 198)

Le personnage de la jeune fille est une figure romanesque de la révolte. Le langage expressif et allégorique de la narratrice matérialise en quelques sortes la pensée de l'auteure qui porte à respecter l'espèce animale. Nous constatons le paradoxe dans lequel s'enferme cette figure du père prédateur, qui est lui-même victime d'un système patriarcal défaillant. Le père de la narratrice est associé au manque d'affection, et à l'inaptitude d'amour à l'égard de ses enfants. Il semble que lui-même en était privé à son enfance. Il oscille ainsi entre un statut de père/tyran au père/martyr, mais au bout du compte c'est toujours le tyran qui prend le dessus.

L'extrait suivant affirme la frustration qu'il ressent après avoir été privé des sentiments paternels : « *Je savais qu'il n'avait jamais connu son père, mais personne ne m'avait expliqué pourquoi. Est-ce qu'il était mort ? Est-ce qu'il l'avait abandonné ? Est-ce qu'on lui avait caché qu'il avait un fils ? En tous cas, cette absence semblait avoir creusé un trou dans la poitrine de mon père, juste sous chemise. Ce trou aspirait et broyait tout ce qui s'en approchait. C'était pour ça qu'il ne m'avait jamais prise dans ses bras. Je le comprenais et je ne lui en voulais pas.* » (LVV-p. 69)

En effet, cet homme n'est pas seulement une figure d'autorité mais il est lui-même parfois dominé, et dans ce contexte, il vit une quête de soi en deçà de la paternité. C'est une figure marquée par la fuite et par les contradictions issues probablement de son enfance. Néanmoins, il semble se défouler sur sa femme et ses enfants pour alléger son fardeau, le temps d'une crise colérique et la négativité de sa description le conduit finalement à l'amoindrissement et à la disparition de ce personnage nuisible. Le roman aborde en plus du thème de la violence conjugale, des sujets qui traitent le rôle de la femme au sein du foyer familial ; les relations mère/fille, père/fille et mère/père ; la représentation de l'amour fraternel et le rôle de l'innocence chez les enfants ; la représentation du corps de la femme et ce qu'il peut engendrer de négatif chez les jeunes filles ; le rapport à l'animal et la transformation de l'homme en bête féroce... etc.

La narratrice transmet le flot de ses pensées et ses souvenirs dans une narration agitée et ornée d'ellipses. Sa subjectivité crée une rupture dans la linéarité du récit et introduit des sauts temporels dans la structure narrative. Le passé remémoré à l'intérieur de cette conscience morcelée, rassemble une pointe de souvenirs qui se narrent tous pendant la saison d'été. La technique d'ellipse crée en fait du suspense et de la tension, car la narratrice nous donne l'impression de revivre ces années de sa vie abominable, comme de se souvenir d'un cauchemar. La quantité de la violence racontée accentue l'aspect anxiogène de la narration, et seul le personnage du père demeure l'unique présence nuisible dans le texte, il est le seul capable de générer une telle gêne tout au long de la trame narrative. Son rôle se résume à être l'élément perturbateur dans cette fiction. En dépit de tous ces obstacles, la protagoniste continue son chemin vers le savoir et l'aventure, afin de réaliser son rêve de devenir une grande physicienne comme son idole Marie Curie. Elle avance dans la réalisation de ses projets sans aucun soutien de la part de son père, et avec ça s'additionne la peur et l'angoisse qu'un jour il décide de lui interdire toute forme d'instruction scolaire. Jusqu'au jour du drame où tout bascule et change définitivement. Le cauchemar cesse d'un coup brutal et le père

monstrueux disparaît dans une mort infligée par son propre fils, et tous les malheurs semblent disparaître avec lui.

I.2.2 La relation sœur/frère et la mort subite de l'enfance :

Le roman de « *La Vraie vie* » offre plusieurs facettes de violence animales et humaines. Toutefois, il est centré sur la quête de la narratrice, tentant sans relâche de sauver son petit frère Gilles d'un traumatisme qui l'a marqué et opéré chez lui des transformations de personnalité et de caractère. L'auteure Adeline Dieudonné fait déjà appel à la réceptivité émotionnelle des lecteurs, en mettant en scène ce tableau de souffrance enfantine, où la fille de dix ans joue le rôle de protectrice afin de préserver son petit frère de six ans du mal qui le ronge de l'intérieur. En effet, l'auteure peuple son texte des personnages bien particuliers : déformation, monstruosité, métamorphose intérieure, personnalité paradoxale et d'autres particularités encore qui caractérisent les protagonistes de cette fiction.

Cette analyse vise à cerner le personnage singulier de Gilles et à expliquer sa symbolique, ses silences, son ambiguïté et sa contribution au sein du tissu narratif. Circonscrire ce personnage aide à définir sa place dans le schéma actanciel, et ainsi comprendre la logique de la narration choisie par l'auteure. Gilles est présenté comme une force évocatrice du canevas narratif, dans la mesure où il tient une place tout aussi importante qu'il participe activement au dessein de l'action fictive. Il représente un matériau nécessaire pour éclairer d'autres personnages et intensifier le récit. Il est à préciser que le personnage de Gilles est l'un des motifs qui pousse la narration en avant, c'est un catalyseur de l'action qui nourrit la quête de la narratrice. Cette dernière aime éperdument son petit frère, et le décrit avec tant de tendresse et de délicatesse : « *J'aimais m'endormir avec sa petite tête juste sous mon nez pour sentir l'odeur de ses cheveux (...) D'habitude, les frères et sœurs, ça se dispute, ça se jalouse, ça crie, ça chouine, ça s'étripe. Nous pas. Gilles, je l'aimais d'une tendresse de mère. Je le guidais, je lui expliquais tout ce que je savais, c'était ma mission de grande sœur. La forme d'amour la plus pure qui puisse exister. Un amour qui n'attend rien en retour. Un amour indestructible.* » (LVV-pp. 17-18)

La beauté de Gilles apparaît sous l'emblème de la pureté enfantine, une beauté intérieure sublime qui se reflète radieusement sur son visage angélique à travers son rire qui : « *pouvait guérir toutes les blessures* » (LVV-p. 18) Selon la narratrice, la bonté absolue qui se dégage de l'âme de Gilles ne pourra être altérée car : « *le rire magique de Gilles* » (LVV-p. 25) est plus puissant que toute autre force. Il est décrit comme étant un enfant heureux car : «

il riait tout le temps, avec ses petites dents de lait. Et, chaque fois, son rire me réchauffait, comme une minicentrale électrique. » (LVV-p. 18)

Cependant, le changement est inévitable et ça commence le jour où Gilles assiste à la mort du glacier dans un accident déconcertant qui tend vers l'absurde, causé par le siphon de chantilly :*« J'ai vu le visage du vieux monsieur gentil. Le siphon était rentré dedans, comme une voiture dans la façade d'une maison. Il en manquait la moitié. Son crâne chauve est resté intact. Son visage, c'était un mélange de viande et d'os. Avec juste un œil dans son orbite (...) Le vieux est resté debout deux secondes (...) Puis il s'est effondré. » (LVV-p. 35)*

I.2.2.1 La mort symbolique du personnage :

L'accident qui a provoqué la mort du vieux marchand de glaces est une scène naturellement terrifiante pour un enfant de six ans, et semble être l'élément déclencheur des événements et des péripéties qui vont se suivre dans le récit. L'accident du vieux glacier est principalement considéré comme le déclencheur du processus du mal qui s'infiltré dans l'esprit et l'âme de Gilles, pour que son joyeux monde de l'enfance le quitte subitement. Ce monde d'enfance considéré comme paradisiaque, plein d'innocence et d'amour s'identifie désormais au chaos et au malheur. Ça représente en somme la rupture dans l'intégrité enfantine parfaite :*« Gilles ne bougeait plus. Ses grands yeux écarquillés, sa petite bouche ouverte, sa main crispée sur son cornet de glace vanille-fraise (...) Le regard fixe et la bouche entrouverte, il m'a suivie comme un somnambule. » (LVV-p. 36)* À la suite de cet incident, Gilles est en état de choc, et il traduit son traumatisme d'abord par le mutisme.

Effectivement, il *« est resté silencieux pendant trois jours entiers. » (LVV-p. 46)* Le silence de Gilles se fait ressentir, depuis le début de son processus de transformation. Devant l'impossibilité de communication avec sa sœur, la narratrice note que son silence est uniquement un résultat à l'horreur, il est isolement et mystère, mais c'est aussi un appel de détresse. Gilles donne une force dynamique à travers son mutisme signifiant, qui est une réaction post-traumatique au choc émotionnel et que seule sa sœur est capable d'interpréter le sens.

Selon l'organisation mondiale de la santé, dans les suites immédiates des traumatismes les plus violents, apparaissent des symptômes dissociatifs : hébétude, mutisme, errance,

impressions de détachement, dépersonnalisation, déréalisation, amnésie lacunaire.⁶⁹ En effet, les sentiments douloureux qui ont surgis immédiatement à l'intérieur de Gilles et qui sont évoqués par l'exposition au traumatisme, ont créé un état de mutisme post-traumatique. Selon les études des troubles du syndrome post-traumatique les sujets traumatisés vivent constamment dans l'évitement des sentiments et des conversations et se replient pour s'enfermer dans le silence et la restriction des activités sociales. C'est exactement le cas de Gilles qui selon la narratrice est : « *sans réaction, avec ses grands yeux verts tout vides.* » (LVV-p. 51) La narratrice déclare l'état d'urgence après que son frère n'est plus lui-même. Le psychiatre Dre Muriel Salmona précise que :

*« Les enfants et les adolescents traumatisés, devant leur incapacité à nouer des relations normales avec les autres, développent souvent une seconde vie imaginaire dont ils ne parlent à personne (...) ces enfants donnent l'impression d'être toujours ailleurs, d'être absents. »*⁷⁰ Elle ajoute que : « *la violence est un formidable instrument de soumission et de dissociation, particulièrement quand elle est terrorisante et qu'elle plonge la victime dans un scénario insensé. Elle est à l'origine de troubles psychosomatiques fréquents et qui peuvent s'installer de façon chronique, sous la forme de troubles de la personnalité.* »⁷¹

Plus précisément, la violence du traumatisme et la tempête émotionnelle subie par Gilles provoque un mécanisme de sauvegarde qui a pour fonction de faire disjoncter le circuit émotionnel et entraîner une léthargie au niveau de l'affect. Ce mécanisme de défense qui est l'anesthésie émotionnelle génère un état dissociatif de déconnection, qui rend la perception des événements extérieurs dépourvue de toutes émotions. Cette disjonction cause une dissociation dans sa personnalité, ce qui déclenche par la suite un changement comportemental et un bouleversement total dans la personnalité de ce petit garçon. Ces termes qui relèvent des sciences psychologiques sont traduits dans la fiction par la poésie de l'auteure qui les remplace par des expressions rhétoriques pour décrire le désarroi de

⁶⁹ Organisation Mondiale de la Santé (OMS). Classification internationale des maladies mentales, 10e révision. Chapitre V : troubles mentaux et troubles du comportement. Genève: Masson, 1992.

⁷⁰ Muriel Salmona, « *La dissociation traumatique et les troubles de la personnalité : ou comment devient-on étranger à soi-même* », in *Les troubles de la personnalité en criminologie et en victimologie* édité chez Dunod, dirigé par R. Coutanceau et J. Smith, juin 2013, p. 08.

⁷¹ *Ibid.* p. 01.

Gilles : *« je pouvais presque entendre ses cauchemars ; il ne vivait plus à l'intérieur ; il fallait que je sorte mon frère de son silence...etc. »*

La sœur de Gilles tente toutes les méthodes afin de le faire sortir de sa léthargie, et dans le passage suivant elle réussit enfin mais quelque chose d'étrange se passe à l'intérieur de ce petit : *« J'ai fabriqué de nouvelles marionnettes, inventé de nouvelles histoires. Il s'asseyait devant moi, mon tout petit spectateur. Je lui parlais de princesse qui se prennent les pieds dans leurs robes, de princes charmants qui font des prouts, de dragons qui ont le hoquet... finalement, sans trop savoir pourquoi, je l'ai emmené dans la chambre des cadavres (...) Gilles a lâché ma main et s'est tourné vers la bête (...) Il a caressé son pelage mort et a passé ses bras autour du cou du fauve (...) Puis il s'est mis à sangloter, son corps de moineau secoué par des torrents de terreur. Comme un abcès qui avait pris temps de mûrir, l'horreur éclatait et se déversait sur ses joues. »* (LVV-pp. 52-53) C'est à ce moment précis que la narratrice pense que *« c'était bon signe, que quelque chose se remettait à circuler en lui, que la machine repartait. »* (LVV-p. 53) Mais ce n'est en réalité que le début de la métamorphose. Sa mémoire traumatique alimente la violence et la haine chez lui sans qu'il soit dans la mesure de les contrôler.

À priori, l'instant de la métamorphose de Gilles est un moment crucial autour duquel s'articule toute la narration. Selon sa sœur, la hyène qui habite le rez-de-chaussée s'est emparée de son esprit et de son innocence, elle ne cesse de se demander si : *« le choc de l'explosion di siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon petit frère ? Ou pour y infiltrer quelque chose de maléfique ? »* (LVV-p. 54)

Cette hyène est l'une des trophées de chasse qui trône au milieu de plusieurs d'autres dans cette pièce appelée par la narratrice : *« la chambre des cadavres »*, un lieu obscur qui répand une énergie insolite et de la noirceur partout dans cette maison. La narratrice note bien le changement dans le regard de Gilles et commence à avoir des doutes sur le rôle de l'esprit toujours vivant de la hyène, et de son pouvoir d'emprise sur l'esprit et l'âme de Gilles : *« Cet air-là, ce que j'ai vu sur le visage de Gilles, ça n'était pas lui. Ça sentait le sang et la mort. Ça m'a rappelé que la bête rôdait et qu'elle dormait dans ma maison. Et j'ai compris qu'elle vivait désormais à l'intérieur de Gilles. »* (LVV-p. 54)

Cette prise de conscience est en fait le moment déclencheur de la mission de la jeune protagoniste, qui a pour objet : sauver l'esprit et l'âme de Gilles de l'emprise de la hyène. Elle

décide alors de faire remonter le temps pour effacer l'horreur du moment tragique déclenchée par la mort du vieux glacier. Pour ce faire, elle pense pouvoir fabriquer une machine pour voyager dans le temps : « *Je me suis souvenue d'un film que j'avais vu un jour, dans lequel un scientifique un peu fou inventait une machine à remonter le temps (...) Alors j'ai décidé que moi aussi j'allais inventer une machine et que je voyagerais dans le temps et que je remettrais de l'ordre dans tout ça.* » (LVV-p. 50)

L'innocence est l'emblème des enfants, et le désir de la narratrice pour sauver Gilles quoiqu'il en coûte laisse apparaître sa candeur immense de petite fille. Chez elle, qui est encore une enfant dont l'identité n'est pas encore bien structurée, se produit une illusion que sa volonté et ses efforts suffisent pour soumettre le monde à ses désirs. Monica, joue le rôle d'adjuvant dans la quête de la narratrice : « *je suis allée voir Monica, certaine qu'elle pourrait m'aider.* » (LVV-p. 55) Les enfants lui rendent visite de temps en temps pour écouter ses histoires et légendes et contempler sa beauté avec « *ses longs cheveux gris qui dansaient sur les fleurs de sa robe. Et ses bracelets tintaient autour de ses poignets.* » (LVV-pp. 15-16)

Pour la narratrice, Monica est une créature féérique possédant des pouvoirs magiques, et qui est sans doute capable de l'aider dans son projet de voyage dans le temps. Elle est décrite comme un personnage fabuleux appartenant au monde merveilleux et magique : « *elle était installée dehors, dans son rayon de lumière (...) Ses bras secs et musclés, constellés de taches de rousseur, sa peau cuivrée au parfum de cardamome, son regard de prêtresse amérindienne avaient dû remplir des asiles psychiatriques entiers d'amoureux déçus.* » (LVV-p. 74)

Selon la théorie du programme narratif (PN) d'Algirdas Julien Greimas, qui est une formule servant à représenter une action, la compréhension d'un texte se révèle par son étude. À ce sujet A-J. Greimas précise :

« *À suivre pas à pas le héros du conte merveilleux, on note que celui-ci, après avoir accepté sa mission, doit d'abord subir une sorte d'examen de passage qui lui permet d'acquérir (...) des qualifications requises pour entreprendre une quête qui s'achèvera par l'engagement décisif et l'obtention de l'objet de*

valeur recherché ; à la suite de ces hauts faits, il sera reconnu et glorifié comme un héros. »⁷²

En effet, un récit peut être analysé selon les transformations narratives opérées, ces transformations sont appelées le programme narratif (PN), qui exprime donc le sens du texte au moyen de quatre phases qui sont les suivantes :

- 1- La manipulation : Il s'agit de persuader, pousser quelqu'un à agir, chercher des adjuvants à sa quête, qui est le cas de la narratrice dans le roman, où elle arrive effectivement à convaincre Monica à l'aider pour le voyage dans le temps dans la mesure où elle se charge de contrôler la météo grâce à ses pouvoirs magiques : « *Vous savez si on peut provoquer un orage ? (...) Oui, je crois que c'est possible.* » (LVV-p. 56)
- 2- La compétence : Il s'agit des conditions nécessaires à la réalisation de la quête. Elle comprend quatre modalités :
 - Le devoir : Il désigne l'obligation de faire ou d'accomplir la performance, ou l'action. Dans le cas de notre roman, la narratrice pense que si elle ne remonte pas le temps, la hyène finira par dévorer l'esprit et l'âme de son petit frère, qui commence déjà à se métamorphoser : « *la vermine dans sa tête avait pris le pouvoir.* » (LVV-p. 86)
 - Le vouloir : C'est la volonté et le courage d'entreprendre une performance, qui s'exprime dans la détermination de la jeune fille à l'aboutissement de sa quête pour le sauvetage de son petit frère Gilles.
 - Le pouvoir : Elle pense pouvoir fabriquer une machine à remonter le temps avec l'aide de Monica et grâce à sa passion pour les sciences en particulier pour son idole Marie Curie.
 - Le savoir : La narratrice pense acquérir le savoir nécessaire afin de réaliser son projet en utilisant une « *voiture et il lui faut énormément d'énergie. Ils utilisent du plutonium. Et quand ils n'ont pas de plutonium, ils se servent de la foudre. Moi, je peux trouver la voiture et*

⁷² A-J Greimas, « Préface à J. Courtés- Introduction à la sémiotique narrative et discursive », Éditions Hachette, Paris, 1976, p. 10.

la bricoler un peu, mais je ne sais pas créer la foudre. » (LVV-p. 56)

En plus de la magie de Monica, elle pense pouvoir y arriver.

- 3- La performance du sujet en état de disjonction avec son objet : Le jour de la réalisation du projet prévu, la jeune narratrice fait face à la réalité amère : Monica n'est pas une fée et sa quête est un échec : *« un jeu ? C'était tout sauf un jeu (...) La voiture est prête, j'ai tout bricolé comme il fallait, j'ai juste besoin d'un orage. Et vous m'avez dit que vous pouviez faire cet orage (...) On sauve mon petit frère, on sauve le glacier et les images arrêtent de me manger la tête (...) Elle a fait « non » de la tête. Je suis désolée. » (LVV-pp. 96-97)*
- 4- La sanction : Il s'agit de porter un jugement sur la performance accomplie, sous la forme d'un échec ou d'une victoire, un refus ou un désaveu, ou encore une reconnaissance. C'est le résultat de l'action menée et dans le cas de notre récit, la narratrice fait face à l'échec de sa quête, où la réalisation de la performance n'aboutit pas et le sujet se trouve en état de disjonction avec son objet.

En effet, la petite fille prend conscience que son rêve enchanteur d'enfant ne peut prendre forme. En se heurtant à la réalité, elle découvre les limites de son pouvoir et celui de la magie. Toutefois, elle ne laisse pas tomber son petit frère Gille, quelque chose en elle change quand elle se rend compte que la magie n'existe pas. Elle grandit d'un coup et décide de poursuivre sa quête mais cette fois-ci comme une grande fille : *« Je ne pouvais juste pas accepter de passer ma vie à regarder la vermine manger le cerveau de mon petit frère. Le perdre pour toujours (...) Donc la science. Juste la science. La magie c'était mort. Un truc pour les enfants. Et je n'étais plus une enfant. » (LVV-pp. 106-107)* Le trouble dissociatif traumatique dont souffre Gilles ne fait que s'aggraver avec le temps. Selon la psychologue Catherine Briod de Moncuit :

« La personnalité de la victime va se scinder en deux parties : la partie résiliente qui tient le coup et la partie blessé qui sera porteuse de la violence des émotions liées aux impacts traumatiques. Un troisième élément, qui n'appartient pas à l'enfant, qui n'est pas l'enfant et qui vient de l'extérieur,

complète le tableur : le système abusif introjecté qui va se comporter à l'intérieur de l'enfant comme un parasite, un vampire. »⁷³

En effet, la dissociation est un phénomène neurologique qui est affecté par les sensations issues de l'environnement traumatogène, c'est une protection cérébrale qui est instinctive et automatique. La dissociation se reconnaît à toute une série de symptômes chez la victime. Comme le sentiment de déréalisation, l'absence ou la sur-réaction émotionnelle, l'analgésie.⁷⁴ En effet, Gilles à cause de ses troubles dissociatifs plonge dans des absences et des silences et développe ensuite un changement d'allure et de personnalité, qui sont décrits avec beaucoup d'amertume et d'effroi par la narratrice : « *Ses yeux étaient enfoncés dans leurs orbites, autour desquelles son visage semblait s'être dilaté à cause de la prolifération des parasites qui lui dévoraient le cerveau.* » (LVV-p. 86)

Au cours de ce processus de métamorphose, Gilles semble perdre de plus en plus son empathie dans la mesure où il existe un décalage entre lui et les émotions humaines normales. La narratrice précise que c'est la hyène qui soit responsable de cette transformation, cet animal entraîne une menace de destruction mentale chez Gilles : « *Gilles passait de plus en plus de temps dans la chambre des cadavres à parler à la hyène. La vermine dans sa tête avait pris le pouvoir.* » (LVV-p. 86)

Dans son désarroi, Gilles a besoin d'un point d'ancrage qu'il trouve dans la mort et l'agressivité. Il crée un environnement de sécurité pour s'y réfugier. Tandis que sa sœur essaie tant bien que mal de le réveiller de sa léthargie, Gilles semble sombrer davantage dans l'obscurité et son endroit préféré est désormais « la chambre des cadavres ». La hyène est représentée par la narratrice comme un réel protagoniste opposant, qui inspire la peur, la colère et le dégoût, et qui attire de plus en plus Gilles vers ses griffes. Elle est décrite comme une créature qui se délecte de l'effroi qu'elle provoque dans chaque regard et qui mord avec ses yeux : « *Tout empaillée qu'elle était, elle vivait, j'en étais certaine, et elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait.* » (LVV-p. 10)

La narratrice est convaincue que la hyène prend possession de l'esprit de son petit frère Gilles. Ce dernier, et malgré son jeune âge, est maintenant capable d'assassiner des animaux, ce qui confirme les doutes de sa sœur concernant l'étendu du mal que répand la

⁷³ Catherine Briod de Moncuit, « *Un modèle de dissociation traumatique complexe : Le triptyque de la maltraitance* » in. G&BM formations et publications, 05 février 2020. <https://gbm-psy.ch/2020/02/05/un-modele-de-dissociation-traumatique-complexe/> Consulté le 17-09-2021.

⁷⁴ *Ibid.*

hyène dans la tête de Gilles : « *ce qui vivait à l'intérieur de la hyène avait progressivement migré vers la tête de mon petit frère.* » (LVV-p. 61) Dans le passage suivant le petit est soupçonné du meurtre de Cumin, le bouc élevé par sa mère dans le petit jardin de la maison : « *Le bouc gisait dans son sang encore frais (...) à la place des yeux béaient deux orbites sanguinolentes. Ses oreilles avaient été arrachées et gisaient à quelques centimètres de leur emplacement naturel. La gorge était tranchée si profondément que la tête ne tenait plus au corps que par la colonne vertébrale (...) En lui faisant massacrer Cumin, la vermine avait frappé durement son bastion de résistance.* » (LVV-pp. 150-151)

Georges Bataille souligne que : « *le danger paralyse, mais moins fort, il peut exciter le désir. Nous ne parvenons à l'extase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit.* »⁷⁵ Il ajoute que : « *La joie se trouverait justement dans la perspective de la mort.* »⁷⁶ En ralliant la poésie et la philosophie, Georges Bataille fait de la mort l'objet d'une description volontairement provocante. Le contact avec la mort est un de ces moments privilégiés où tout se délie et bascule dans l'excès,⁷⁷ c'est ce qu'avance Georges Bataille dans toute son œuvre consacrée au interdits liés à la mort dont l'objet fondamental est la violence. De son côté, l'auteure de « *La Vraie vie* » s'inspire de l'horreur afin de décrire l'accablement imposé par la violence du monde. Le déchirement identitaire et la violence meurtrière de ses personnages mis en scène dans l'univers romanesque, affectent le destin de chacun d'eux et cause un effondrement des valeurs fondamentaux. Les relations familiales y sont ruinées et les sentiments les plus nobles sont entachés par les désirs et les intentions les plus morbides.

Reste-t-il encore de l'humanité chez Gilles ? Comment faire coexister la dualité du bien radieux et du mal obscur qui l'habite ? Dans ce tableau remarquable où lumière et obscurité se partagent l'espace dans la composition romanesque, l'intention de l'auteure en créant ce caractère binaire est justement celle d'illustrer cette ambivalence de l'âme humaine, l'innocence sans tâche, inaltérée que le mal a corrompu. Beauté, enfance, innocence et sacrifice sont les caractéristiques qui marquent ces deux personnages dans leur imaginaire onirique.

À travers les symboles sous-jacents du drame qui enveloppe les scènes, une portée poétique est véhiculée par l'auteure laisse transparaître de plus près l'impact du mal et de la

⁷⁵ Georges Bataille, « *Madame Edwarda, La mort, Histoire de l'œil* », Éditions 10/18, Collection Domaine Français, Paris, 1956, pp. 15-16.

⁷⁶ *Ibid.* p. 20.

⁷⁷ Gilles Ernst, « *Georges Bataille et la question du corps mort* », Frontières, Université du Québec à Montréal, 2010, 23(1), 40-46. <https://doi.org/10.7202/1004021ar> Consulté le 11-09-2021.

mort sur la pureté des enfants : « *Sa physionomie continuait de se modifier. Il n'avait plus rien d'un petit garçon. Il avait huit ans et sa chimie interne avait muté. J'étais certaine que c'était la vermine qui poursuivait son travail de pollution. Même son odeur n'était plus la même. Comme si son parfum avait tourné. Il dégageait quelque chose d'inquiétant, c'était subtil, mais je le sentais. Ça sortait de son sourire. Ce que j'appelais son nouveau sourire. Une grimace qui disait : « Fait encore un pas vers moi et je te bouffe la gueule. » Le sourire de mon frère puait. » (LVV-p. 111)*

La narratrice pense toujours qu'il reste quelque part chez Gilles une innocence cachée, voilée par le mal et l'obscurité. Malgré son changement de caractère et son aspect malsain qu'il dégage, sa sœur pense qu'il ne peut pas être complètement mauvais, qu'une part de lui reste toujours pure. À propos de cette dualité de caractère, Victor Hugo s'exprime comme suit :

« Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, celui-là sans cesse élané vers le ciel. »⁷⁸

D'après Victor Hugo, la littérature doit être constituée d'une combinaison du grotesque et du sublime. Le principe de dualité semble donc attiré l'auteure de « **La Vraie vie** », qui confronte dans la conscience d'une seule personne deux personnalités conflictuelles. L'esthétique du contraste pénètre donc l'univers romanesque, les pôles s'attirent, se disputent et se complètent. D'un côté, la sœur de Gilles lutte contre le mal, afin de le faire disparaître à jamais de l'intérieur de son petit frère et ce en dépit de la détérioration de leur relation : « *Quand il lui arrivait de s'adresser à moi, la plupart du temps, c'était pour m'insulter. Pour faire rire mon père. »* (LVV-p. 262) D'un autre côté, la narratrice insiste sur la description de Gilles dans la mesure où sa ressemblance comportementale avec son père est devenue flagrante : « *La vermine dans la tête de mon frère était aussi vorace et vicieuse que les vélociraptors de Jurassic Park (...) Le rapprochement entre mon père et mon frère renforçait mon sentiment d'isolement. Ma relation avec Gilles était foutue. »* (LVV-pp. 117-118)

Avec leur similitude de caractère et surtout leur aptitude de blesser l'autre rien qu'avec du sarcasme, Gilles et son père passent plus de temps ensemble, à partager leur passion pour

⁷⁸ Victor Hugo, « *Cromwell* », Éditions Flammarion, Paris, 1968, p. 68.

la chasse et les armes à feu, en écartant de leurs discussions la mère et sa fille : « *Une nouvelle relation s'était installée entre eux. Depuis qu'il était capable de tenir une arme entre ses mains, Gilles semblait digne de l'attention de notre père. Ils commençaient à avoir des conversations auxquelles je ne comprenais rien (...) Tel calibre pour tel animal. Comment transpercer la peau d'un rhinocéros ? Comment pulvériser un organe vital à plusieurs centaines de mètres de distance ? Pour l'heure, mon frère devait patienter avant de pouvoir participer à une partie de chasse. Il fallait qu'il apprenne à tirer sur des cibles immobiles d'abord.* » (LVV-p. 112)

En somme, le récit relate l'expérience de la séparation et de l'éloignement de Gilles, arraché à sa sœur par le mal qui habite leur maison. Il s'est introverti en réaction à l'horreur de la mort, comme un mécanisme de défense contre l'effroi, mais ce mal ne le quitte plus désormais, il l'habite pour s'emparer de son âme pure d'enfant. En définitif, la quantité de l'horreur atteint son paroxysme dans le roman, où la candeur de l'enfance se mélange à la mort et à la torture. Les enfants qui peuplent cet univers romanesque intègrent de manière précoce le monde des adultes, à l'instar de la narratrice qui, malgré son jeune âge se livre à un rôle maternel afin de protéger son petit frère Gilles : « *Je l'aimais comme une mère aime son enfant malade.* » (LVV-p. 62) En effet, au cours de ce parcours de perversion, Gilles perd de plus en plus son innocence ainsi que son humanité, à cause du mal qui le range de l'intérieur. Tout espoir de le sauver est anéanti par la force de l'abîme jusqu'au moment où tout bascule, et vient le moment de commettre un dernier crime.

I.2.3 L'enfant parricide et le destin d'un prédateur qui finit en proie :

Qu'est-ce qui pousse un homme à tuer ? Ou plus précisément, pourquoi un enfant arrive à tuer son père ? Le roman « *La Vrai vie* », faisant l'objet de notre étude est une histoire de meurtre, de parricide dans la mesure où sa lecture mène à des réponses aux questions que ce crime peut poser : Quelle est la nature du meurtre ? Est-elle sociologique ou psychologique ? Et quelles sont les théories qui l'expliquent ?

La fonction paternelle, contrairement à celle de la mère, ne se donne pas toujours comme l'incarnation de l'amour, mais se propose plutôt comme une figure puissante d'autorité absolue. La révolte contre cette figure ne date pas d'aujourd'hui dans la littérature et l'est encore moins dans les mythes. Œdipe et Hamlet sont les personnages les plus cités au XXème siècle. Le parricide à la fin du roman « *La Vraie Vie* » n'est pas surprenant après la quantité de violence qui existe dans l'histoire. S'agit-il seulement d'un acte de défense contre la tyrannie du père ? Le meurtre du père est-il une action de justice et l'aboutissement d'une quête de liberté, ou bien il s'agit de prendre la place du prédateur Alpha ?

La réponse à ces interrogations est loin d'être l'exercice le plus aisé. Cette action d'exécution est la suite logique et le fruit de la haine et du dégoût qu'inspire le père tout au long de la trame. Face à la souffrance, le personnage d'Adeline Dieudonné se révolte afin de retrouver la voie du salut. Toutefois, il doit d'abord passer par la mort du père. Le personnage de Gilles avant d'appuyer sur la détente sait que la justice ne se fera pas à moins qu'il l'applique par son propre geste. Encouragé par sa mère, le geste est fait par l'enfant comme pour dévoiler le dysfonctionnement de la justice.

I.2.3.1 Le parricide selon Sigmund Freud :

Sigmund Freud explique dans « *Totem et tabou* » le renversement des fils contre le père de la horde primitive, qui horrifiés par leur crime se liguent pour interdire d'épouser les femmes de ce père. Ces deux gestes sont donc l'origine des deux tabous sociaux fondamentaux : l'interdiction du parricide et de l'inceste :

« *Les frères qui s'étaient réunis pour accomplir le parricide, devaient avoir chacun un désir de devenir égal au père, et ils cherchaient à satisfaire ce désir.* »⁷⁹

Et comme l'écrit Fiodor Dostoïevski dans son roman « *Les frères Karamazov* » : « *Qui ne désire pas la mort de son père ?* »⁸⁰, cette élimination symbolique du père par les fils c'est une affaire qui consiste à remettre en question l'autorité paternelle dans une dynamique de rivalité, ce qui ne cesse d'inspirer les traditions romanesques et les modèles narratifs qui traitent des thématiques familiales et précisément parentales. Pour certains, l'épopée littéraire se résume à un conflit œdipien, les écrivains sont des fils qui cherchent à tuer leurs pères par le truchement du littéraire. Sigmund Freud précise à propos du complexe d'Œdipe :

« *Lorsqu'on eut apaisé la crainte que l'enfant éprouvait devant le père, on s'aperçut qu'il avait lutté contre le désir ayant pour objet l'absence (le départ, la mort) du père. Ainsi qu'il le fit nettement comprendre, il voyait dans le père un concurrent lui disputant les faveurs de la mère (...) situation que nous désignons sous le nom d'Œdipe complexe.* »⁸¹

Selon la définition que propose Sigmund Freud du complexe d'Œdipe, s'agit-il dans « *La Vraie vie* » d'une manifestation de cette névrose ? Lorsqu'il est question du parricide on indique souvent un état d'instabilité au sein de la cellule familiale. François Marty précise que : « *le meurtre du père est philogénétiqument devenu le fantasme du meurtre, fantasme nécessaire à la vie psychique, destiné être refoulé.* »⁸²

Le père absent pointe une défaillance paternelle dans la mesure où il alterne le processus d'identification à sa progéniture. Dans « *La Vraie vie* », le père de Gilles se caractérise par son absence ainsi que par sa violence. Quand il n'est pas présent à la maison c'est qu'il est en mission de chasse. C'est un chasseur passionné de proie et tuer des animaux lui procure un plaisir inouï. En l'occurrence, Gilles ne se trouve pas devant la difficulté de trouver une image paternelle à laquelle s'identifier, mais il est devant une figure paternelle d'une violence extrême à qui il risque de ressembler.

⁷⁹ Sigmund Freud, Op. Cit, 19123, p. 112.

⁸⁰ Fiodor Dostoïevski, « *Les frères Karamazov* », traduit par Henri Mongault, Éditions Gallimard, Collection Folio classique, Paris, 1973, p. 849.

⁸¹ Sigmund Freud, Op. Cit, 1923, p. 99.

⁸² François Marty, « *La parentalité : un nouveau concept pour quelles réalités ?, la place du père* », *Le Carnet PSY* 2003/4 (n° 81), p. 27-33. DOI 10.3917/lcp.081.0027.

Si le désir de posséder un père donne naissance aux romans de la quête, le ressentiment de la progéniture engendre des écritures de vengeance qui impliquent parricide et procès du père. En effet, parmi les effets de la violence paternelle, nous pouvons noter la perte d'estime de soi, et des désirs de parricide. À la suite d'une lecture analytique du roman « *La Vraie vie* », nous explorons la psychologie du lien père/fils pour mettre en évidence la violence psychologique qui mène à l'action du fils parricide.

Il existe manifestement dans « *La Vraie vie* », une brisure du texte qui comprend un éclatement du moi et un éclatement du texte. La fragmentation s'effectue sur le plan événementiel et structurel du récit ce qui transmet le malaise émanant de cette écriture. Ce recours constant à l'ellipse⁸³ narrative traduit cette fissure identitaire et la maltraitance résultant de la violence. L'auteure fait articuler en effet la notion de la violence comme catalyseur de son écriture dans la mesure où l'intrigue porte une charge de violence nourrissant inexorablement la fiction. C'est le support sur lequel se repose la narration. Cette affinité entre la violence et l'écriture est expliquée par Roland Barthes comme suit :

« La violence est une écriture : c'est (...) la trace dans son geste le plus profond. L'écriture elle-même (...) est violente (...) La violence implique un langage de la violence, c'est-à-dire des signes (opérations ou pulsions) répétés, combinés en figures (actions ou complexes), en un mot un système. »⁸⁴

Le déploiement de la violence sur l'ensemble d'un récit se manifeste sur tous les éléments qui composent le texte faisant ressurgir de nouvelles formes. Nous assistons dans « *La Vraie vie* » au cheminement que l'imaginaire littéraire emprunte pour se frayer un espace dans un environnement de violence et d'horreur. Quels moyens l'auteure met en œuvre pour donner un souffle nouveau à l'expression de la violence ? Comment mobiliser les ressources linguistiques et narratologiques afin de porter la représentation de la violence à son paroxysme ?

I.2.3.2 La métamorphose de l'enfant :

Dans « *La Vraie vie* », nous nous retrouvons devant une pérennité de la violence. La métamorphose et le changement de caractère opéré chez Gilles, plus précisément la mort de

⁸³ Ellipse vient du grec *elleipsis* qui signifie manque ou défaut. C'est un survol diachronique et un passage sous silence à un moment donné de la narration. Le dictionnaire Le Petit Robert définit l'ellipse comme une omission syntaxique ou stylistique d'un ou plusieurs mots que l'esprit supplée de façon plus ou moins spontanée.

⁸⁴ Roland Barthes, « *L'écriture de l'évènement* », Communication 12 mai 1968. La prise de parole, 1968, pp. 108-112, p. 111.

son innocence, le pousse systématiquement à quitter sa personnalité d'origine de façon brutale. Comment expliquer ce cataclysme où l'être profond du personnage est disloqué ? Son déchirement identitaire et l'aliénation qui en résulte fait de lui un personnage victime d'un traumatisme vécu, suite à l'accident qui a causé la mort du vieux glacier devant ses yeux. Ce changement post-traumatique opéré au niveau de sa psychologie est en réalité la manifestation d'une douleur, car seul le chagrin peut exhiber le côté tragique de la personnalité d'un enfant, à même que la dynamique tragique de la perte semble être la force fondatrice des événements de ce roman : « *Cet air-là, ce que j'ai vu sur le visage de Gilles ça n'était pas lui. Ça sentait le sang et la mort.* » (LVV-p. 54)

Gilles dans son désarroi, trouve refuge dans la souffrance qu'il génère autour de lui et qui lui procure une certaine illusion de bien-être. Il commence à nouer une relation intime avec son géniteur, la personne qui incarne le mal dans le récit. Il devient son idole et ils commencent tous les deux à partager la passion de la chasse : « *Le 26 septembre, Gilles a eu huit ans. Mon père lui a offert un abonnement au stand de tir.* » (LVV-p. 106)

L'emploi de la violence comme moyen de vaincre la peur et le chagrin est un point d'ancrage pour Gilles, tout comme sa relation avec son père « le prédateur », qui crée chez lui un certain sentiment de sécurité retardant le processus de destruction interne qui se passe en lui. Cependant, Gilles atteint un autre niveau de cruauté. Dans ses besoins sanguinaires il s'amuse à torturer les animaux avant de les massacrer : « *C'étaient des cris. Des cris de chats torturés (...) Mon silence me rendait déjà suffisamment complice, je ne voulais pas me rajouter d'autres animaux martyrisés sur la conscience.* » (LVV-pp. 117-118)

Nous constatons quel effet néfaste a ce père sur Gilles. Ce dernier assiste aux crises colériques de son père qui se finissent généralement par la mère en sang, victime des coups de violences physiques. En plus de ces scènes brutales dont il est témoin, Gilles assimile les compétences de tirs et une éducation particulière sur les armes inculquées par le père : « *Il avait saisi le fusil, y avait inséré les petites boules de plomb et avait atteint la cible, en la regardant à peine.* » (LVV-p. 122) Tout ce que Gilles peut recevoir désormais de cette relation paternelle est préjudice, détruisant le peu de santé mentale qu'il lui reste.

En l'occurrence, le fonctionnement familial ne permet pas la réalisation d'un développement identitaire équilibré chez Gilles, et sa personnalité en construction ne trouve pas des repères solides sur quoi s'appuyer. Pour accentuer la violence du texte, l'auteure ajoute la problématique de la femme battue et violentée, mettant en place une hiérarchie où

l'homme trône en tête de classement. La narratrice ainsi que sa mère subissent tous les types de violences : psychologiques, physiques et verbales. Elles ont un dénominateur commun qui est la chosification de la femme.⁸⁵ Au préalable, le personnage de la mère surnommée par la narratrice « l'amibe » est l'illustration parfaite de la femme/objet dans la mesure où son identité se confond avec un organisme unicellulaire se limitant à accomplir les tâches nécessaires : « *si on exclut son obsession pour le jardinage et pour les chèvres miniatures, c'est à peu près tout ce que je peux dire à son sujet.* » (LVV-p. 11)

C'est en effet l'image par excellence de la femme/objet et toutes les conditions sont réunies pour faire d'elle une victime anonyme et passive : « *il a soulevé la tête de ma mère en la tirant par les cheveux, puis l'a projetée plusieurs fois sur la table.* » (LVV-p. 65) Du côté de la narratrice, la fille subit le même sort que sa mère. Une violence doublée illustre la dynamique du père/prédateur pour se faufiler et s'infiltrer à l'intérieure de l'enfant apeurée : « *j'étais d'une fragilité désespérante (...) Il avait pris sa voix de chien qui grogne (...) Sa main immense est montée vers ma gorge et s'est refermée dessus.* » (LVV-p. 232)

La mère et de sa fille appartiennent décidément à la catégorie de victimes, mais « *La douleur est un tyran dont il faut triompher par un déploiement de sa force.* »⁸⁶ En effet, c'est ce que fait la narratrice, elle évolue à travers la trame narrative pour devenir un génie de la physique et des sciences : « *le professeur Pavlović me disait que j'avais désormais le niveau pour intégrer les plus grandes facultés de physique. Cela faisait maintenant deux ans que j'allais le voir régulièrement. Et mon père n'en savait toujours rien.* » (LVV-p. 227) Son triomphe coïncide avec la décadence du père. En fait, l'affaiblissement commence dès qu'il perd son travail : « *mon père avait changé depuis qu'il n'avait plus de travail. Il était à la fois plus dangereux et plus fragile qu'avant. Pour la première fois, je voyais le petit garçon perdu à l'intérieur de lui. Certains soirs, quand il avait beaucoup bu, il ne se cachait même plus pour pleurer.* » (LVV-p. 225)

Or, cet anéantissement dont le père fait objet, met la narratrice et sa famille sous la permanente menace d'une crise imminente. Il guette le moindre acte de révolte car il s'agit pour lui d'une prise de contrôle totale sur ses victimes et une éradication de toute forme de contestation ou de protestation : « *Il n'avait plus rien à faire de ses journées et il ne quittait presque plus la maison (...) L'atmosphère y était devenue si oppressante qu'elle nous*

⁸⁵ Ramcy N. Kabuya Salomon, « *Les nouvelles écritures de violence. Les enjeux d'une mutation depuis 1980* », Thèse de doctorat, Littérature, Université de Lorraine, 2014.

⁸⁶ Patrick Wotling, « *Nietzsche et le problème de civilisation* », Éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1995, p. 145.

mastiquait tous les quatre, broyant ce qui restait de santé mentale à mon père (...) Dès que j'entrais dans le hall, je pouvais sentir ses mâchoires se refermer sur moi. » (LVV-pp. 227-228)

Gilles devient le héros et le réformateur qui sauve sa famille, et ce processus héroïque est couronné par le parricide qu'il commet à la fin du roman. En effet, ce personnage connu depuis le début de la trame narrative par son instabilité psychologique et par sa personnalité en mutation, il se transforme au fil du roman pour devenir un jeune garçon insensible et inhumain. Cependant, son destin connaît un tournant décisif, qui change non seulement son devenir mais celui de toute sa famille. En dépit de sa nature désormais indifférente et insouciant, il répond à la fin du roman à un appel de détresse de sa sœur, victime d'une crise colérique de son père : « *J'ai senti la lame sur ma gorge (...) Avant de trancher ma carotide, mon père a approché son visage à quelques centimètres du mien. » (LVV-p. 257)*

Gilles se réveille enfin de sa léthargie, et ça arrive au bon moment fatidique lorsque son père s'apprête à égorger sa grande sœur : « *mon père a tournait la tête. Gilles le tenait en joue avec une arme de poing (...) J'ai vu à la tête de mon père que ça n'était pas un jouet. » (LVV-p. 257)* Toutes les péripéties mènent Gilles à cette fin : l'accident du vieux glacier, la relation marquée par le désordre et la violence entre ses parents, le caractère bestial de son père, et au bout la mort qui rôde dans les parages :

« La haine née de la rivalité avec le père n'a pas pu se développer librement dans la vie psychique de l'enfant, parce qu'elle était neutralisée par la tendresse et l'admiration qu'il avait toujours éprouvées pour la même personne ; il en résulta pour l'enfant une attitude équivoque, ambivalente, à l'égard du père, une lutte à laquelle il a échappé en déplaçant ses sentiments d'hostilité et de crainte sur un objet de substitution. »⁸⁷

Il tire d'abord dans le ventre de son père, pour faire perdurer sa souffrance et son agonie, puis il lui tire une balle en plein visage, laissant le père immobile, gisant dans une mare de sang : « *son corps a arrêté de fonctionner aussi vite que si on avait poussé sur un interrupteur. Off. » (LVV-p 261)* Cette petite famille se cherche, s'invente et se construit au milieu de l'urgence et des conflits. Ce meurtre s'offre comme une issue et une fin à tous leurs problèmes. Le désir de tuer le père provient d'une envie vitale de survie. L'exécution du père est le thème pivot autour duquel se tisse la fiction. La clôture du roman est le destin d'un

⁸⁷ Sigmund Freud, Op. Cit. 1923 p. 99.

chasseur qui par l'ironie du sort se transforme d'un prédateur à une proie, tué par son propre fils. La thématique de la mort dans cette partie du roman et ce qu'elle peut dégager de sublime est représentée d'une manière poétique, théâtralement tragique qui dans un spectacle lyrique toutes les voix s'alignent pour dire oui à l'exécution : « *Gilles, tire !* » (LVV-p. 258) La mort est représentée ainsi comme le dénouement le plus triomphant de l'intrigue narrative : « *le tragique n'est pas résignation, pessimisme, accablement, mais affirmation de l'existence.* »⁸⁸

Après la scène du parricide, il n'y a manifestement pas lieu au deuil, la narratrice fait un saut dans la narration à travers le procédé de l'ellipse, où les choses reprennent leur cours dans l'atmosphère la plus sereine : « *assise sur le banc en pierre (...) La deuxième partie de ma vie a débuté.* » (LVV- pp. 265-266) En effet, après la mort du père il n'y a pas eu de procès, l'affaire est classée comme étant un simple geste de défense. Une amnésie post-traumatique gagne la narratrice qui avoue dans le passage suivant de ne pas pouvoir se rappeler la suite des événements qui ont suivi le parricide : « *Je ne me souviens pas bien des semaines qui ont suivi la mort de mon père. C'est un brouillard blanc dans lequel seuls quelques fragments apparaissent. Le corps de Dovka que j'ai enterré dans le jardin. Des auditions de police. Le seul élément qui les a intrigués, c'était l'arme. Ils ne comprenaient pas d'où elle venait (...) Ça les a fatigués de ne pas comprendre, et la légitime défense ne faisant aucun doute, la mort de mon père est partie moisir dans une boîte en carton, sur l'étagère des dossiers classés.* » (LVV-pp. 262-263)

En effet, pour ces personnages, la mort ne signifie pas une fin, mais un véritable commencement, elle entraîne en fait un apaisement. Dans la clôture du roman, nous entendons l'écho des sentiments éprouvés par la narratrice, et qui traduit un soulagement et un bien-être inouï se dégageant pour la première fois de son être auparavant tourmenté par la présence pesante de son géniteur. La fiction ici affirme la force de la vie et la force de l'espoir qui triomphent et résistent face au mal et à la souffrance qui en découle. Le sentiment de culpabilité ne figure pas dans ce que la narratrice et son frère Gilles éprouvent après le crime du parricide. Suite à la mort du père, nous n'apercevons guère de trace au sentiment de deuil ou de chagrin chez la famille. La narratrice, son frère et sa mère se délivrent d'une douleur qui vient d'être enfin extirpée. Il ne restait donc plus de place à l'affect à l'égard de ce père ? Sa mort allait radicalement transformer leur vie d'avenir et ce sentiment de la vie vivante s'exprimera dès l'instant où l'âme du père quitte les lieux.

⁸⁸ Michel Haar, « *Nietzsche et la métaphysique* », Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 223.

Cependant, il existe une dualité paradoxale dans l'action finale du roman. D'un côté, ce parricide commis annonce la fin et la mort physique et symbolique d'un personnage, dans une agonie violente et sanglante ; et d'un autre côté, cette fin s'avère créatrice d'un nouveau monde pour la mère et ses deux enfants, un espace de paix où la peur n'existe pas. Le paradoxe de la situation comme décrit Michel Foucault à propos de la transgression, est un éclair dans la nuit⁸⁹ dans la mesure où les bienfaits de ce tragique crime sauvent cette famille d'un abîme assuré.

Synthèse :

L'écriture féminine est un acte subversif qui a pour but de remettre en question l'ordre patriarcal établi, dénonçant les stéréotypes sociaux. La réalité est construite par le groupe qui domine, et parmi les exemples qui évoquent cette dominance dans la fiction d'Adeline Dieudonné est la chasse animalière et la maltraitance des animaux par les hommes prédateurs. En outre, l'un des thèmes majeurs édifiant du processus de dénonciation est le dévoilement des vices et sévices paternels. Le personnage du père a longtemps fait l'objet des critiques dans les productions romanesques. C'est son absence ou sa tyrannie qui inspirent le plus souvent les auteurs. Les défaillances de la figure paternelles sont traduites par l'imaginaire à travers la souffrance des enfants issus de ce genre de géniteurs.

À la fin de ce chapitre, nous pouvons conclure que le roman « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné est une remise en question du rôle du père, et des conséquences dévastatrices qu'il génère quand il est tyrannique et violent, incarnant un personnage patriarcal abusant allégrement de son autorité. En somme, le roman est une représentation faite par le biais d'une voix narratrice anonyme incarnant le rôle de la fille de ce père, qui ne sème que souffrance et discorde au sein de sa famille. Elle retrace sa vie de jeunesse et sa transformation d'une proie à une jeune fille forte, d'une enfant à une adolescente. Pour accentuer le caractère exceptionnel de sa personnalité, l'auteure la prive de nomination, tout en lui attribuant des valeurs de noblesse et de bravoure.

Le crime est un acte qui heurte violemment la conscience collective, il est intolérable mais est-il toléré lorsqu'il s'agit de se défendre contre le père ? Ce qui implique la suite logique de le tuer. En effet, nous avons vu au cours de ce travail d'analyse que « *La Vraie vie* » découle d'un vouloir vivre des personnages, sans les anéantissements naguère imposés

⁸⁹ Michel Foucault, « Préface à la transgression », Critique, n° 195-196 : Hommage à Georges Bataille, août-septembre 1963, p. 18.

par le père. Le roman est un révélateur des engagements personnels, qui lance des allégories et glisse des structures au cours desquelles les figures animales apparaissent de façon à interpeller les émotions et l'intellect des lecteurs. La représentation animale peut également se faire l'écho des malaises, des névroses et des psychoses de l'humanité, transformant les bêtes en accessoires d'une violence inhérente à notre société humaine.⁹⁰ Des liens entre l'abus des animaux et la criminalité humaine sont établis.⁹¹

« Le roman ne s'intéresse guère aux animaux. Le roman est la littérature de l'homme seul au monde. Il accrédite cette utopie sinistre. Ni hyène ni fourmi ni hérisson ni poulpe. Et je ne parle même pas du tangara doré. L'animal n'existe que comme gibier dans le roman, comme jambon. Toutes ces histoires d'hommes, encore et toujours, quel ennui- est-il possible de faire advenir autre chose que l'homme (ce vieux bonhomme) dans la langue. »⁹²

Le roman génère en effet d'innombrables lectures critiques, notamment l'analyse psychanalytique, narratologique et stylistique. Il reflète la condition féminine et les rapports de famille, précisément la relation père/fille. L'auteure octroie une épaisseur psychologique manifeste à ses personnages, où l'esthétique de la violence, du désenchantement et de la cruauté, marque l'écriture parallèlement avec la célébration de la nature et de l'amour. La violence est dans ce sens, un art poétique qui s'impose comme *topos* littéraire et un espace de représentation, portant un dévoilement sur le monde depuis ses coulisses et ses marges. L'écriture est ainsi un instrument de liberté et de transgression où des personnages fascinent et où le criminel sert une redéfinition de l'héroïsme.

Par ailleurs, mettre la mort en action devant le regard des enfants semble être une stratégie permettant au texte de tester ou d'explorer les capacités de la mort à anéantir les esprits et les âmes. La scène de la mort du vieux marchand de glaces juste devant Gilles a suffi pour lui voler son sourire et toute son innocence avec. La sensibilité et la pureté qui riment avec l'enfance, fait face à la tragédie de la mort. Toutefois, le destin funeste du père n'a aucunement le même effet que celui du vieux marchand de glaces. Cette fois-ci, la mort du père redonne à Gilles son sourire, ce qui laisse à entendre que la mort est pour certains un heureux dénouement.

⁹⁰ Lucile Desblache, « *La plume des bêtes : les animaux dans le roman* », Éditions L'Harmattan, Paris, 2011, p. 18.

⁹¹ Andrew Linzey, « *Link Between Animal Abuse and Human Violence* », Éditions Sussex Academic Press, Eastbourne, 2009.

⁹² Eric Chevillard, « *Si la main droite de l'écrivain était un crabe ?* », in publi.net, article19 (1-32), p. 25, <http://www.publie.net/tnc/spip.php> Consulté le 20-12-2021

Chapitre 3 :

**La représentation littéraire du patriarcat dans
la société africaine subsaharienne et la
dichotomie femme/homme dans « *Crépuscule du
tourment* » tome I de Léonora Miano**

En choisissant l'écrivaine d'origine camerounaise Léonora Miano, notre analyse porte sur la représentation de la figure paternelle dans son roman : « *Crépuscule du tourment* » tome I. Le corpus d'analyse choisi négocie un espace littéraire dans lequel il est possible de dire une expérience individuelle traumatisante, lorsqu'on appartient à une société dans laquelle la femme est réprimée et violentée. Ce chapitre intitulé : « *La représentation littéraire du patriarcat dans la société africaine subsaharienne et la dichotomie femme/homme dans « Crépuscule du tourment » tome I de Léonora Miano* », a pour objectif d'analyser d'abord, la figure masculine et sa représentation au sein de la trame narrative par le truchement du personnage Dio, qui incarne un rôle important autour duquel se déroule la fiction. La structure générale du roman présente une modalité d'écriture proche du journal intime dont la fonctionnalité est de consigner ses émotions, ses souvenirs les plus bouleversants et ses confidences.

Le caractère unique de ce roman complètement atypique et subversif est fort intrigant. Les jonctions et les croisements d'histoires, la séparation des quatre parties du texte et le changement de voix narratrices lors du passage d'une partie à l'autre, confèrent au roman une singularité générique qui rend impossible la moindre tentative d'appartenance à un genre littéraire précis. C'est cette forme et cette stratégie d'écriture qui inscrit Léonora Miano dans un registre d'innovation et de modernité littéraire. La particularité du texte et que le lecteur assiste à une véritable théâtralisation identique à un texte romanesque dont la fiction permet le développement de différentes péripéties.

En vue de questionner la représentation de la figure masculine dans le roman, nous allons tenter d'explorer les attaches qui lient ces quatre femmes/narratrices à Dio. Comment ces histoires s'agencent-elles au sein de l'espace interne du roman ? Comment elles s'entrecroisent et se superposent ? Quel est ce référent commun, cet invariant dans les quatre parties du roman à lequel s'adressent ces voix narratrices, dans une forme d'énonciation proche des confidences et du journal intime ? Quel rôle occupe Dio dans le déroulement des événements et quel genre d'attache a-t-il avec les femmes dans la fiction ?

Les approches littéraires de Léonora Miano sont en lutte contre les tabous et les préjugés sociaux. Leurs dimensions transgressives mettent l'accent sur l'omniprésence de la figure masculine dans le tissu narratif, tout en soulignant son aspect dominant. La représentation de cette image de l'homme se manifeste à travers des subterfuges narratifs et des stratagèmes, donnant naissance à un espace textuel transgressif. La subversion des codes romanesques et l'aspect fragmentaire de l'écriture, avec toutes ses innovations linguistiques

sont les pratiques invoquées afin de rendre compte du tournant décisif que prend la littérature sud-africaine postmoderne.

En s'engageant dans une étude d'état des lieux de l'écriture de Léonora Miano, ce chapitre a pour but également de mettre en valeur les préoccupations de l'auteure. Il s'agit de rendre sensible les formes de violence et d'injustice que subissent les femmes africaines subsahariennes dans une écriture de dénonciation des pratiques patriarcales dominantes. Nous nous proposons dans ce chapitre, d'étudier l'aspect général du roman ce qui va nous permettre de saisir son mouvement et de situer la dynamique des rapports entre les personnages féminins et masculins. Avec le moyen d'une approche sociocritique, nous allons analyser le lien qui rapproche la fiction et le réel dans cette représentation de la société négro-africaine patriarcale proposée par l'auteure.

I.3.1 La relation des personnages féminins avec Dio :

La production littéraire africaines subsaharienne actuellement au cœur de l'innovation est une glace de verre qui reflète fidèlement les préoccupations de la femme africaine noire. C'est le lien de rencontre des revendications féminines à l'encontre de l'idéologie et de la philosophie phallocratique dominante. La littérature ici a pour fonction de briser le silence et de donner une voix aux muettes. En plus de son aspect revendicateur l'évolution formelle et linguistique de l'écriture féminine noire est passée par un long processus de détachement, en se libérant des cloisonnements formels classiques pour aboutir à une expression littéraire subversive et hybride, aussi bien dans le contenu que dans la forme, offrant des perspectives littéraires inédites et tenter sans relâche de donner une nouvelle optique sociale plus harmonieuse.

Cette expérience est façonnée par une transgression de la linéarité, par l'énonciation fragmentaire et par la juxtaposition des styles qui secouent les formes afin de transgresser les contours du roman et les conventions classiques de la fiction. Il s'agit d'un passage de l'objectivité à la subjectivité, et dans ce sens la poétique de Léonora Miano rejoint le contemporain dans sa variation constante de fond et de la forme. Elle explore de nouvelles dimensions et interstices cachés afin d'inaugurer de nouveaux lieux où se tient un univers fictionnel inédit, où l'émancipation féminine et la lutte pour la réhabilitation sociale de la femme africaine noire sont sa première préoccupation et sa plus grande source d'inspiration.

Dans « *Crépuscule du tourment* » le personnage masculin de Dio est situé au centre de l'intrigue, dans la mesure où l'énonciation des voix narratrice s'adressent à lui comme référent commun. Le roman s'ouvre sur la narratrice *Madame*, la mère de Dio qui s'exprime à la première personne (je) pour se dévoiler et narrer ses aventures les plus intimes. Elle symbolise l'image ancestrale de la femme africaine traditionnelle qui se sacrifie en dépit de toutes les tentations, pour préserver les valeurs sociales et culturelles des aïeux.

La voix qui poursuit ensuite la narration est celle d'Amandla, une ex-amante de Dio qui reprend le flux de la narration, en retraçant sa rencontre et son histoire d'amour avec lui, et qui aboutit au bout du compte à la rupture. Elle se livre également à raconter son épopée vers le bonheur et la quête du savoir. Ensuite, Ixora, la fiancée de Dio entame à son tour le récit de sa vie et de ses tourments les plus secrets. Dio était l'ami le plus proche de son défunt mari, voulant la préserver elle et son enfant il décide de l'épouser à l'encontre de la volonté de

sa mère, *Madame*. Enfin, la voix qui clôture le roman est celle de Tiki, la petite sœur de Dio, en faisant part de ses angoisses surtout face aux problèmes de sa famille. Toutes ces femmes de l'univers romanesque passent par des événements et des épreuves qui bouleversent leur vie. En révélant la grande charge d'émotions qui les habite, elles parviennent à prendre leur essor et à reprendre en main leur destinée.

I.3.1.1 La relation Dio/sa mère :

Le roman se présente comme un diaporama de portraits de femmes et de leurs destins quelque part liés. D'abord, la première femme qui lance le processus de narration est la mère de Dio surnommée : *Madame*, une appellation qui fait transmettre aussitôt son statut de femme forte et autoritaire : « *on m'obéit (...) on ne m'écoute pas.* » (CDT-p. 41) Elle fait passer son devoir de mère et d'épouse fortunée avant tout le reste. Tout au long du texte elle ne cesse de rappeler l'importance cruciale de l'héritage familiale, et la responsabilité que doit assumer maintenant son fils aîné, en respectant les conventions et faire perdurer la noblesse du nom ancestral Mususedi. Elle se dévoue totalement à cette cause par son obsession de posséder un patrimoine imposant afin de permettre à toute la lignée de vivre avec dignité et fierté. Tout ce qui compte pour elle c'est la fortune et la richesse avec un nom propre pour les couronner. Étant donné que Dio est le fils unique d'Amos Mususedi, il lui revient d'assumer la responsabilité de faire perdurer la lignée de la famille en épousant une femme de leur rang capable de lui engendrer un héritier.

Toutefois, *Madame* se présente sous plusieurs facettes. D'un côté, elle incarne la femme traditionnelle africaine de par ses croyances et ses pratiques superstitieuses. Dans le passage suivant, elle implore les forces du mal en sollicitant l'aide d'une sorcière afin de séparer son fils Dio d'Ixora, et empêcher ainsi leur union qu'elle désapprouve : « *Les armes (...) J'en ai choisi d'autres, pour viser, n'atteindre que cette femme. Je ne désire pas sa mort sans en repousser l'éventualité. On m'a dit, là où je me suis rendue pour régler le problème, qu'il n'était pas possible de maîtriser tous les effets de l'opération. Les forces invoquées gouvernent seules l'issue. Tout ce que je peux affirmer, c'est que les épousailles n'auront pas lieu. Quelque chose est en marche pour se dresser en travers de votre chemin. On m'a rappelé qu'il n'y avait pas d'actes sans conséquences, que je serais un jour affectée par les énergies sollicitées (...) J'ai demandé si le choc en retour pouvait être de nature à vous priver de vos biens, vous, mes enfants. Il m'a été répondu que non, non, je serais seule touchée, atteinte avant tout dans mon âme.* » (CDT-p. 45)

D'un autre côté, dans une société qui ne cesse de maintenir cette situation de dominance patriarcale, de contrôle et d'oppression sur les femmes, *Madame* incarne le rôle de la victime. En effet, elle occupe dans le couple la place de la femme battue par son mari, qu'elle supporte longtemps jusqu'au jour où ils se séparent sans pour autant divorcer, pour sauver les apparences : « *Sur le chemin de retour, je fus donc éjectée de la voiture en marche (...) La moitié du corps écorchée. Ma robe déchirée.* » (CDT-p. 28)

En outre, elle fait la critique du système de valeurs qui interdit à la femme tout épanouissement sentimental et joie de vivre. Son discours s'inscrit en effet dans le refus de devoir subir des lois qui ne sont instaurées que pour confiner la femme dans la soumission et l'effacement. Dans son rejet à l'oppression féminine, elle s'exprime malgré sa connaissance de mutisme de ses aïeules, habituées à l'effacement : « *J'ai appris à exister dans cette société de la dissimulation où, à vouloir se cacher, on s'est soustrait à soi, perdu sans pouvoir dire comment. J'ai appris à me déplacer, à me situer dans ce contre-jour permanent.* » (CDT-p. 17)

Malgré le souci de cette femme à dénoncer le régime traditionnel dans lequel les femmes africaines se cloisonnent, elle demeure quelque peu conventionnel et respecte les valeurs ancestrales même si cela lui coûte son propre bonheur. Le passage suivant confirme le souci de cette femme à préserver les traditions en choisissant de rester mariée à cet homme violent qu'incarne le personnage d'Amos Mususedi : « *Lorsque viendra l'heure, la mort rassemblera nos corps. Notre union aura été honorable, car elle n'aura pas été rompue.* » (CDT-p. 29)

Tout au long de son discours adressé à son fils, *Madame* le blâme d'être parti au Nord, qui est une référence à l'Occident, pour revenir enfin de compte avec sa fiancée Ixora et son enfant Kabral : « *Tu as débarqué sans t'annoncer, avec tout ça dans tes bagages : cette femme, l'enfant qu'elle avait eu de son ami décédé. Ce ne fut pas un beau jour, Dio, que celui de ton retour chez toi. Tu ne vis que pour nous faire payer, à nous, ta famille, d'être ce que nous sommes.* » (CDT-p. 21)

Sa relation avec son fils s'avère si tendue : « *Tu nous reproches, à ton père et à moi, d'avoir été un couple malheureux. C'est moi que tu hais le plus, je crois, de n'avoir pas quitté un homme qui me brutalisait et m'humiliait dès qu'il pouvait.* » (CDT- p. 23) À force de vouloir protéger son patrimoine, elle vise la perpétuité de son épanouissement en cherchant à tout prix de léguer sa gestion à son fils aîné Dio, son unique enfant mâle : « *Tu nous as tourné*

le dos avec opiniâtreté, ne donnant pas de nouvelles une fois tes études achevées (...) ton ascendance prévaut sur ton individualité. Tu es le fils d'Amos Mususedi. Le petit-fils d'Agnus Mususedi. Ton nom te précède. » (CDT-p. 32)

Madame accuse Dio de s'être dérobé de son devoir de succession, qui est à ses yeux la manière la plus sûre pour accéder au pouvoir au sein de la société, ce qui mérite largement les sacrifices. Porter le nom des Mususedi est pour elle une responsabilité qui implique une certaine conduite bien particulière, écartant par la suite son union avec une femme occidentale venue du Nord : « *Tu as pris pour prétexte la mort de ton ami, l'enfant qu'il avait laissé, le devoir de pallier, auprès du garçonnet, l'absence du père. Depuis quand as-tu le sens du devoir, toi le premier-né qui t'es dérobé devant ta charge ? (...) Tu te fiches bien du devoir. »* (CDT-pp. 39-40) Effectivement, dans les sociétés africaines subsahariennes, le pouvoir des titres est important. La communauté attache beaucoup plus d'importance aux grandes familles qui possèdent un nom connu et fortuné, d'où la sacralisation de la succession :

« En Afrique noire, la succession permet à la personne décédée de continuer à exister dans la société, sa place ne disparaît pas avec sa mort. »⁹³

À la suite de quoi cette responsabilité se repose sur l'ainé de la famille Mususedi qui est Dio. Ce dernier semble ne pas s'y intéresser malgré son retour au pays natal. Il n'apparaît pas dans le discours de sa mère la moindre volonté de sa part à assumer son héritage. Ce qui résulte de l'attitude de Dio est ce ton colérique de la mère qui ne cesse de sermonner son fils et surtout à cause de ses fiançailles avec Ixora : « *À l'étranger, tu pouvais prétendre nous renier (...) Ce sont des années de ta propre vie que tu as gâchées en refusant d'occuper ton rang, d'exercer un emploi correspondant à tes qualifications, de fréquenter ton milieu. »* (CDT-p. 30)

I.3.1.2 La relation Dio/Amandla :

Initialement, il est à noter que l'auteure fait le choix d'évoluer les personnages féminins dans la fiction plutôt que les hommes, néanmoins nous nous arrêtons sur quelques aspects donnés au personnage masculin de Dio. En effet, le personnage est un élément indéfectible de l'univers romanesque, dans la mesure où « *il n'est pas de roman sans*

⁹³ Joseph Bomda, « *Éveil, vécu et gestion de la dissonance cognitive en contexte post-colonial africain : le cas des affects liés aux conflits des normes successorales au Cameroun* », Thèse de doctorat en psychologie sociale de l'ULG, Université Yaoundé 1, 2013. https://www.reflexions.uliege.be/cms/c_343512/fr/conflits-de-succession-en-afrique-noire?part=1 Consulté le 30-01-2021

personnage. »⁹⁴ Et ce qui fait avancer la trame narrative c'est les interactions du personnage avec l'environnement qui l'entoure et avec d'autres protagonistes. Dio est le personnage masculin qui interagit avec toutes les narratrices-personnages du roman, dans la mesure où elles s'adressent à lui sans qu'il intervienne au niveau de l'énonciation. Le « *je* » est donc réservé aux femmes qui prennent la parole sans interruptions. Le personnage d'Amandla apparaît dans le roman comme étant une femme sensible qui croit à l'existence des pouvoirs suprêmes : « *J'aime attendre que les éléments exercent leur pouvoir. Avoir le sentiment d'être tout à coup propulsée dans une autre dimension. Le Suprême parle avec Lui et en Lui.* » (CDT-p. 84)

Elle raconte son bonheur avec un homme nommé Misipo, un charpentier avec qui elle s'épanouit sur le plan intime. L'énoncé suivant est une critique de sa relation précédente avec Dio, où elle déclare son insatisfaction charnelle et spirituelle qui marquait leur relation : « *Je ne l'aime pas comme je t'ai aimé mais il me donne ce que tu m'as toujours refusé (...) Habiter ma chair. Le sentir vibrer. Ce qui se passe entre deux personnes qui s'abandonnent totalement l'une à l'autre est au-delà de la chair. C'est un acte spirituel (...) Je reçois de lui ce que j'attends de l'homme qui partage mon intimité. C'est un être généreux. Il m'a fallu le rencontrer pour savoir que les conversations intellectuelles n'étaient pas l'essentiel.* » (CDT-p. 98)

Amandla se découvre avec Misipo, et prend conscience de l'importance de leur relation charnelle, ce qui lui apporte plus de réconfort qu'une relation basée sur l'amour et sur les attentes. D'après le passage ci-dessus, Amandla semble accuser Dio d'un manque de générosité et quelque part d'un manque d'engagement : « *Lorsque sa présence m'est nécessaire il le sent et reste à mes côtés jusqu'au matin (...) Il est en train de bâtir une maison sur pilotis pour moi. Il trouve le temps. Prend le temps. Pour moi.* » (CDT-p. 99)

Elle confirme dans le passage suivant ce que *Madame* pense à propos de Dio et de son refus d'engagement envers sa famille et son héritage : « *tu n'as aucun sens de la famille. Le sang ne t'est rien. Ou plutôt : tu hais les tiens. Tes parents.* » (CDT-p. 105) Par conséquent, l'échec de la relation amoureuse entre Amandla et Dio est justifié par le refus de ce dernier de concevoir des enfants. Dio et par un désir de vengeance, prend la décision de priver sa famille de descendants. Il possède ce pouvoir en étant l'unique mâle et l'unique héritier légitime, il pense pouvoir obtenir sa revanche par l'extinction de la famille Mususedi : « *Ton obsession de ne pas leur donner de descendance te rendait incapable de faire l'amour.* » (CDT-p. 105)

⁹⁴ Vincent Jouve, « *L'effet-personnage dans le roman* », Éditions P.U.F, Paris, 1992, p. 58.

Dio rate sa vie et sa relation amoureuse avec Amandla à cause de la haine qu'il cultive pour ses parents ; il les blâme pour l'enfance malheureuse qu'il a vécu : « *vous avez grandi au milieu d'un champ de bataille.* » (CDT- p. 21) La haine nourrit chez lui cette obsession nécessaire de vengeance en refusant d'engendrer des héritiers pour la famille, et c'est ce qu'Amandla lui reproche le plus, de ne pas pouvoir être l'amant qu'elle voulait qu'il soit : « *Je songe à ce que tu racontais parfois. D'une voix étranglée. Le regard tourné vers des scènes de l'enfance. La violence de ton père. Comme si des esprits prenaient possession de lui. Son regard qui ne semblait plus reconnaître personne. Ses poings qui s'abattaient sur ta mère. Le bout de ses chaussures dans son ventre alors qu'elle gisait au sol.* » (CDT-p. 134)

En dépit de l'amour qu'Amandla éprouve pour Dio, elle parvient à refaire sa vie et à retrouver la paix à l'aide du monde spirituel à lequel elle se dédie. Nous constatons qu'il y a peu de place au lexique sentimental dans son texte, sa tendresse pour cet homme se transforme en dégoût, surtout à la fin de son récit après avoir assisté à la scène de violence où Dio battait à mort Ixora. Elle regarde par la fenêtre de sa cabane le moment de drame et elle le compare aussitôt à son père. Dio quitte le lieu laissant Ixora gisante dans la boue. Cette scène accentue la colère d'Amandla : « *Le colon (...) Vous étiez sa descendance.* » (CDT-p. 135)

I.3.1.3 La relation Dio/Ixora :

La partie du roman consacrée à l'histoire d'Ixora s'ouvre sur la description qu'elle fait de la scène où Dio l'agresse en la frappant de toutes ses forces. Il la roue de coups jusqu'à ce qu'il la laisse tel un cadavre gisant dans la boue, sous une pluie diluvienne. C'est le jour même où le sort maléfique jeté par *Madame* s'abat sur le couple. Les forces obscures exercent leur noirceur sur Dio et Ixora : « *Alors que cet orage de dingue m'envoie ses javelots sur le visage, sur les bleus, les bosses, les marque de ta virilité (...) Tu m'a cogné trop fort pour que la douleur subsiste, elle a opéré avec une fulgurance de torpille, provoqué un engourdissement général, il paraît que cela arrive, lorsque la douleur est forte.* » (CDT-pp. 139-140)

Ensuite, Ixora révèle avoir rompu leur projet de mariage, mais que personne n'était encore au courant : « *Je me demande ce que disais ta mère en apprenant que j'ai rompu nos fiançailles, décidé de ne pas épouser son fils (...) c'était n'importe quoi de toute façon, l'histoire de notre couple (...) on était des êtres à la dérive, on allait au moins faire cela, se cramponner l'un à l'autre, devenir le radeau l'un de l'autre.* » (CDT-p. 140)

En effet, leur relation de couple n'existe pas et elle n'est rien de plus qu'une illusion. Ils donnent l'impression au monde extérieur qu'ils forment un couple afin d'assurer l'avenir de Kabral, le fils d'Ixora et du feu meilleur ami de Dio. Dans le passage suivant, la narratrice dévoile la nature de la relation qui la lie avec Dio, mais elle ne semble pas connaître les vraies raisons qui poussent Dio à refuser tout contact physique avec elle. Contrairement à Amandla qui connaît l'origine de ce refus catégorique de toutes relations intimes afin d'éviter toute conception possible d'une progéniture : « *Nous savions, depuis le début, sans jamais nous le dire, quel étrange assemblage nous formions, un couple qui ne s'accouple pas, qui jamais ne recherche la chaleur de l'autre corps, un couple formé sur la perte d'un ami pour toi, le deuil pour moi d'un indéfinissable, à la fois le sel homme aimé, le père de mon fils.* » (CDT-p. 143)

Cependant, Ixora pense que ce qui empêche Dio d'établir une relation amoureuse normale avec elle est bien le souvenir de son défunt meilleur ami. Elle ignore une grande partie de ce qu'il est et de ce qu'il pense réellement des relations avec les femmes. Dans un passage elle cite quelques traits de la personnalité de Dio : *le mélancolique, le misanthrope*⁹⁵, elle raconte sa relation avec son fils Kabral, et comment leur complicité la séduit au point d'imaginer qu'ils peuvent tous les trois devenir une famille : « *depuis que tu côtoyais cet enfant tu souriais beaucoup, tu n'étais plus l'ombre et le mutisme, à la limite de la misanthropie.* » (CDT-p. 156) Ixora avoue son attirance pour Dio, mais sans pour autant l'aimer comme elle aimait son défunt mari : « *le seul homme aimé, le père de mon fils* » (CDT-p. 143) Même après sa mort, elle ne parvient pas à aimer un autre homme, et son expérience violente et traumatisante avec Dio la pousse en quelques sortes à pencher vers d'autres formes de désirs.

I.3.1.4 La relation Dio/Tiki :

La sœur de Dio nommée Tiki ouvre son récit en s'adressant aussitôt à son frère : « *Big Bro* ». Elle lui explique la colère de leur mère suite à son absence. Elle s'apprête à lui raconter dans son texte les événements auxquels il s'est soustrait « *en prenant la fuite* » (CDT-p. 205) Dans une description détaillée, elle lui reporte les tourments de leur mère face à son renoncement à l'héritage : « *Elle s'est habituée, depuis e temps, à ce que tu t'évertues à trahir la signification de ton dina la mundi, ton nom du village.* » (CDT-p. 207)

En effet, Tiki se présente comme un personnage attaché à sa famille. Elle ne cesse de parler de ses parents et surtout de sa mère. Elle est au courant de beaucoup de détails à propos

⁹⁵ Léonora Miano, « *Crépuscule du tourment* », Tome I, Éditions Bernard Grasset, Paris, 2016, p. 156.

de ce couple, et elle semble affectée par l'échec de l'union de ses parents : « *nos parents étaient désormais trop occupés à tenir à distance le bonheur, consacrant toute l'énergie dont ils disposent à parfaire l'échec de leur couple.* » (CDT-p. 218) Elle retrace son enfance marquée par la turbulence et l'agitation des liens entre ses géniteurs : « *j'aurais aimé les voir s'embrasser, cela m'aurait rassurée.* » (CDT-p. 222)

Sa narration est également marquée par la remémoration des souvenirs concernant son grand frère Dio et les moments forts d'émotions qu'elle a pu vivre auprès de lui : « *Tu es resté près de moi. Du haut de tes onze ans, tu m'as réconfortée. Toi seul savais que nous étions deux enfants abandonnés au milieu d'un champ de bataille.* » (CDT-p. 224)

Cependant, son attitude en générale se résume à des reproches qu'elle adresse à Dio à cause du mépris qu'il éprouve pour ses racines et plus particulièrement pour ses parents : « *tu iras à l'étranger, au Nord, afin d'y poursuivre tes études, pour venir ensuite tenir ton rang. Là, tu te sentis floué, tu décidas de ne plus remettre les pieds au pays. Très vite, les parents cessèrent d'avoir de tes nouvelles.* » (CDT-p. 234) Tiki traite son grand frère d'égoïste et le blâme d'avoir blessé leur mère si profondément par sa désinvolture : « *sa douleur lui emplissait les poumons. Tu étais le fils aîné, venu au monde pour être son ancre. Tu aurais dû faire sa fierté.* » (CDT-p. 255)

Le texte de Tiki rejoint en somme les autres textes des personnages féminins dans la mesure où ils traitent tous un point commun qui relève du réquisitoire. Les voix se rejoignent toutes pour accuser Dio d'être un homme égoïste, démissionnaire, mélancolique et porté sur le mutisme et la misanthropie. Son portrait peint une image négative avec une charge sémantique forte de rancœur et de règlement de compte. Le pronom « *tu* » est fort présent dans le texte de Tiki, comme dans les autres récits signifiant l'interpellation et le souci de communiquer avec cet autre (Dio) à qui renvoie le pronom.

I.3.2 La figure paternelle de la violence à l'absence :

L'écriture de Léonora Miano est particulière dans la mesure où dans son roman le personnage féminin réussit à s'exprimer même au beau milieu d'un environnement guidé par les règles patriarcales oppressives :

« *Il y a un monde des femmes dans la littérature subsaharienne actuelle, un monde à la fois lucide et trouble (...) caricatural et poétique (...) Elles sont désormais au cœur de la littérature.* »⁹⁶

Sa représentation de l'image masculine est cruciale dans l'univers romanesque car elle influence le devenir du reste des protagonistes et redéfinit la marge qui existe entre la femme et l'homme. Dans « *Crépuscule du tourment* », l'image paternelle est définie dans un rôle secondaire, voire auxiliaire à celui de la femme, sous forme d'un homme violent et agressif. Amos Mususedi est même banni de l'espace narratif et évoqué juste pour décrire à quel point il était un mauvais homme : « *Son regard qui ne semblait plus reconnaître personne. Ses poings qui s'abattaient sur ta mère. Le bout de ses chaussures dans son ventre alors qu'elle gisait au sol.* » (CDT-p. 134)

Sa violence ne se limite pas sur le fait de battre sa femme mais il va jusqu'à la violer : « *on n'entendait pas la voix d'Amos, il n'y avait que celle étouffée de sa femme (...) j'allai vers notre mère chaque fois qu'elle avait été battue (...) Je regardai ses ecchymoses, le rouge sous le noir de sa peau.* » (CDT-pp. 223-224) Cette description de Tiki, la fille d'Amos et de *Madame*, illustre la part de victime dissimulée sous le caractère fort de sa mère. Cette dernière ne retrouve sa liberté et son autorité entière qu'après le départ d'Amos : « *ton père ne vit plus dans cette maison depuis bien des années. Il joue les châtelains à la campagne, au milieu de ses plantations.* » (CDT-p 29)

Dans le passage suivant, la santé mentale du personnage d'Amos est remise en question : « *Amos était-il fou ? (...) Jamais Amos n'a levé la main sur vous. Jamais il n'est rentré à la maison le soir sans vous avoir acheté une douceur (...) Il y avait, dans ces accès de violence comme dans certains autres comportements, la marque d'un déséquilibre psychologique.* » (CDT-p. 49)

⁹⁶ Papa Samba Diop, « *Littérature francophone subsaharienne : auteurs et œuvres actuels* », 2002, p. 82. <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/113016.pdf> Consulté le 30-01-2021.

Il se caractérise en effet par ses crises colériques et par sa violence démesurée qui foudroie son épouse. Ces scènes de brutalités physiques marquent les enfants Dio et Tiki, et cultivent chez eux le sentiment d'insécurité et d'instabilité émotionnelle. Dio est l'enfant le plus touché et traumatisé ; en grandissant la haine grandit avec lui, et il n'éprouve désormais que mépris et dégoût vis-à-vis ses parents. Dio refuse d'engendrer d'enfant pour mettre fin à cette lignée qu'il méprise tant. Par son désir ardent de vengeance, il détruit également sa vie en repoussant toutes les femmes de son chemin pour qu'il ne lui reste rien d'autre hormis la solitude et de forts sentiments de rancœur : « *Ton obsession de ne pas leur donner de descendance te rendait incapable de faire l'amour.* » (CDT-p. 105) Cet échec qui marque la vie de Dio est un résultat immédiat et direct aux défaillances de son géniteur, comme le souligne Papa Samba Diop :

« *Ces romans s'élèvent contre l'incurie des parents, et constituent une quête perpétuelle du bonheur pour certains de leurs protagonistes frustrés de l'essentiel, à savoir une enfance heureuse.* »⁹⁷

D'un point de vue fonctionnel, la figure paternelle est un catalyseur de narration, comme il pousse les narratrices (*Madame* et Tiki) à se remémorer leurs déchirures qu'il a engendré dans le passé ; il représente un moteur narratif très actif dans l'intrigue dans la mesure où il fait naître des émotions et des sentiments chez les personnages. Aussi négatives qu'elles soient, ces émotions contiennent une charge sémantique profonde. En somme, Amos est le noyau autour duquel tourne les conflits intérieurs des personnages, et autour duquel la trame se construit. En définitif, le père est un personnage fondamental dans l'intrigue dans la mesure où il affecte de manière directe le devenir des personnages reliés à lui. C'est un élément inhibiteur à toute réussite et stabilité dans la vie de Dio, et c'est ce que l'écriture de l'auteure fait transparaître, il s'agit bien de dénoncer ces formes de déchéances paternelles qui affectent de façon tragique la vie des enfants.

⁹⁷ *Ibid.*

I.3.3 La fracture des valeurs sociales et des relations familiales :

L'écriture est un outil de destruction des frontières culturelles, sociales et politiques. Elle se propose toujours comme un dépassement de toute limite imposée à l'homme. Elle se définit selon Roland Barthes comme suit :

« N'est ni la langue commune à tous, ni le style particulier à chacun, elle est la forme délibérément choisie par l'écrivain, relevant du choix, elle en appelle au questionnement. »⁹⁸

« Bien que l'écriture littéraire soit une expression vécue de différentes façons par la création voyageant et s'exportant au-delà des frontières »⁹⁹ Aborder le roman africain subsaharien francophone sous l'angle d'un énoncé discursif, nécessite que l'on prenne en compte le contexte social, culturel et linguistique, ainsi que les stratégies d'énonciation, le champ de significations et les instances réceptrices qui déterminent ce discours :

« Dans ces œuvres, le merveilleux, l'utopie, la satire, l'ironie se mêlent pour donner une image déformée mais expressive de la société contemporaine (...) En vérité, un bon nombre de romans cachent divers messages sous la critique sociale déguisée. »¹⁰⁰

« Crépuscule du tourment » en particulier est un roman féminin qui implique des techniques discursives basées sur un environnement culturel, influençant incontestablement le fonctionnement des énoncés. Sa fonction communicative par le biais d'un langage allégorique est présente sous diverses formes imagées, pour exprimer ce qui ne peut se dire qu'à travers la littérature :

« L'incompréhension, la corruption, les caprices et la violence des pouvoirs politiques servent toujours de sujet à des romans (...) peignant une vision apocalyptique d'une société où règne l'anarchie, où les lois n'existent pas, sauf celle du plus fort, où les personnages dirigés par une violence fantasque,

⁹⁸ Roland Barthes, Op. Cit, 1972, p. 12.

⁹⁹ Belarbi Habiba, « De la polyvalence des genres au récit imposteur, Le parcours littéraire de Yasmina Khadra : L'Écrivain, L'Imposture des mots, Cousine K, La Rose de Blida, La Part du mort », Thèse de doctorat, Littérature, Université D'Oran2, 2016, p. 19.

¹⁰⁰ Claire Dehon, « Le Roman en Afrique noire francophone (1989-1994) », American Association of Teachers of French, The French Review, Vol. 68, No. 6 (May, 1995), pp. 947-954. <http://www.jstor.org/stable/397064> Consulté le 22-02-2021.

s'agitent sans but, où les sentiments qui paraissent profonds un moment, se dissolvent comme s'ils n'avaient jamais été ressentis. Dans toutes ces œuvres, amour, équité, fidélité, honnêteté ne signifient rien. L'honneur est un glacié masquant l'impureté des intentions. Le respect dû à une personne ne se mesure pas selon ses actions ou ses mérites, mais selon l'étendue du pouvoir qu'elle exerce sur les autres. »¹⁰¹

En effet, l'écriture féminine contemporaine révoltée, vise à renverser l'ordre social préétabli pour donner la parole aux femmes. Ces discours incarnés par les personnages de la fiction dégagent des conflits d'idées et des réalités sociales diverses. Dans ce système conflictuel autour duquel s'élabore une conception idéologique, la forme du discours est fortement dépendante du contexte situationnel.¹⁰²

Dans ce sens, les écrits féminins dans l'Afrique Noire fonctionnent comme une courroie de transmission de la mémoire. Le discours sur la mémoire collective et l'Histoire alimente bien la fiction. La communauté des femmes évoque toujours des discours relatifs aux mythes, aux origines et à la terre des ancêtres : « *la République nous pousse à conter à nos fils, ad nauseam, des histoires de savane, de brousse, de mornes, de ravines, à leur redire sans cesse, pour qu'ils ne sombrent pas, le Fouta Toro, le Kanem Bornou, le Wagadu, les royaumes de l'homme noir, alors qu'au début, ce que nous voulions surtout, c'était nous sentir chez nous là où nous avons vu le jour, y exister sans être contestés, ne rien à voir à faire de spécial pour jouir d'un semblant de considération, pouvoir dire, nous aussi, l'histoire de notre présence dans notre pays. »* (CDT-pp. 157-158)

L'auteure de « *Crépuscule du tourment* », par la mise en scène des problématiques sociales, vise d'une part, à rendre sensible des tensions découlant des inégalités et des injustices sociales, et d'autre part, elle tente à mettre en lumière la cohésion féminine et à renforcer les liens en dépit de la diversité culturelle et religieuse. Le professeur de la littérature Claire Dehon précise à propos de l'écriture de Léonora Miano :

« Miano se distingue de ses collègues afro-français en ce sens qu'elle a visiblement du plaisir à décrire l'environnement et à révéler les pensées de ses

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Franckline Ntsame Okourou, « *Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : Analyse sociopragmatique des œuvres de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, Honorine Ngou et Sylvie Ntsame* », Thèse de doctorat, Littérature, Université Paris-Est, 2012, p. 122.

personnages principaux et qu'elle a recours à un français académique sans chercher à l'africaniser autrement que par quelques mots en douala. »¹⁰³

Ainsi dès l'ouverture du roman, le lecteur est submergé par un univers qui renoue avec les origines, dans un agencement de formes fragmentées et éparses, et par le truchement de la voix énonciatrice de *Madame*, le personnage qui incarne la mère de Dio : « *nos aînées furent rigide et distantes. Parfaitement victorienne. Ayant à cœur de se venger des violences subies, elles furent sévères et brutales. En parole comme en action.* » (CDT-p. 15) Le rideau se lève sur le discours de détresse de cette femme trahit par son fils aîné, faisant défaut à son devoir de protecteur du patrimoine familial. Elle exerce sur Dio une pression aigue, dans l'espoir de le manipuler afin d'obtenir ce qu'elle désire. Le portrait de cette femme est bâti sur la force de caractère et sur la détermination, elle ne recule devant rien pour protéger son patrimoine qu'elle a construit aux prix de nombreux sacrifices :

« Parents plus âgés ordonnent sans qu'on puisse questionner leurs décisions. Leur attitude tyrannique empêche une réelle évolution des mœurs, soit qu'ils jouent sur le respect dû aux aînés, soit qu'ils favorisent des membres de leur famille au lieu d'une personne compétente. »¹⁰⁴

Ce qui résulte de l'attitude de *Madame* n'est pas propice pour la relation mère/enfant qui depuis toujours était compliquée. Elle ne fait qu'éloigner Dio davantage par sa rigidité et par son souci à faire prospérer le nom de famille au sein de leur communauté.

« Les personnages masculins, et parfois féminins, exercent leur autorité dans la vie familiale comme au travail sans droiture et sans intégrité. Tous les moyens sont bons pour se faire obéir y compris le chantage et les menaces de chômagés, de dénonciation ou d'envoûtement. »¹⁰⁵

La citation que nous venons de citer ci-dessus, s'applique sur le personnage de *Madame* qui par son obsession à préserver la pureté de la lignée familiale, fait appel à la magie afin d'empêcher son fils Dio d'épouser Ixora, qui est selon elle une femme « sans généalogie ». Dio incarne la manifestation tangible de la transgression sociale quand il refuse

¹⁰³ Claire L. Dehon, « *Léonora Miano, L'Intérieur de la nuit* », American Association of Teachers of French, Source: The French Review, Vol. 81, No. 1 (Oct., 2007), pp. 190-191. <http://www.jstor.org/stable/25481070> Consulté le 30-02-2021.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

d'occuper son rang. Il l'exprime par son refus de donner de descendants à la famille Mususedi en écartant toutes possibilité d'intimité avec le sexe féminin :

« *La frustration des écrivains devant une société malade qui ne parvient pas à se soigner -ou qui ne le veut pas- s'observe, cela va de soi, dans les types et dans les comportements de leurs personnages.* »¹⁰⁶

Cependant, en remontant le cours des événements nous constatons que le comportement de Dio est lié à des traumatismes d'enfance. En effet, il n'est pas devenu insensible à tout ce qui inspire à la famille sans raison. À cause de la carence affective paternel et de la violence conjugale dont il était témoin, Dio vise la vengeance par faire disparaître le nom de la famille Mususedi à jamais. Il détient ce pouvoir car il est le fils unique et le seul héritier légitime mâle du patrimoine familial. Cette haine qu'il cultive à l'intérieur ne fait que repousser ses proches créant une fracture irréparable au sein de la cellule familiale. Il est important de préciser que les défaillances paternelles sont la cause principale de la fracture familiale initiale dans le roman. Amos Mususedi n'est ni un modèle d'éducation ni d'identification. Ce père n'inspire à son fils Dio que mépris et colère et surtout castration : « *Le regard tourné vers des scènes de l'enfance. La violence de ton père (...) Ses poings qui s'abattaient sur ta mère. Le bout de ses chaussures dans son ventre alors qu'elle gisait au sol. Tu disais sentir en toi cette énergie mauvaise. Tu craignais qu'un jour elle ne te domine.* » (CDT-p. 134)

C'est à cause d'Amos et de l'enfer qu'il a fait vivre à sa famille que Dio refuse de s'aventurer sur ce terrain, en pensant que la malédiction coule dans ses veines, il refuse tout engagement familial et toute possibilité d'avoir de descendance. L'énergie que dégage la figure paternelle d'Amos est étouffante et omniprésente dans la fiction et elle se manifeste à travers un lexique illustratif de cette situation de tiraillement familial. Les membres de cette famille qui sont *Madame*, Tiki utilisent chacune un champ lexical propre pour désigner la figure d'Amos :

- *Madame* : « *C'était un aristocrate sans le sou. J'offrais ma personne et les biens qui allaient avec.* » (CDT-p. 19)
- *Tiki* : « *Madame, Amos et toi êtes trop attachés à l'enfant inconsolable qui vous habite (...) J'ai grandi avec toi dans les bruits de la fureur qui projetait l'un contre*

¹⁰⁶ *Ibid.*

l'autre nos père et mère, grands blessés qui ne surent qu'ajouter du chagrin à la souffrance. » (CDT-p. 275)

La mise en relief du rôle du père dans le récit, donne une explication tangible aux comportements des enfants : Tiki et Dio, et leurs choix dans la vie d'adulte. Grâce à la pluralité énonciative et la richesse diffusée par les quatre histoires racontées, nous avons par conséquent une pluralité d'intrigues. Ces intrigues romanesques sont des références explicites aux croyances fondées sur les mythes africains, dans la mesure où le texte exhaustif est une illustration formée des données locaux africains, afin de faire circuler la culture noire subsaharienne. Cette démonstration faite par le biais de la littérature est également un témoignage de l'authenticité culturelle de l'auteure et une manifestation de sa sensibilité face aux problèmes du monde contemporain.

Manifestement, le système littéraire africain subsaharien francophone se caractérise par la diversité du contenu thématique et culturel. Léonora Miano convoque dans sa fiction des réalités contrastées puisées de la culture négro-africaine, ce qui met l'accent également sur l'Afrique traditionnelle, les aïeux et l'ère coloniale. En effet, son écriture a ses propres connotations socioculturelles avec lesquelles le roman est composé : « *Il faut que nos aïeules aient failli pour que leur voix ne porte plus. Pour qu'elles aient été abaissées au rang de servantes. Pour qu'elles n'aient plus existé qu'à travers la maternité, à condition, d'ailleurs, de mettre au monde des enfants mâles.* » (CDT-p. 13) En dépit du contenu fictif du roman, les conflits sociaux y sont infiltrés et profite de ce champ vaste de l'imaginaire pour traiter des questions primordiales de la société africaine. La critique sociale est présente à travers l'écriture qui remonte le temps afin de préciser l'origine et le début de la décadence de toute la société négro-africaine, en particulier le déclin du statut de la femme :

« Les romanciers colorent leurs textes à travers un filtre en utilisant des personnages révoltés ou emprisonnés. C'est ainsi que l'on observe la technique de déformation (stéréotype, l'exagération, l'accumulation, la caricature (...)) de l'idéalisme moral et le personnage victime, la technique d'encodage, l'analogie (...) le brouillage chronique ou géographique. »¹⁰⁷

¹⁰⁷ Alain Joseph Sissao, « *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne* by Claire L. Dehon », Cahiers d'Études Africaines, Vol. 46, Cahier 183 (2006), pp. 647-649. <http://www.jstor.org/stable/4393615> Consulté le 12-03-2021.

Alain Joseph Sissao atteste ci-dessous que l'écrivain africain est un réaliste :

« L'Afrique post-indépendante offre aussi un terrain certain de violence pour alimenter le réalisme africain (...) En décodant les énigmes sémantiques du texte romanesque africain, elle (Claire Dehon) permet d'accéder à une compréhension soutenue et pertinente du roman africain. L'écrivain africain est un réaliste. »¹⁰⁸

Une telle définition de l'écrivain africain le place au cœur de toute la conception et de toute l'organisation de la vie dans les sociétés négro-africaines, avec sa diversité culturelle et religieuse car à l'intérieur des réseaux nationaux, il existe des peuples dont l'histoire et l'origines sont différentes. Dans une interview de Chantal Cabé extrait de l'Atlas des Afriques Léonora Miano précise à propos de l'expression de l'Afrique dans son œuvre :

« Il ne me semble pas devoir définir mon Afrique. Définir, ce serait réduire. J'examine les drames du continent, ses désirs parfois contradictoires, les passions tristes qui l'entravent encore, ses blessures non cicatrisées, sa difficulté à se libérer des forces intérieures et extérieures qui l'oppressent. Et je suis habitée par des Afriques multiples : anciennes ou actuelles, résilientes et créatives, enracinées dans leur patrimoine culturel, leurs spiritualités, leur art de vivre, conscientes des mutations qu'il leur faut apprivoiser pour se recréer. »¹⁰⁹

C'est ainsi que Léonora Miano affirme avec ses propres mots son idéologie d'écrivaine de la subversion, en examinant le paysage subsaharien dans sa globalité pour pouvoir transmettre ses souffrances. Elle rencontre aucune difficulté à décrire la réalité dans toutes ses dimensions.¹¹⁰ Son œuvre se donne effectivement pour principale vocation de dénoncer tout désordre qui vient troubler la beauté de l'Afrique Noire.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Chantal Cabé, « Atlas des Afriques : 6000 ans d'histoire, 200 cartes », Léonora Miano : « C'est à partir de ce qu'ils sont que les subsahariens se réinventeront », Le Monde, publié le 03/08/2020. <https://www.lavie.fr/idees/debats/leonora-miano-cest-a-partir-de-ce-quils-sont-que-les-subsahariens-se-reinventeront-1397.php> Consulté le 17-03-2021.

¹¹⁰ *Ibid.*

I.3.4 La condition de la femme sous l'emprise de la société patriarcale :

L'écriture féminine africaine symbolise plus souvent l'oppression féminine, elle est ornée par la thématique de la femme. Entre désir, violence, transgression et interdit, l'expression de la femme est présente dans la littérature comme moyen de remise en cause le système patriarcal. En plus de son statut de résistant à l'oppression féminine et au patriarcat, l'expression du féminin expose un ensemble de conflits existants dans les sociétés négro-africaines post-coloniales. Au sein des discours dans lesquels s'affrontent des thématiques telles le nationalisme, l'identité, la violence et l'errance, le féminin se transforme et se fraie un chemin sur le terrain discursif. Tirillée entre docilité et résistance, la femme revendique ses droits à travers une remise en cause des pratiques socio-culturelles :

« Nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de la culture. Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments d'éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le soi, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature ? »¹¹¹

« *Crépuscule du tourment* » est un roman qui négocie un espace littéraire dans lequel il est possible de dire une expérience individuelle traumatisante lorsqu'on appartient à une société dans laquelle la femme est réprimée et violentée. Le réseau sémantique qui y parcourt est celui de la violence et du cloisonnement : « *Il n'y a pas de place pour la romance, pour les mièvreries, dans la vie des femmes d'ici. Sous ces latitudes où le ciel n'est ni un abri ni un recours, être femme, c'est mettre à mort son cœur. Si l'on n'y parvient pas, il faut au moins le museler. Qu'il se taise. Le tenir en laisse. Qu'il ne nous entraîne pas où bon lui semble. Le dresser à n'obéir qu'à la raison (...) Nos chagrins véritables ne s'exposent pas, ne s'énoncent pas. Celles qui ouvrent leur cœur s'en mordent les doigts. Il n'y a pas d'exception.* » (CDT-pp. 10-11)

Avec la manifestation du désir féminin qui fait son entrée magistrale dans l'écriture féminine, le texte devient un lieu où la femme se détache et se libère de l'autorité patriarcale. Léonora Miano révèle dans son roman comment le corps féminin fonctionne comme un médiateur, permettant de trouver un compromis entre le besoin de liberté et les mécanismes socioculturels qui régulent la vie de l'individu. L'énoncé suivant est émis par le personnage

¹¹¹ Paul Ricoeur, « *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II* », Éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 116.

d'Amandla qui cite l'importance de l'expérience charnelle pour la survie d'un couple et pour l'épanouissement personnel : « *C'est important pour moi. Être touchée, être prise. Habiter ma chair. La sentir vibrer. Ce qui se passe entre deux personnes qui s'abandonnent totalement l'une à l'autre est au-delà de la chair. C'est un acte spirituel.* » (CDT-p. 98)

À travers un discours narratif libertin, ces personnages-femmes cultivent un goût accentué pour l'émancipation, ce discours traduit essentiellement leur refus de l'asservissement à une société phallocrate ; un discours aussi percutant que subversif, armé par le désarroi afin de braver les interdits. La thématique du corps de la femme est présente dans la littérature en générale, et de manière plus explicite dans l'écriture féminine. L'enfantement, la grossesse, l'avortement, la sexualité, le désir, la violence, la beauté, la vieillesse, la maladie, le viol, ce sont des thèmes qui peuvent suggérer le corps dans l'écriture. Leur présence est étroitement liée à l'espace socio-culturel :

« Le discours patriarcal africain a créé une fissure entre la femme et son corps et a fait de celui-ci un mythe. Les différentes œuvres féminines examinées ont démythifié et démythifié le corps féminin à travers une écriture qui expose et dénonce les abus infligés à la femme à son corps. C'est une écriture qui échappe à la censure sociale est une menace, dans la mesure où elle provoque la désintégration de l'ordre social préétabli. »¹¹²

L'inscription du corps est donc une création d'un espace fictionnel propre à la femme qui lui permet d'occuper la place du rôle principal et d'exhiber ce qui a été longtemps caché. Annie Ernaux met le point sur l'écriture féminine qui tente de traiter la question du corps féminin déjà camouflé ou écrit d'une manière implicite :

« Ernaux reconnaît que depuis les années 70 la littérature féminine a beaucoup parlé du corps. On peut rapprocher cette écriture de l'écriture prolétarienne des années 30, ou de la littérature rurale. Ce qu'il y a de commun à cette littérature féminine des années 70, c'est une certaine exaltation, une violence, normale d'ailleurs pour des personnes qui se sentaient dominées. Ce mouvement a permis aux femmes d'aujourd'hui d'oser écrire sur le corps féminin. »¹¹³

¹¹² Béatrice Rangira Gallimore, « *De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone* » In Notre Librairie, n°117, 1997, p. 60.

¹¹³ Pascale Frey, « *Y a-t-il une écriture féminine ?* », Lire, publié le 1^{er} avril

Le corps comme sujet d'écriture, déchiré et émietté, porte en lui des souffrances et des cicatrices, il est souvent en difficulté d'être et en errance. Ce corps textuel s'inscrit dans une quête de reconstruction de soi et d'une reconfirmation au sein de l'arène patriarcale. L'homosexualité féminine devient une catégorie d'analyse cruciale. L'étude du corps lesbien, remet en cause le tabou qui entoure cette pratique sexuelle, tout en examinant les différents modes de construction et de perception de l'expérience sexuelle. Les sociétés africaines s'opposent à l'homosexualité du fait que produire un discours de telle nature dans cet environnement hostile est une aventure périlleuse. Confrontés à cette situation critique, les écrivaines sont obligées de trouver une voix narrative qui exprimera un désir interdit.

L'homosexualité féminine n'est donc pas toujours ouvertement abordée, elle fonctionne comme un leurre narratif en s'interrogeant sur les contradictions intrinsèques de l'écriture du désir lesbien par les femmes africaines dans une société à prédominance hétérosexuelle : « *Nos aînées ne nous apprirent pas à faire l'amour à une femme, à le découvrir d'abord dans les bras, dans le souffle, dans les humeurs d'une femme. Savaient-elles que les femmes n'habiteraient plus que nos désirs inavoués, que ces derniers nous épouvanteraient tant que nous les réprimerions avant de les avoir vraiment éprouvés ? savaient-elle que dans un monde régi par une puissance masculine mal ordonnée les femmes ne pourraient être que rivales, n'employant leurs forces qu'à séduire, à ferrer, à tenter de conserver ce pantalon sous leur toit ?* » (CDT-p. 15)

En outre, *Madame* décrit les difficultés quotidiennes que rencontrent les femmes afin de faire face à leurs obligations quotidiennes avec toute la rigueur que cela implique. À travers l'énonciation de ces voix narratrices féminines qui incarnent simultanément les personnages du texte, nous nous retrouvons face à un discours d'angoisse qui dégage un malaise psychologique perçant : « *J'ai appris à exister dans cette société de la dissimulation où, à vouloir se cacher, on s'est soustrait à soi, perdu sans pouvoir dire comment. J'ai appris à me déplacer, à me situer dans ce contre-jour permanent. Nyctalope, j'ai tracé mon sillon dans cet espace crépusculaire, dans cette nuit qui réside en nous plus qu'au dehors.* » (CDT-p. 18)

La femme comme chrysalide mue dans un élan avide de liberté et d'affirmation de soi, qui lui insuffle la force de l'action, tout en se délivrant du poids des traditions imposées. *Madame* subit durant de nombreuses années la violence conjugale, toutefois, la narration

insiste sur le caractère fort de cette femme, malgré la contradiction enregistrée par la violence conjugale. Elle apparaît comme une femme de royauté et de noblesse, une dominante entourée de bonnes pour la servir dans sa grande maison : « *La Grande royale (...) Je l'ai bien regardé, madame ta mère, et je me suis demandé ce qui avait pu pousser cette femme à enfouir sa beauté (...) dans une rigidité de sarcophage.* » (CDT-p. 142)

Elle réussit à la fois à se détacher de son mari violent et de veiller sur le développement de leur patrimoine : « *je n'ai plus vécu que pour faire croître votre patrimoine.* » (CDT-p. 80) Elle dégage une certaine sagesse malgré ses actes qui se penchent du côté maléfique notamment la sorcellerie, elle vise à faire prospérer la fortune et le nom de la famille, en incitant son fils d'assumer sa part de responsabilité envers son héritage. *Madame*, aborde la sexualité d'une manière imprévue lorsqu'elle parle de sa relation amoureuse avec une femme nommée Eshe. L'approche de l'érotisme de Léonora Miano est enracinée dans l'interdit social qu'elle tente de transgresser : « *aimer une femme et un homme, corps et âme, sans avoir à choisir.* » (CDT-p. 77) Ces facettes multiples des personnages qui s'inscrivent dans une isotopie de la transgression font appel à une écriture multicolore dont les nuances créent une multitude de sens se nourrissant de la diversité culturelle. Dans cette optique, Hans Jauss précise :

« *L'œuvre est une œuvre et vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations.* »¹¹⁴

La linéarité est destituée de sa fonction conventionnelle suite à l'intrusion des fragments hétérogènes qui constituent la transgression à l'intérieur de la fiction. Cette transgression est le caractère propre des personnages peuplant le tissu narratif, qui au sein de cette pluralité de discours dissemblables et enchevêtrés, ils accentuent les données disparates du corps fictionnel en ajoutant de l'éclatement des valeurs sociales à cette entreprise.

L'évocation de l'ère coloniale persiste le souvenir commun de la peur. En outre, la déchéance des personnages, leurs tourments, leurs échecs, leur marginalité et leur folie sont directement subordonnés au corps féminin et à ses égarements. Le poids des tabous musèle la femme et la maintient dans un état carcéral : « *être femme c'est mettre à mort son cœur.* » (CDT-p. 10) Cette définition de la femme reflète le lourd fardeau qu'elle porte en assumant

¹¹⁴ Hans Robert Jauss, « *Pour une esthétique de la réception* », Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 43.

son statut désigné dans tous ses détails par la société. Il n'y a guère de place à l'égarement sentimental et à l'épanouissement personnel : « *il fallait se marier pour loger sous le même toit sans offenser la morale. Il était trop tard, lorsque le compagnon choisi libérait les démons tapis en lui.* » (CDT-p. 50)

Dans le passage suivant, *Madame* raconte le caractère rigide des aïeules et l'interdiction du désir homosexuel entre les femmes : « *Nos aînées ne nous apprirent pas à faire l'amour à une femme, à le découvrir d'abord dans les bras, dans le souffle, dans les humeurs d'une femme. Savaient-elles que les femmes n'habiteraient plus que nos désirs inavoués ?* » (CDT-p. 12) Le texte exhaustif est une oscillation entre plusieurs instances narratives. Nous nous retrouvons en train de s'orienter dans le flux d'une narration homodiégétique, où les histoires racontées sont celles de femmes tourmentées. Les termes réducteurs sont abondants dans le roman, et cet aspect dévalorisant traduit une situation de la femme figée dans la réalité sociale oppressive. L'œuvre se veut incommensurable et réfractaire à tout assujettissement qui l'enclaverait dans le silence et la soumission. En dépit de l'ambition dénonciatrice de l'auteure en faveur de la femme et aussi par le biais des situations fictives, il est évident que l'image traditionnelle pèse sur son écriture par l'omniprésence d'une condition féminine défavorable.

Le pronom « *tu* » qui abonde dans le roman et qui est attribué à Dio, traduit le souci de communication et le besoin de dire de ces femmes. C'est une oscillation entre dénonciation, ressenti, mépris, manque, reproche et désolation, couronnée par une représentation de l'image masculine défaillante, échouant vers une décadence irrémédiable. Ainsi une femme se veut libre dans un espace noyé dans les interdits et les tabous, elle se trouve prise au piège et enchaînée avec l'impossibilité de s'en affranchir. Vite, sa réalité sociale la rattrape et elle est victime du désespoir.

Les approches littéraires de Léonora Miano sont toujours en lutte contre les tabous et les préjugés sociaux, avec leurs dimensions transgressives et avec l'omniprésence d'une approche onirique de l'homosexualité féminine tout en soulignant son aspect prohibé. Cette situation antagoniste se manifeste à travers des subterfuges narratifs et des stratagèmes qui donnent naissance à un espace textuel dans lequel le tabou de l'homosexualité féminine et l'affirmation d'un désir lesbien peuvent exister. La subversion des codes romanesques et l'aspect fragmentaire de l'écriture avec toutes ses innovations linguistiques, sont les pratiques invoquées afin de rendre compte du tournant décisif que prend la littérature postmoderne.

Synthèse :

Le roman « *Crépuscule du tourment* » puise son essence dans la culture africaine subsaharienne. Les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale, et surtout l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde, semblent apporter des modifications notoires dans le patrimoine génétique du roman africain. Ces mutations n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais elles touchent également la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement.

« Comprendre un texte, c'est également pouvoir répondre à une question pragmatique : pourquoi, pour accomplir quel but, quelle visée argumentative, ce texte a-t-il été produit ? »¹¹⁵

Enfin, Léonora Miano, ne s'est pas focalisée sur l'évolution des personnages masculins dans le roman « *Crépuscule du tourment* », ils ne participent pas à l'énonciation et leurs portraits ne sont pas étoffés au sein de la trame narrative. Nous avons eu accès à une maigre description du personnage de Dio, comportant quelques traits de son caractère et de sa personnalité, assez péjoratives dans l'ensemble. À cette représentation négative se rajoute la scène où Dio bat violemment son ex-fiancée Ixora, ce qui accentue le caractère phallocrate et machiste de ce personnage.

De ce fait, sa relation avec les femmes se révèle compliquée et marquée par un écart considérable, dans la mesure où toutes ses relations avec ces dernières y compris sa mère sont vouées à l'échec. Son refus d'avoir des relations intimes pour ne pas engendrer et priver ainsi la perpétuation du nom de la famille *Mususedi*, accentue la violence dans les textes des narratrices, cultivant leur mépris pour ce personnage. Elles lui font toutes les quatre des reproches par rapport à sa haine pour sa famille, par rapport à sa froideur et à son manque d'engagement envers ses responsabilités. Dans ce déséquilibre de statut entre l'homme et la femme se dresse une image de solidarité féminine en dépit de leurs différences et de leurs croyances, ce qui laisse à concevoir une vision du roman féminin basée sur l'altérité et sur le

¹¹⁵ Jean Michel Adam cité par Kerbrat-Orecchioni Catherine dans « *Les actes de langage dans le discours* », Éditions Nathan, Paris, 2001, p. 185.

phénomène de la diversité culturelle, religieuse et sociale au sein des sociétés négro-africaines.

L'analyse de la condition féminine à travers son expression dans ce qu'elle renferme de particulier en tant que parole de femme, nous a paru nécessaire pour mettre en lumière l'objectif du geste d'écrire. Cette parole féminine s'inscrit dans un contexte bien précis et le choix de l'univers social dans lequel s'imprègnent les événements nous a paru adéquat au genre de problèmes vécus par ces femmes. Étant donné que c'est à lui que le discours est adressé, Dio prend une place prépondérante dans l'univers romanesque à travers la stratégie de production et d'émission du discours, de ses enjeux et des relations entre les protagonistes.

L'étude analytique thématique du relationnel entre les personnages ainsi que l'étude du contexte social, nous a révélé les imperfections des rapports entre la dichotomie homme/femme, et à la fin de ce chapitre, nous pouvons conclure que la totalité de ce roman est une apologie de la femme et de sa condition au milieu d'un système social défaillant et méprisant. La forme linguistique du roman manifeste le degré d'engagement de l'auteure envers son produit romanesque et envers la cause qu'elle défend, en multipliant les voix narratrices à travers le procédé de la polyphonie, et en créant cet univers fragmenté pour renforcer la sensation d'instabilité qui émane de la réalité sociale féminine.

Conclusion partielle :

Dans cette partie de notre travail d'analyse, nous avons fait la rencontre des familles fragiles dans des espaces romanesques déchirés. Le principal héros de ces mélodrames est souvent l'enfant, le jeune fils ou la jeune fille qui affrontent les drames dans la quête d'une structure familiale normale, célébrée par une présence heureuse du père. Ces héros sont souvent seuls et doivent se débrouiller pour trouver leur propre voie et reconstruire leurs identités. Dans notre investigation des imaginaires romanesques de Selma Guettaf, Adeline Dieudonné et de Léonora Miano, nous avons été soumis à fouiller des chagrins d'enfance et des déchirures familiales dans un processus d'investigation de notre corpus riche en matière sémantique. Ces romans qui font l'objet de notre étude, ne bénéficient pas tous de fins heureuses, comme dans l'art tragique où l'histoire traite d'un destin malheureux et dramatique. Ils suscitent des émotions tels la pitié, la crainte et le désespoir, et finissent tous par une mort, une disparition ou une séparation.

En définitif, le père occupe une place à part dans notre mythologie personnelle et sociale, sa présence est plus souvent problématique car il représente l'autorité, qui parfois semble comme une présence désincarnée tel un dieu. Son absence quant à elle, détermine la présence d'une quête de soi et d'une errance parfois permanente de sa progéniture. Pendant l'exercice de la lecture analytique, le thème qui a suscité le plus notre curiosité de chercheuse est celui de la figure paternelle, trônant sur les autres et possédant ce pouvoir de bouleversement sur la trame narrative ; il joue un rôle déterminant et affecte de près comme de loin le destin de chaque personnage. En tentant de répondre à des questionnements fondamentaux que cette thématique paternelle impose, nous avons constaté un déploiement de violence et d'errance dans l'itinéraire des personnages principaux causé par les carences affectives paternelles.

En l'occurrence, et malgré la diversité des auteures choisies, leurs romans se rejoignent sur plusieurs points pour former ensemble le socle de notre problématique, qui tourne autour de la représentation de la figure masculine dans la littérature féminine contemporaine. D'abord, Selma Guettaf, dans « *Les Hommes et toi* », nous offre un aperçu à la fois des effets néfastes de l'éclatement de la cellule familiale, et de la représentation littéraire sociocritique de la société algérienne actuelle. Nous avons conclu dans le premier chapitre que le roman est une évolution dans le parcours d'un personnage féminin, en quête d'amour et de stabilité émotionnelle. En dépit des pertes subies au cours de son épopée, elle parvient à trouver le bon chemin vers le bonheur. L'étude du titre ainsi que celle de l'incipit,

nous a permis la mise en exergue de leurs fonctions poétique et sémiotique. Leur rôle dans la réception du roman par le lecteur s'avère primordial, et affecte la qualité de la lecture ainsi que le sens véhiculé par le contenu narratif de la fiction.

Quant au roman de « *La Vraie vie* », l'auteure Belge Adeline Dieudonné met en scène un personnage féminin anonyme qui narre les événements du roman sous formes de souvenirs d'enfance. Et tout comme le roman de Selma Guettaf, le personnage du père incarne le socle qui ambitionne l'activité narrative dans le texte. La narratrice met en exergue la dichotomie homme/femme et la violence qui peut émaner de cette relation conflictuelle. Le père demeure la figure dominante dans le roman qui nourrit le flux narratif par sa violence déversée sur toute sa famille. Nous avons pu suivre l'évolution de cette présence dysphorique et nous avons assisté à sa décadence vers la fin du roman, et ainsi au triomphe de sa famille grâce au parricide commis par Gilles. De surcroît, nous avons fait le constat qu'en abordant des thématiques telles que le bestiaire et la chasse animalière, l'auteure veut rendre sensible la violence qui émane de ce genre d'activité en dénonçant explicitement la maltraitance des animaux ainsi que les violences conjugales.

Les romancières proposent une écriture qui se distingue par la mise en œuvre d'un registre moderne dans lequel se côtoient plusieurs thématiques telles : la féminité, la maternité, l'amour, la vie conjugale, la famille, la fraternité, les croyances ancestrales, l'errance et la politique. En outre, elles permettent à la voix féminine de s'exprimer et de prendre forme dans une place narrative qui lui a été spécialement dédié, dans des textes qui rendent possibles la lecture de la réalité sociale sous ses diverses facettes.

En effet, le troisième chapitre nous a permis de porter une réflexion sur les manifestations narratives et discursives de la violence dans l'univers fictif de Léonora Miano, qui est fait de violence conjugale, familiale et sociale, et de marabouts tirant un parti malhonnête de tout ce chaos sous prétexte de venir en aide aux femmes en détresse : « *Écrire, pour bon nombre d'auteurs actuels, consiste à appliquer leur esprit aux problèmes posés par l'époque.* »¹¹⁶ À cette étape de notre heuristique, nous avons démontré que le langage utilisé dans l'écriture de Léonora Miano, se montre à travers une démultiplication de relations ; la relation serait donc dans la démarche narrative de l'auteure un élément majeur dans sa stratégie d'écriture. Il en ressort que ces motifs textuels relèvent d'un processus d'hybridation : des cultures qui se confondent, des personnages ayant des personnalités

¹¹⁶ Papa Samba Diop, Op. Cit, 2002, p. 85.

éclatées, et une dysfonction spatiotemporelle. Il apparaît que cette fiction est une tentative de représentation du réel africain subsaharien en pleine mutation culturelle et sociale.

Les écrivaines s'érigent donc à bannir définitivement toutes les frontières normatives dans l'ensemble de leurs œuvres, elles innovent en juxtaposant dans un seul roman de multiples genres littéraires, et en usant ainsi les outils tels la polyphonie, l'opacité, la fragmentation et l'éclatement de l'écriture. Elles sont à la recherche de ressources narratologiques qui compromettent la linéarité du récit, et engendrer ainsi fragmentation, morcellement et émiettement de ses composantes. Parmi les démarches transgressives employées, nous comptons : l'intrusion des redondances au sein du discours ; l'imbrication de plusieurs genres notamment le polar, le fantastique, le journal intime et l'épistolaire ; le bouleversement chronologique de l'unité temporelle et du rythme de la narration et l'éclatement des repères spatiales. Tous les éléments de la narration se font dans la rupture, dans des textes imbibés de procédés esthétiques et stylistiques, et une étude du paratexte, notamment la titrologie et l'incipit dans le roman de Selma Guettaf, nous a permis d'interroger l'élément hors-texte qui a pour principal fonction de faire passer le message de l'auteure à ses lecteurs.

L'analyse dans cette partie, devient ainsi une lecture de l'évolution du discours féminin dans des sociétés en pleine métamorphose, en se dirigeant soit vers la régression ou bien vers le triomphe et la progression. En somme, le résultat auquel nous sommes parvenus en réunissant les trois romancières, est que le roman féminin ne traite pas uniquement des problématiques qui ne touchent que les femmes, il recouvre aussi bien d'autres sphères hétérogènes. Nous avons questionné au début de cette partie la place de la figure masculine notamment celle du père, que nous avons limité enfin de compte dans une case des personnages négatifs et nuisibles au sein de l'univers fictif. C'est un élément inhibiteur et une figure déchue, qui influence de façon péjorative l'ensemble des personnages de la trame narrative, et plus précisément sa propre progéniture qui ne cesse de souffrir les conséquences de sa défaillance. Tous les conflits que rencontrent les fils/filles du père semblent découler de la même source : les carences affectives paternelles. Le fait de proposer ces problématiques était en fait pour nous une tentative de bâtir une passerelle entre la littérature et le réel mué par cette énigme persistante que posent les violences du monde, et c'est la raison même de l'écriture comme le souligne Milan Kundera :

« Si la raison d'être du roman est de tenir le « monde de la vie » sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre « l'oubli de l'être », l'existence du roman n'est-elle pas aujourd'hui plus nécessaire que jamais ? »¹¹⁷

En effet, la littérature est le lieu où s'expriment le ressenti, le vivre et l'agir d'une société. Des portraits des êtres humains souvent dans des relations conflictuelles sont redessinés par les écrivains. Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, nous allons poursuivre notre investigation, dans une démarche thématique et sémiotique pour traiter la trinité : espace/temps/personnages, de par leur relation indéfectible et de par leur importance dans l'élaboration du sens dans notre corpus d'étude.

¹¹⁷ Milan Kundera, « *L'Art du roman* », Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 36.

Deuxième partie :

**Le cadre spatiotemporel et l'étude des
personnages**

Chargé d'une mission à accomplir, d'une quête à achever, d'un obstacle à franchir, le personnage du roman évolue dans un univers romanesque bien déterminé par l'auteur, situé dans un cadre spatiotemporel particulier en permettant l'élaboration de l'imaginaire. Le système des personnages qui se meuvent sur un territoire précis et dans une sphère temporelle particulière, constitue le paramètre essentiel à l'architecture textuel :

« *L'espace, inséparable du temps, est à la fois le lieu des possibles -en ce sens il symbolise le chaos des origine- et le lieu des réalisations.* »¹¹⁸

Cette structure de l'espace et du temps peut jouer un rôle adjuvant ou opposant dans l'histoire du personnage. Nous nous proposons d'étudier en premier lieu dans ce premier chapitre intitulé : « *L'influence de la spatialité dans la fiction* », la double fonction des dimensions spatiales et ce qu'elles véhiculent comme signes sémantiques et comme catalyseurs de l'action dans le tissu narratif des trois romans que nous soumettons à l'analyse. L'écriture féminine postmoderne déploie l'éclatement des structures narratives et introduit des éléments de rupture à l'intérieur de la fiction. De surcroît, la logique de binarité que l'isotopie spatiale suggère, suscite notre curiosité dans la mesure où elle divise l'espace et le temps.

L'espace est comme le définit Michel Butor « *un thème fondamental de toute littérature romanesque.* »¹¹⁹ La diversité et la multiplicité des lieux dans l'univers romanesque renvoie à la construction identitaire des personnages et à la question de l'ancrage. L'appartenance et la racine des personnages sont reliées à l'espace géographique qui forge un réseau de significations dans le texte. Par conséquent, l'insertion d'un espace dans l'écriture est porteuse de significations. Lorsque l'auteur construit l'intrigue, il le fait à base de lieux portant des rapports factuels. Jean-Pierre Goldenstein précise à propos de la relation mutuelle entre l'espace textuel interne et l'espace externe du réel ce qui suit :

« *L'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors texte qu'elle prétend représenter.* »¹²⁰

La notion de l'espace suscite en effet la curiosité dans la mesure où elle est indispensable à la fiction, imitant l'importance que porte l'espace dans le monde réel. Cet

¹¹⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* », Éditions Robert Laffont/ Jupiter, Paris, 1982, p. 415.

¹¹⁹ Michel Butor, « *Répertoire II* », Éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 44.

¹²⁰ Jean-Pierre Goldenstein, « *Pour lire le roman : initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative* », Éditions A. De Boeck, Bruxelles, 1980, p. 104.

univers spatial se caractérise par une communauté de valeurs, de traits culturels et d'enjeux sociaux qui dynamisent l'environnement fictif dans une sphère temporelle précise. Le déploiement de l'espace possède donc un caractère universel indispensable à l'économie narrative malgré les différentes proportions sur lesquelles il peut s'étendre. Jean Weisgerber questionne également l'espace et son épaisseur comme suit :

« L'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu'invoquent les prêtres, qu'étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnologues. »¹²¹

Afin de déchiffrer la valeur des dimensions spatiales dans le corpus, nous interrogeons sa symbolique et sa diversité au sein du tissu narratif. Comment se définit l'espace dans le corpus et quels liens tisse-t-il avec l'espace extérieur ? Quelles sont ses fonctions et selon quelles modalités se déploie-t-il au sein de la trame narrative ? Afin de répondre à ces interrogations nous allons nous baser sur les théories de Gaston Bachelard, Henri Mitterand, Philippe Hamon, Joseph Courtès, A. Julien Greimas, Yves Reuter, Jean-Pierre Goldenstein, Michel Chevalier, Fernando Lambert et Christinne Chivallon.

Ensuite, dans le deuxième chapitre intitulé : « *L'influence de la temporalité dans la fiction* », nous nous proposons d'étudier la notion du temps dans la fiction, qui est fondamentalement liée à la mémoire des personnages et au rythme que le narrateur choisit pour relater les événements de l'intrigue. Le traitement du temps s'effectue en l'occurrence au niveau de la transgression chronologique des événements, qu'il s'agit d'analepse, d'ellipse ou encore de prolepse, la discontinuité temporelle est la manifestation du jeu de l'écart temporel que le narrateur et le personnage opèrent dans le récit. Les bouleversements temporels et l'accumulation du désordre au sein du tissu narratif donne à la fiction la pertinence qui suscite la curiosité du lecteur. Le temps peut revêtir donc un caractère insaisissable et difficile à cerner.

De ce fait, nous allons tenter de l'analyser en répondant à l'interrogation suivante : Comment le temps s'articule-t-il dans le corpus de recherches et selon quelles modalités ? Dans cette démarche d'analyse, nous allons faire appel aux théoriciens qui se sont le plus intéressés à cette question du temps, notamment Gérard Genette, Pierre Fontanier, Michel

¹²¹ Jean Weisgerber, « *L'espace romanesque* », Éditions l'Âge d'Hommes, Lausanne, 1978, p. 227.

Butor, Paul Ricœur, Mikhaïl Bakhtine et Claude Simon.

En dernier lieu, dans le troisième chapitre intitulé : « *L'évolution et l'onomastique des personnages et autres structures narratives* », nous allons faire une analyse des personnages qui constituent l'axe principal autour duquel se tisse l'intrigue narrative, et qui sont pour la majorité des figures féminines. En effet, la femme est l'objet central dans notre corpus d'étude :

« *On peut difficilement imaginer un récit sans personnage. Comme il est une donnée essentielle, il a été le point central de nombreuses approches du fait littéraire.* »¹²²

Le personnage féminin n'occupe plus une place simpliste et réductrice au sein de la fiction, elle revendique la place de l'héroïne dans tous les trois romans qui font l'objet de notre étude. Nous allons entamer une étude plus approfondie des personnages féminins, dans leur épaisseur psychologique ainsi que d'autres personnages marquants et principaux dans l'univers de narration, en s'appuyant sur les théories de Philippe Hamon. Nous nous intéressons à leurs défauts et imperfections en plus aux rôles qu'ils jouent dans l'univers romanesque. Quels est l'itinéraire de tous ces personnages dans le corpus et vers quel chemin s'avancent-ils ? De plus, nous allons effectuer une étude de l'onomastique afin d'expliquer l'anonymat du personnage principal de « *La Vraie vie* ». Et nous appliquerons le schéma actanciel de Julien A Greimas pour déterminer le rôle de certains personnages dans la diégèse.

¹²² Christiane Achour, Amina Bekkat, « *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II* », Tell, Blida, 2002, p. 45.

Chapitre 1 :
L'influence de la spatialité dans la fiction

C'est dans un cadre spatiotemporel bien déterminé que toute fiction prend sens. En effet, le récit se fonde sur sa localisation pour produire l'illusion du réel qui permet au lecteur de s'identifier et de se repérer par rapport au texte. Dans ce sens, les repères spatiaux en se référant à la réalité aident à l'élaboration de l'imaginaire. Le dictionnaire des symboles définit l'espace comme suit : « *L'espace symbolise de façon générale le milieu, extérieur ou intérieur, dans lequel tout être, individuel ou collectif, se meut.* »¹²³

Ainsi, la spatialité dans le récit est indispensable de par les fonctions importantes qu'elle occupe. Elle peut se manifester sous forme d'un spectacle, servir de décor pour orner l'action, ou encore connoter des symboliques et offrir du sens. Définitivement, elle permet à l'intrigue d'évoluer. Dans notre corpus de recherche, comment pouvons-nous questionner la notion de l'espace ? Comment l'espace dans les trois romans se définit-il ? Comment créent-ils cet effet du réel ?

C'est par le biais de la description que le lecteur arrive à percevoir les éléments spatiaux, et ainsi assimiler les situations que ces éléments englobent, à l'instar du milieu social et du cadre historique. Philippe Hamon le confirme comme suit :

« *La description est une figure de pensées par développement qui au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes.* »¹²⁴

Les histoires dans le roman se superposent et se rejoignent dans une configuration narrative que Paul Ricœur incite à questionner. Il s'agit du lien qui existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine. Cette mise en intrigue est définie comme suit : « *Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif.* »¹²⁵ Les données spatiales sont donc indispensables à la compréhension de la fiction dans la mesure où elles contiennent plusieurs informations, tant sur l'œuvre que sur son auteur et le contexte de l'écriture. Dans ce sens, il est question de savoir comment l'œuvre utilise-t-elle l'espace ?

En effet, toute œuvre est liée à un espace particulier propre à elle :

« *L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Philippe Hamon, « *Introduction à l'analyse du descriptif* », Éditions Hachette, Paris, 1981, p. 09.

¹²⁵ Paul Ricœur, « *Temps et récit* », Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 85.

*déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. »*¹²⁶

Dans cette optique, Yves Reuter précise que :

*« Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire, ainsi ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent, le hors texte. »*¹²⁷

Selon Yves Reuter, ce hors-texte est le lieu référentiel cité dans la fiction pour offrir une illusion du réel aux lecteurs. L'auteur introduit donc un cadre spatial à la fois imaginaire et réaliste dans son texte, faisant ainsi de l'unité spatiale un élément fondamental au fonctionnement du récit et au déroulement de l'action. L'étude de l'espace fait appel à l'analyse de la description, en d'autres termes il s'agit de voir comment l'espace est-il décrit au sein du tissu narratif. Ainsi, il est nécessaire de s'appuyer sur les indices descriptifs à savoir le lexique et les adjectifs. Par ailleurs, l'espace collabore avec d'autres unités narratives afin de transmettre son contenu. À propos de cette relation Jean Weisgerber précise :

*« L'espace constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au point de vue, mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien. »*¹²⁸

L'étude de l'espace est liée au temps et également à l'étude des personnages, qui constituent ensemble les composantes fondamentales du récit. Nous aborderons dans ce chapitre dédié à l'analyse spatiale, les axes suivants :

- La binarité spatiale : espace sain/espace malsain
- La fonction de l'espace dans l'univers romanesque
- La disjonction de l'espace : l'éclatement totale de l'unité spatiale

Dans « *Les Hommes et toi* », l'auteure Selma Guettaf place systématiquement ses personnages dans un espace référentiel renvoyant à une topographie connue par le lecteur. Toutefois, nous allons tout de suite remarquer que l'espace ne s'inscrit pas toujours dans cette

¹²⁶ Achour Christiane, Amina Bekkat, Op. Cit, 2002, p. 50.

¹²⁷ Yves Reuter, « *L'analyse du récit* », Éditions Nathan, Paris, 2000, p. 34.

¹²⁸ Jean Weisgerber, « *L'espace romanesque* », Éditions L'Âge D'Homme, Paris, 1978, p. 19.

logique réaliste, au contraire, le brouillage fait partie de l'esthétique postmoderne qu'adoptent les romancières de notre corpus. Comme c'est le cas dans « *La Vraie vie* » où Adeline Dieudonné choisit une configuration spatiale plus ambiguë, qui s'articule pour accentuer l'aspect violent qui se dégage de la fiction. Quant au « *Crépuscule du tourment* », Léonora Miano fait appel à la nature, au changements climatiques soudains pour amplifier la charge sémantique appropriée à l'espace. Les descriptions détaillées des lieux rendent compte incontestablement de l'importance des dimensions spatiales dans l'univers romanesque africain subsaharien. Nous allons voir comment s'articulent l'espace dans les trois fictions, et comment ces fictions gèrent-elles les éléments spatiaux dans ses différentes ruptures narratives.

II.1.1 Binarité spatiale entre espace sain et espace malsain dans « *Les Hommes et toi* » :

Pour l'auteure Selma Guettaf, l'espace est un indicateur de sens qui se dresse comme un repère pour la narration, et c'est le lieu d'évolution des protagonistes. L'espace dans « *Les Hommes et toi* » possède une signification multiple et paradoxale à la fois : « *Il bouillonne toujours de ces énergies (...) d'où résultent toujours d'imprévisibles ordres nouveaux.* »¹²⁹

En effet, le personnage principal incarné par Nihed est un acteur actif dans la géographie du roman, elle agit dans l'espace comme narratrice et comme protagoniste. D'un côté, le pays natal est un lieu qui désigne pour l'héroïne un espace salubre où s'entassent ses souvenirs d'enfance, les bons comme les mauvais, où habitent ses amis et les êtres qui lui sont chers ; c'est un espace désiré et aimé d'une façon presque innée. D'un autre côté, il représente une uniformité des valeurs sociales, culturelles et religieuses. Sur ce grand espace étendu le personnage principal y vit dans une liberté limitée et se sent comme une étrangère au sein de son propre pays, à qui elle assimile tout son malheur. Par conséquent, ce cadre spatial est doté d'un caractère paradoxal que Nihed tente de fuir une fois mais elle finit par y revenir. Pourquoi ? Que signifie pour elle cet espace ? Qui est cet être qui l'attache à ce lieu ?

« *Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative. C'est dans cette direction que pourrait s'orienter une moderne poétique de l'espace, attentive aux formes et aux valeurs originales de chaque œuvre prise à part.* »¹³⁰

Nihed quitte l'Algérie pour poursuivre ses études en France. Ce pays est pour elle un refuge qui l'éloigne des traditions conservatoires et des pratiques socioculturelles de son pays d'origine. Cet événement et ce voyage structure la spatialité dans la fiction et crée une première dimension dichotomique : Algérie/France : « *Tu devrais venir à Paris. Ça te changera, et tu verras que dans cette ville, quand il s'agit d'amour, rien n'est impossible.* » (LHET-p. 35) L'espace que représente l'Algérie dans la fiction est synonyme d'emprisonnement, d'éclatement familial, de limites et d'interdits ; quant à Paris, ça désigne

¹²⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit, 1982, p. 415.

¹³⁰ Henri Mitterand, « *Le discours du roman* », Éditions PUF Écriture, Paris, 1986, pp. 211-212.

le lieu d'affranchissement, du savoir et de l'épanouissement sociale. Ça traduit une quête de stabilité dans un lieu où elle ressent l'appartenance :

« *La présence de l'homme dans un espace lui confère un attachement spirituel et affectif. Cette relation découle d'un sentiment identitaire constructif (...) À travers le déplacement d'un lieu à l'autre que le personnage fait, nous pouvons dire que l'espace qu'il soit vécu ou social influence sur l'état d'âme de l'homme.* »¹³¹

Vu l'occurrence de se trouver dans deux espaces à l'apparence contradictoire, quelle position le personnage va adopter pour éviter l'écartèlement permanent et par conséquent atteindre l'épanouissement ?

Un deuxième rapport de binarité de lieu se dessine quand Nihed retourne au pays natal. La rupture avec son frère Rayane semble lui causer un déchirement intérieur que seule sa présence peut guérir. L'espace sain est défini comme le foyer qui réunit les deux protagonistes : Nihed et son frère Rayane. Parallèlement, c'est la même maison qui se transforme en gouffre pour Nihed après le départ de Rayane suite à leur dispute. Quant à l'espace malsain, il est représenté comme le lieu de débauche où se rend Rayane pour occuper une fonction de prostitué. Cet espace dysphorique est le seul endroit où il peut être lui-même, en exprimant ouvertement sa sexualité et en assumant sa part efféminée et son homosexualité. Mais c'est ce tournant décisif de sa vie qui le mène à la fin du roman à sa perte. En somme, l'isotopie des rapports spatiaux dichotomiques semble être la stratégie adoptée par l'auteure dans le processus de l'écriture, à savoir que la diégèse s'organise autour de la binarité qui divise incontestablement les lieux dans le roman.

II.1.1.1 Le foyer comme espace sain :

D'abord, La représentation de la ville de Paris comme espace de l'exil correspond au déchirement, à l'éloignement et à la perte de l'identité de Nihed. Elle s'exile dans l'espoir de retrouver un mode de vie plus clément que celui de son pays natal. En premier lieu, une dichotomie de l'espace est perçue comme suit : l'espace familial vs l'espace de l'exil. Le premier est ressenti comme un lieu d'enfermement et d'amoindrissement tandis que le

¹³¹ Slimane Daoud, Bentaifour Nadia, « *L'espace géographique comme dimension identitaire dans le roman La Religion de ma mère de Karim Akouche* », Lougha-Kalaam édité par Language and Communication Laboratory, Université Relizane, 2022, p. 170.

deuxième désigne la liberté et l'affranchissement. Cet espace familial qui provoque la fuite est supposé être le nid où l'enfant fait son plein d'assurance et d'amour. Au lieu de ça, il regorge de peur et d'angoisse où Nihed s'y sent étrangère ; elle vit d'abord un exil intérieur avant de décider de s'installer à Paris. En plus de l'écartèlement psychologique elle fait l'expérience de l'écartèlement géographique. À propos de cette dilatation de lieu le dictionnaire de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant précise :

« *L'espace est comme une étendue incommensurable, dont on ne connaît pas le centre et qui se dilate dans tous les sens ; il symbolise l'infini où se meut l'univers.* »¹³²

La situation suffocante chez elle au milieu familial est accentuée par l'aspect traditionnel de la société algérienne : « *J'avais besoin d'oublier mon pays natal, mon quartier, mes amis.* » (LHET-p. 35) Les interdits et les tabous pèsent lourd sur la psychologie de Nihed, et son départ en France est une manifestation de son côté transgressif et anticonformiste. L'univers traditionnel qui désigne la société algérienne est bien celui des codes et des contraintes, surtout pour le sexe féminin. La répression exercée sur les femmes ne fait que renforcer le sentiment d'exil intérieur chez Nihed, qui se sent étrangère même à l'intérieur de la maison familiale : « *Retrouvailles avec quelques membres de ma grande famille. On ne manqua pas de me rabâcher qu'à mon âge, on prenait la vie un peu plus au sérieux* » (LHET-p. 25)

Toutefois, la France comme un espace d'accueil offre d'une part à ce personnage ce qu'elle désire par-dessus tout : la liberté, mais d'autre part ça l'enferme dans une espèce de cycle vicieux dans lequel elle se cache pour ne pas affronter ses vrais besoins. Une fois que ses économies sont épuisées elle exerce la prostitution afin de s'abriter la nuit. Par conséquent, Paris désigne un espace paradoxal, à la fois d'affranchissement et d'errance. De ce fait, l'espace est une composante essentielle au niveau narratif dans la mesure où il participe à l'action, c'est un agent actif qui influence l'agir des personnages en créant une dynamique spatiale dans laquelle ils se meuvent. En inscrivant son personnage principal dans un milieu étranger qui n'est pas le sien, l'auteure insère Nihed dans une spirale de débauche.

Cette sphère ne convient pas à Nihed : « *mes cheveux sur ma figure, ma culotte fourrée dans mon sac. Les coups d'un soir. Pour un hébergement. Cela dure depuis un certain temps.* » (LHET-p. 21) L'errance et le nomadisme caractérisent surtout les lieux

¹³² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit, 1982, p. 415.

ouverts, à l'instar du désert ; mais dans ce cas, même avec les frontières de la ville qui donnent un aspect fermé à ce lieu, Nihed n'arrive plus à retrouver la stabilité. Elle décrit son séjour à Paris avec une redondance d'errance et de perte de repères : « *un an que je suis à Paris. À part boire, me promener, fumer et écrire, je ne sais pas faire grand-chose.* » (LHET-p. 21) Cependant, avant que ce processus de déchaînement soit déclenché, elle acquiert le savoir qu'elle est venue rechercher : « *Je plaquai toutes mes économies pour m'installer dans la capitale française (...) avec mon diplôme en lettres et le stage que j'avais effectué à Paris.* » (LHET-pp. 35-37)

Le personnage n'y jouit pas seulement de l'indépendance mais elle acquiert l'éducation et le savoir qui faisait l'objet de sa quête initiale. Ce savoir même est un élément libérateur et valorisant pour la femme dans la mesure où il lui accorde la perspective d'une indépendance financière dans la société phallocrate. En outre, le voyage de Nihed prend une dimension symbolique, en allant vers le lieu de liberté elle brise les frontières entre les deux pays : l'Algérie et la France. Par son métissage culturel, elle crée une fusion entre les deux espaces qui s'ouvrent l'un à l'autre pour offrir à ce personnage les outils nécessaires afin de mener à bien sa quête identitaire et existentielle. L'espace à ce niveau est « *une sphère en mouvement et d'expansion illimitée. Il englobe ainsi l'ensemble de l'univers, avec ses actualisations et ses potentialités.* »¹³³

Par ailleurs, l'Algérie est l'espace que la narration représente en tant que lieu de l'imaginaire, en fournissant un certain nombre d'éléments référentiels pour le désigner : « *croupir dans cette Algérie que je déteste aimer* » (LHET-p. 23) Nihed revendique son appartenance à l'Algérie qui reste chère à son cœur ; c'est un espace identitaire pour ce personnage qui forme une sorte de lien avec elle et à ses racines. L'opération de retour aux pays natal peut être considérée comme une renaissance du personnage après tant d'errance :

« *C'est le lieu qui fonde le récit ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai.* »¹³⁴

La décision que prend Nihed de retourner en Algérie est motivée par son errance et sa crise financière, mais aussi par la tendre affection qu'elle porte pour son frère cadet

¹³³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit, 1982, p. 415.

¹³⁴ Henri Mitterand, Op. Cit, 1986, p. 194.

Rayane : « *tout oublier, ne plus penser aux dix-huit mois passés (...) Partir. Retour au pays natal. L'Algérie (...) Rayane. Le seul nom qui me vient en tête. C'est à cause de lui que je vais peut-être rester là-bas.* » (LHET-pp. 22-23)

La symbolique positive qui se dégage du pays natal est nourrie par cette attache sentimentale qui existe entre Nihed et Rayane. Effectivement, Nihed rentre à la maison familiale, qui est à la fois un lieu symbolique et un refuge psychique ; elle constitue une valeur importante pour le personnage, la charge sémantique et connotative qui s'en dégage est fortement prononcée. À propos de la maison comme dimension spatiale Gaston Bachelard souligne :

« *La maison est notre coin du monde. Elle est -on l'a souvent dit- notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme.* »¹³⁵

Dans ce sens, la maison est le lieu d'habitation le plus enrichi de sens et de symboliques. C'est le point de départ pour l'individu où il acquiert ses premiers codes constituants son être. Une liaison forte se crée entre lui et cet espace :

« *Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie.* »¹³⁶

Selon Gaston Bachelard, la maison désigne donc le point d'ancrage de l'individu. Dans « *Les Hommes et toi* », la narratologie préconise de s'intéresser à la maison autant que catégorie spatiale qui comporte dans ses entrailles le foyer. Ce foyer est d'emblée pour le personnage de Nihed un lieu propice, elle le perçoit comme un espace d'intimité et de chaleur : « *L'appartement devenait clair et propre. Rayane était un maniaque du rangement (...) Tous les déchets disparaissaient sous mon œil ébahi (...) J'avais mon frère à mes côtés.* » (LHE-pp. 79-80) Nous considérons que la notion de foyer est plus significative dans le cas présent de par sa connotation puissante et de par l'énergie positive qu'elle dégage. Le foyer est défini par « *Le Dictionnaire des Symboles* » comme suit :

« *Symbole de la vie en commun, de la maison, de l'union de l'homme et de la femme, de l'amour, de la conjonction du feu et de son réceptacle. En tant que centre solaire qui rapproche les êtres, par sa chaleur et sa lumière.* »¹³⁷

¹³⁵ Gaston Bachelard, « *La poétique de l'espace* », Éditions PUF, Paris, 1961, p. 32.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

¹³⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, 1982, p. 462.

Cette définition confirme notre choix de la notion du foyer plutôt que celle de la maison, car la maison familiale au départ des péripéties de Nihed signifiait les violences conjugales et la carence affective paternelle ; elle rappelle également la séparation de ses parents et le chagrin de sa mère décédée. C'est pour cette raison que le foyer reflète beaucoup mieux la complicité qui existe entre Nihed et son frère Rayane, habitants seuls la maison de leurs parents. L'harmonie qui s'y dégage atteste de l'union parfaite des deux protagonistes, faisant de cet espace auparavant triste et morne un foyer chaleureux et festif. Rayane en voulant faire plaisir à sa sœur met en œuvre ses connaissances et son savoir culinaire transformant la cuisine en une piste de danse. « *Le Dictionnaire des Symboles* » avance ce qui suit à propos de cette caractéristique du foyer qui consiste en la préparation de la nourriture :

« *Le lieu où se cuit la nourriture- il est le centre de vie, de vie donnée, entretenue et propagée.* »¹³⁸

L'énoncé suivant est une description de l'ambiance qui règne dans la cuisine, cet espace qui pétillait dès lors que Rayane s'y pénètre : « *Il agissait avec lenteur, avec tendresse et avec précision (...) Ses doigts semblaient caresser les assiettes au lieu de les saisir. La belle présentation des plats lui donnait beaucoup de plaisir. Sa candeur achevait de me désarmer.* » (LHET-p. 79) Le spectacle est décrit par Nihed avec de l'euphorie et du plaisir qui s'y dégage : « *Je parlais dans des monologues à deux balles pour oublier mon inactivité, tout en goûtant ça et là quand il avait le dos tourné, attrapant un bout de carotte, ou arrachant un morceau de pain que je trempais dans la sauce, réveillant mon palais. Parfois, on mettait de la musique, et quand une chanson était trop entraînante, Rayane arrêtait tout pour se mettre à danser.* » (LHET-p 80)

Les traits sémantiques qui se dégagent de cette spatialité sont révélés pour confirmer la divergence qui existe entre cet espace sain et l'espace malsain extérieur au foyer. En sémiotique le trait sémantique est connu comme le « sème », et Joseph Courtès le définit comme suit :

« *L'unité sémantique de base est le sème, élément de signification minimal, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui : il n'a de fonction que différentielle et, de ce fait, ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure.* »¹³⁹

¹³⁸ *Ibid.*, p. 463.

¹³⁹ Joseph Courtès, « *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* », Éditions Hachette, Paris, 1976, p. 46.

Dans cette optique, les sèmes qui caractérisent le foyer renvoient à une isotopie d'amour et de complicité, ils se mêlent jusqu'à ce qu'ils créent la confusion chez le lecteur ; ce dernier se demande si c'est bien une relation fraternelle qui est en train de prospérer dans l'espace du foyer, ou bien s'agit-il d'une relation incestueuse, d'un amour interdit. L'isotopie est définie par Algirdas Julien Greimas comme suit :

« *Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique.* »¹⁴⁰

En effet, l'apparition redondante de sèmes renvoyant à la relation forte tissée entre Nihed et Rayane et leur bien-être au sein de cette bulle de tendresse, confirme l'aspect positif de cet espace, et son influence sur la psychologie de chaque personnage séparément : « *Ce qu'on vivait là, cette complicité, cette tendresse, je ne voulais plus m'en défaire.* » (LHET-p. 82)

Manifestement, ils atteignent le plus haut niveau de bonheur. Nihed obtient un emploi dans un web magazine, et Rayane trouve un travail dans un restaurant et obtient la chance de mettre en œuvre son savoir de chef passionné : « *J'eu mon emploi. C'était un web magazine culturel francophone.* » (LHET-p. 81) ; « *On lui avait donné deux jours d'essai, l'occasion de montrer ce qu'il avait dans le ventre (...) Il s'était débrouillé comme un chef (...) Avec son tablier vert, il s'occupait de la préparation des viennoiseries et pâtisseries. Sa cuisine, une mixture de nombreuses choses : technique, intelligence, travail, donnait l'impression d'être à la fois complètement naturelle et improvisée.* » (LHET-p. 111)

Or, Rayane constitue un pont d'attache qui permet à Nihed d'exister et qui donne à sa vie un sens. Le foyer devient son univers de refuge, son havre de paix que Rayane illumine avec sa tendresse infinie. C'est un espace de sérénité et de bien-être pour elle. L'espace d'ancrage et identitaire pour Nihed est donc le foyer qu'elle partage avec son frère Rayane. C'est là où elle arrive à tisser des rapports d'harmonie et d'épanouissement avec le lieu.

II.1.1.2 L'espace malsain de la débauche et du viol :

Les accumulations symboliques chargées de la maison qui réunit le couple Nihed

¹⁴⁰ Algirdas Julien Greimas, « *Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique* », In : Communication, n°VIII, 1966, Éditions Gallimard, 1968, p. 188.

et Rayane évoquent chez ces personnages une paix intérieure à laquelle ils s'agrippent. La narration décrit la stabilité que cette dimension spatiale dégage, tel un refuge sur le plan psychologique. Ce milieu tel qu'il est décrit dans le roman, aide à saisir et à cerner les personnages qui y vivent. Le rapport entre personnage et espace fictionnel est donc assez parlant :

« *Tous les espaces prennent la signification par rapport aux sujets (...) l'espace n'a pas de sens propre en lui-même. Ce qui est important, ce n'est pas le signe lui-même, mais la relation entre les signes.* »¹⁴¹

Néanmoins, au cours des péripéties des personnages, ils sont mis à l'épreuve de séparation. Cette rupture conduit Rayane à quitter le foyer et à fréquenter des lieux de prostitutions ; quant à Nihed, elle la condamne à une errance intérieure, ce qui la pousse à prendre les mauvaises décisions. Durant cette période de rupture Nihed est victime de viol. Par ailleurs, l'énonciation dans cette partie du roman bouscule d'un narrateur omniscient qui est Nihed à une prise en charge par un narrateur omniscient. Cette rupture du mode narratif dans le texte coïncide avec la rupture de l'espace.

Le narrateur raconte cette phase du récit où Rayane boscule vers la dérive de la dépravation. Ce narrateur a accès à tous les détails qui concernent le personnage, le décor qui l'entoure y compris, ainsi que son état intérieur. Le regard de Rayane qui fait le tour du lieu et des objets en état de délabrement est décrit comme suit par le narrateur omniscient : « *Flouket El Gallil hôtel. Location à la semaine. Rayane avait pris une chambre, étroite et sombre (...) Le peu de lumière, de faible intensité, provenait de quelques bougies qu'il avait disposées çà et là (...) Un matelas sur le sol, une table, une chaise, un radiateur (...) C'était déjà pas mal pour un endroit aussi lugubre (...) Cette cuisine crasseuse qui semblait n'avoir pas servi depuis des lustres.* » (LHET-p. 97)

Les segments descriptifs apparaissent pour montrer un lieu dysphorique. L'aspect négatif du lieu s'instaure selon le procédé binaire en opposition avec le lieu sain qui est pour Rayane le foyer familial. Le discours descriptif a donc pour fonction de montrer le côté abîmé de cet espace où Rayane travaille comme prostitué, et dont il semble acquérir les compétences nécessaires pour ce genre d'activités. Il arrive aussitôt à s'adapter dans ce milieu qui semble correspondre parfaitement à ses traits de personnalité : « *en peu de temps, on le compara aux*

¹⁴¹ Ki-Jeong Song, « *La sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la Quarantaine* », Thèse de doctorat, Université d'Ewha, Séoul (Corée du Sud), 2012, pp. 373-374.

meilleurs prostitués. Rayane n'était pas étonné d'être atterri dans un endroit pareil. C'était comme une espèce de fatalité, un passage obligé. Il venait de découvrir le seul horizon dans lequel il pouvait se projeter. » (LHET-p. 95)

À propos de cette relation entre l'espace et le personnage Pierre Glause et Yves Rauter soulignent :

« Par le jeu des relations qui s'établissent entre le personnage et son milieu, il dépend de l'espace social où il évolue, espace qui détermine sa personnalité et en même temps l'explique. Dans son environnement se réfléchit son image, la description des lieux où il vit redouble son portrait physique et moral. »¹⁴²

Pour Rayane, la vie dans ce lieu restrictif et son travail immoral émanent de sa situation financière compliquée. Le mode d'expression de l'espace est la description, et ça montre les signes de pauvreté et de fatigue qui commencent aussitôt à envahir son quotidien : *« L'envie de se réveiller dans de beaux draps et de rouler dans des bagnoles le rendait ambitieux. Il avait déniché certains repères de prédilection, où on pouvait adresser la parole à des types avec des boutons en manchettes (...) Drainé émotionnellement et physiquement, il mit quelques minutes avant de parvenir à se glisser dans l'eau tiède. 4000 dinars en une soirée. « Pas mal », songea-il, cyniquement » (LHET-p. 101)*

L'incongruité du lieu et l'inconcevabilité du décor correspondent parfaitement à une résidence des marginaux, cette catégorie sociale défavorisée qui comprend les prostitués, les drogués, et les homosexuels...etc. Ce lieu de négativité et du tragique est un espace tout aussi invivable que destructeur. La dimension spatiale ressemble à un gouffre qui engloutit Rayane et qui le prédestine au drame, en l'inscrivant dans une négativité et dans une violence permanente. Dans ce lieu de l'errance, Rayane tente de se reconstruire et de bâtir sa personnalité :

« L'errance est associée au phénomène de circularité de l'espace dans lequel vivent et se meuvent les personnages. Cette circularité qui est enfermement, retour au point initial, se présente en fonction de leur trajectoire dans la fiction. »¹⁴³

En effet, la quête d'affirmation de soi de Rayane n'aboutit pas, et il se retrouve en

¹⁴² Pierre Glause, Yves Rauter, « *Le personnage* », Éditions PUF, Paris, 1986, p. 26.

¹⁴³ Faouzia Bendjelid, « *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni* », Thèse de doctorat, Littératures, Université D'Oran2, 2005, p. 204.

train de vivre dans une spirale infinie de débauche et de pauvreté. Son itinéraire couronné de violence est une inéluctable dégradation psychique et physique, car le lieu qui l'accueille n'est fait que d'hostilité, figurant dans le récit comme espace en opposition au foyer partagé autrefois avec sa sœur Nihed. Cette dualité d'espace réside donc dans l'aspect euphorique du foyer, et celui dysphorique de prostitution. Le premier est joie et tranquillité, le deuxième est souffrance et agressivité.

Par ailleurs, introduire des lieux réels c'est établir des repères que le lecteur peut facilement identifier. D'après le passage suivant, les événements se déroulent dans la ville d'Alger : « *Il prit le train pour Alger. Un air de paix résidait dans cette ville où les déambulations des passants ne s'estompaient jamais (...) Rayane passa son temps à se perdre, agité d'une frénésie singulière, frémissant sous ses vêtements humides (...) Escaliers de la pêcherie (...) Arrivé à une certaine hauteur, il lui était impossible de ne pas prêter attention à tous ces hommes, impressionné par leur nombre et leur allure.* » (LHET-pp. 93-94)

L'auteure place le personnage dans un espace référentiel renvoyant à une topographie connue par le lecteur qui est la capitale d'Alger. Cet ancrage de lieu réel dans la fiction est expliqué par Jean-Pierre Goldenstein comme suit :

« L'action romanesque est très régulièrement située. Chaque roman comporte une topographie spécifique qui lui donne sa tonalité propre. Le romancier choisit de situer action et personnages dans un espace réel, ou à l'image de la réalité. »¹⁴⁴

En effet, l'auteure en tissant l'intrigue elle fait appel à ce lieu portant des rapports factuels ; une relation mutuelle est donc entretenue entre l'espace textuel et l'espace externe. Avoir recourt à l'espace en tant qu'élément indispensable pour la fiction est porteur de sens. Manifestement, cette épaisseur de significations participe à la construction de l'identité car « *l'espace est sans doute ce par quoi les procédures de construction de soi et de reconnaissance de soi à l'autre sont en mesure de pleinement se réaliser.* »¹⁴⁵

Dans ce sens, la construction narrative du roman prend son sens dans un cadre

¹⁴⁴ Jean-Pierre Goldenstein, Op. Cit, 1986, p.89.

¹⁴⁵ Christinne Chivallon, « *Espace et identité à la Martinique : Paysannerie des mornes et requête collective 1840-1960* », Éditions CNRS, Paris, 1998, p. 07.

spatial qui fait allusion au réel. L'espace de prostitution et de débauche se rattache directement à la quête de liberté de Rayane, dont le rêve est de trouver un milieu dans lequel il peut s'assumer tel qu'il est, un homme homosexuel. Au cours de sa quête, il côtoie d'autres êtres aussi abîmés que lui, qui beignent dans un monde d'interdits sociaux et de marginalité : « *Waël était son voisin. Un jeune drogué et un voleur occasionnel qui partageait certains soirs sa chambre et son lit (...) Il parlait comme tous les drogués, dans un état second.* » (LHET-pp. 97-98)

De ce fait, nous constatons que l'écriture de Selma Guettaf constitue une configuration de la condition des individus marginaux, une condition véhiculée à travers les personnages qui occupent les espaces du tissu narratif. Certaines de ces dimensions spatiales enferment les personnages en les soumettons aux exigences sociales et traditionnelles :

*« Des possibles de l'espace à partir duquel tous les événements, prennent sens en fonction du lieu où ils se déroulent. C'est en imposant au réel cette grille d'interprétation que l'auteur prouve son génie créatif, et sa capacité à transformer le fait divers en mythe, l'histoire de tous les jours en épopée ou en leçon d'initiation aux secrets du monde moderne. »*¹⁴⁶

Durant la débauche de Rayane, sa sœur vit dans une léthargie émotionnelle n'ayant aucune nouvelle de la part de son frère bien aimé. L'ombre de ce dernier hante leur maison et plonge Nihed dans une dimension spatiale sans repères : « *Rayane était toujours là lorsque je me retournais dans mon sommeil. L'esprit flageolant, la gorge sèche (...) Je réussissais à me rendormir en pensant qu'il serait devant le palier le lendemain.* » (LHE-p. 34)

Le jour où elle perd son travail de rédactrice dans une revue, elle se fait violer par trois hommes dans une ruelle sombre. L'espace et l'ambiance du drame sont décrits par Nihed comme suit : « *Ils étaient trois. Et ils étaient pressés (...) Dès que l'un finissait, c'était reparti pour un tour avec un autre (...) Ils avaient une haleine vraiment chargée, pire qu'un trou du cul. Ils étaient affamés de violence (...) Chacun de mes membres se dissoudre, comme de la cendre s'éparpillant dans l'univers (...) couchée sur le sol, je humais l'odeur d'une timide averse (...) Le monde était tiède, rafraîchi, baignant dans une splendide brume, telle une femme sortant de son bain. En arrivant sur le palier, je n'avais pas l'impression que mon trajet avait été prolongé (...) J'étais affalée sur le canapé, un paquet de chips éviscéré sur la*

¹⁴⁶ Michel Chevalier, « *La littérature dans tous ses espaces* », Mémoire et documents de géographie, Éditions CNRS, Paris, 1993, p. 112.

table basse à côté du cendrier trop plein, mon regard fumasse perdu dans des images (...) celles de ma nouvelle réalité. Prostituée, chômeuse et femme violée. » (LHET-pp. 60-62)

Dans l'extrait cité ci-dessus, la ruelle que Nihed qualifie de sombre et sans lumière est l'espace géographique dans lequel se produit le viol ; c'est décrit comme un endroit sal, au beau milieu des poubelles. Cet aspect de l'endroit est un élément constitutif de la description. La narratrice semble avoir une mémoire olfactive car elle décrit les odeurs qu'elle sent autour d'elle notamment la mauvaise haleine des violeurs.

L'ensemble de l'acte est décrit dans la violence et dans la saleté, provoquant chez Nihed comme chez le lecteur dégoût et répugnance. L'évocation des poubelles et de la saleté qui règne dans cet espace contribue à l'amplification du sentiment de crise chez la narratrice, et à l'accroissement du sentiment d'être aspirée par la misère répugnante. En conséquence, la narratrice semble plongée dans la désespérance de la situation. En décrivant son corps qu'elle sent comme de « *la cendre s'éparpillant dans l'univers* » (LHET-p. 61), elle semble s'être laissée aller à sa douleur et à sa condition de victime.

Cette dimension spatiale qui se situe dans une ruelle et à l'extérieur du foyer est synonyme de danger, d'agression et de souffrance. La rue, comme étant un espace géographiquement extérieur constitue un espace où les femmes se sentent en réclusion et où elles courent un grave danger. Elles risquent d'être détroussées, suivies, draguées, violentées, et violées. Cette spatialité est avilie par les hommes qui la dominent. Ils considèrent la femme comme un objet sexuel et qu'elle n'existe rien que pour assouvir leurs désirs les plus malsains : « *T'es là pour notre plaisir, espèce de chienne, compris ?* » (LHET-p. 61) Effectivement, l'extérieur reflète la condition de la femme recluse dans la société algérienne représentée par la fiction. De ce fait, la binarité spatiale le foyer/la rue est confirmée par cet aspect sain/malsain des espaces. Le foyer est considéré comme un lieu de sécurité et d'amour, tandis que l'extérieur est fait de débauche et de danger.

Par ailleurs, l'étude de l'espace nous a permis de voir le déploiement de la personnalité de Rayane au sein de cette spatialité dans la mesure où ça a libéré son côté marginal qu'il était obligé de cacher pendant longtemps. La crise identitaire et psychologique de ce personnage est justement le résultat des sentiments de refoulement et de culpabilité de posséder une nature sexuelle taboue et un penchant vers les désirs interdits. Or, le redressement de l'identité de Rayane se fait par sa fréquentation des espaces qui ont une

représentation sémantique euphorique, tel que le foyer et tout ce qui a une relation avec le savoir culinaire comme la cuisine et le lieu de son nouvel emploi comme chef pâtissier. La charge positive que porte ces lieux permet l'accomplissement d'une quête de bonheur pour les personnages.

Enfin, dans ces espaces à caractère binaire, l'auteure Selma Guettaf s'engage à travers les lieux référentiels à créer un effet de réel pour lutter en faveur de l'émancipation de la femme. À travers l'isotopie des espaces marginaux, les personnages s'investissent dans des lieux d'interdits et de tabous afin de s'affranchir face à la société traditionnelle. Leurs agissements, et leurs identités amalgamées sont en faveur de la transgression qui marque le long du roman.

II.1.2 La fonction de l'espace dans l'univers virulent de « *La Vraie vie* » :

Derrière « *La Vraie vie* » se profile l'espace d'une énonciation violemment déployée. Le lecteur est d'emblée saisi par l'empathie grâce au jeune âge des personnages principaux. La narratrice relate ses souvenirs d'enfance dans une narration basée sur les procédés de l'ellipse et de l'analepse, marquant ainsi l'écriture par une configuration narrative fragmentée. La violence qui surgit dans le roman s'étale sur l'espace. La structure des déplacements des personnages et les modalités descriptives de l'espace aident aussitôt le lecteur à saisir l'organisation spatiale de la trame narrative :

*« La littérature (...) parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit encore Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter. »*¹⁴⁷

En effet, l'espace est une donnée indispensable à la compréhension de la fiction, c'est une source d'information tant sur l'œuvre que sur son auteur. Avec ses portées variées, le rôle de l'espace est accru lorsqu'il s'agit d'un univers merveilleux car il participe à la réalisation du phénomène surnaturel et à l'agencement des symboliques relatifs à cette dimension spatiale. Par ailleurs, l'étude de l'espace repose d'abord sur le point de vue selon lequel les événements se présentent dans l'univers romanesque. À ce propos Fernando Lambert souligne que :

*« L'espace narratif, pour sa part, est en lien direct avec le second aspect modal, la focalisation. L'espace prend ainsi tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage. »*¹⁴⁸

Dans le roman d'Adeline Dieudonné, la narratrice est mêlée à l'action dès qu'elle commence à nous raconter les souvenirs les plus marquants de son enfance. Elle occupe la fonction d'énonciatrice en nous dévoilant son passé vécu. C'est à travers l'œil de la narratrice que l'imaginaire est présenté dans ces détails les plus précis. C'est à l'intérieur de cette spatialité que les souvenirs de ce personnage/narratrice sont ancrés, et ils prennent forme à

¹⁴⁷ Gérard Genette, « *Figures II* », Éditions du Seuil, Paris, 1969, p. 43.

¹⁴⁸ Fernando Lambert, « *Espace et narration, Théorie et pratique* », Érudit, 1998, p. 115. <http://id.erudit.org/iderudit/501206ar> Consulté le 20-08-2022.

travers le processus narratif. La fonction de l'espace où l'auteure choisit d'imprégner la fiction, sa nature, son organisation et son mode de description est multiple, mais elle découle d'un univers romanesque totalement imaginaire, sans aucune référence spatiale faisant allusion au monde du réel. L'espace interne textuel ne représente donc pas l'espace externe, celui du hors-texte. Par ailleurs, les péripéties de la narratrice, à partir de l'âge de douze ans sont narrées selon la candeur de l'enfance à cet âge de la vie, ensuite les événements se noircissent et conduisent jusqu'au parricide à la fin du roman. Comment l'univers de l'enfance peut-il porter dans ses entrailles cette quantité colossale de terreur ? Et comment ces différentes composantes spatiales s'unissent pour bâtir cet univers romanesque brutal ? Comment le déplacement des personnages s'associe-t-il à l'aventure et participe-t-il à la violence ?

II.1.2.1 L'espace féerique comme échappatoire pour les personnages/enfants :

Le monde surnaturel et merveilleux est la propriété de l'enfance. L'univers candide des enfants se caractérise par un aspect merveilleux qui orne l'atmosphère afin de rendre moins hostile la réalité de leur entourage. L'histoire de « *La Vraie vie* » est compliquée et pleine de tournants et d'événements. Le personnage anonyme qui prend en charge la narration du début à la fin du roman est une fille âgée de douze ans, tentant sans relâche de sauver son petit frère Gilles de l'emprise maléfique de la hyène ; l'esprit de l'animal hante ce petit garçon de huit ans et tente de lui voler son innocence et d'assombrir son âme. La narration et la focalisation mise en œuvre influencent la représentation des lieux dans la mesure où le point de vue du personnage/enfant est témoin de l'insolite à travers son optique innocente et pleine d'imagination. Selon la narratrice, l'espace tend à se dynamiser et à participer à l'action grâce à son aspect magique. Le personnage qui représente cette présence féerique au sein de l'espace romanesque est nommée Monica. Les enfants pensent qu'elle est une fée possédant des pouvoirs magiques : « *Vous m'avez dit que vous pouviez faire cet orage (...) Vous êtes une fée.* » (LVV-pp. 96-97) En effet, Monica est décrite par la narratrice comme étant une présence surnaturelle dégageant une énergie rayonnante de positivité. *Le Dictionnaire des Symboles* définit « la fée » comme suit :

« Maîtresse de la magie, elle symbolise les pouvoirs paranormaux de l'esprit ou les capacités prestigieuses de l'imagination. Elle opère les plus extraordinaires transformations et en un instant comble ou déçoit les désirs les

plus ambitieux. »¹⁴⁹

À ce niveau de l'histoire le récit est marqué par une manifestation insolite d'un lieu particulier où réside Monica, que seuls les enfants semblent pouvoir y accéder. Sa maison est décrite comme suit : « *Au fond de la vallée, à moitié ensevelis par les feuilles mortes, il y avait la maison de Monica (...) La maison de Monica était à moitié mangée par le lierre. C'était joli. Parfois, le soleil tombait dessus à travers les branches, ça ressemblait à des doigts qui la caressaient.* » (LVV-pp. 15-18) Cette ambiance merveilleuse qui plane, touche indéniablement la représentation du lieu et pour qualifier le personnage merveilleux incarné par Monica il y a plusieurs facteurs qui interviennent, notamment l'environnement où se passe l'action.

Nous constatons d'emblée que ce lieu féerique et isolé par rapport aux autres habitations marquant une rupture spatiale ; c'est un endroit qui dégage du mystère et du magique : « *Derrière notre jardin, il y avait le bois des Petits Pendus, une vallée verte et brune, deux pentes qui formaient un grand « V » au fond duquel s'entassaient les feuilles mortes. Et au fond de la vallée, à moitié ensevelies sous les feuilles mortes, il y avait la maison de Monica.* » (LVV-p. 15)

Les enfants sont aussitôt séduits par l'aspect mystérieux du lieu et de la femme qui y habite. Les histoires insolites qu'elle leur raconte appuient les idées reçues sur elle : « *Il y a vachement, vachement longtemps, pas très loin d'ici, sur une montagne disparue, vivait un couple de dragons gigantesques.* » (...) *Cette histoire faisait peur à Gilles.* » (LVV-pp. 16-17) La narratrice cite une topographie fabuleuse au point qu'elle utilise la vue ainsi que sa mémoire olfactive pour la décrire : « *Sa maison était toujours là, avec la main du soleil dessus (...) Elle portait une de ses longues robes pleines de couleurs, de fleurs et de papillons. Ça sentait toujours la cannelle à l'intérieur.* » (LVV-p. 55)

Cette dimension spatiale décrite par la narratrice est propre à un univers féerique et mystérieux à la fois qui suscite chez les enfants un sentiment d'étrangeté. Gilles éprouve parfois des sentiments de peur et d'effroi devant le genre de contes que Monica raconte. Cette hésitation entre merveilleux et énigme relève du fantastique que Tzvetan Todorov définit dans son ouvrage « *Introduction à la littérature fantastique* » comme suit :

¹⁴⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit, 1982, p. 430.

« *Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* »¹⁵⁰

Ce sentiment d'hésitation est présent dans le récit à travers l'émerveillement de la narratrice face à ce tableau animé par la beauté de Monica ; elle le décrit comme un espace régi par des forces incompréhensibles qui génèrent une présence de modalisateurs propres au fantastique. À ce propos, Caillois Roger souligne que : « *tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne.* »¹⁵¹

Effectivement cet espace énigmatique et enchanteur est perçu par les enfants comme une échappatoire aux conflits familiaux. Il est primordial de préciser l'importance de la pensée magique pour ces petits, qui leur permet de s'évader pour un court instant de la virulence et de l'atrocité de l'atmosphère qui monopolise l'espace de la maison familiale : « *l'atmosphère y était devenue si oppressante qu'elle nous mastiquait tous les quatre.* » (LVV-p. 228)

Cette dimension spatiale féerique est un espace dynamique et ouvert, il peut même revêtir un caractère infini par son aspect sauveur qui soustrait les enfants de leur routine virulente. Manifestement, les moments passés chez Monica sont d'une tendresse infinie, tandis qu'à la maison les enfants n'assistent qu'aux scènes haineuses de violences conjugales. Un lexique fantastique y est employé : « *dragon gigantesque, griffes de dragons, légendes...* etc. » Ces vocables impliquent une dimension imaginaire et fantastique, proposant à l'héroïne et à Gilles une trêve qui les extrait du quotidien. Ces histoires ne leur sont racontées que par Monica qui sait manipuler l'imagination pour les faire rêver et pour les aider à s'éloigner ne serait-ce qu'un instant des turbulences familiales. La figure de Monica symbolise la bienveillance et la protection au sein de l'univers romanesque, et la narratrice sollicite ses pouvoirs pour l'aider à accomplir le voyage dans le temps afin d'effacer l'accident mortel du vieux marchand de glaces qui a eu lieu juste devant les yeux de Gilles et qui était la cause de son traumatisme.

Selon la narratrice cette mort a frayé un chemin dans la tête de Gilles et y a laissé se faufiler la vermine incarnée par l'esprit de la hyène qui rôde toujours dans la maison : « *Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon petit*

¹⁵⁰ Tzvetan Todorov, « *Introduction à la littérature fantastique* », Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 69.

¹⁵¹ Caillois Roger, « *Au cœur du fantastique* », Éditions Gallimard, Paris, 1955, p. 161.

frère ? » (LVV-p. 54)

En définitif, nous constatons que dans cette partie du roman « *l'espace est le produit d'abord de l'imaginaire et une élaboration du langage et prend son sens à l'intérieur de la diegèse.* »¹⁵² La configuration d'ensemble qui lie les personnages, l'espace, le temps et les événements de la fiction, forme un système intégré qui s'articule pour produire un sens. Par conséquent, l'espace dans « *La Vraie vie* » se meut en faveur des personnages/enfants, afin de les extraire de leur environnement familial violent.

II.1.2.2 L'espace de la violence et l'esthétique de la terreur :

Chaque récit possède une topographie qui lui donne sa tonalité particulière. Dans le cas de ce roman, nous proposons deux modalités de représentation de l'espace que nous suggérons de cerner : la redondance de certains traits du décor et leurs effets sur les personnages et sur les événements de l'intrigue romanesque. L'espace de la fiction dans « *La Vraie vie* » est peuplé principalement par des enfants qui incarnent les protagonistes principaux de l'histoire.

La narratrice entame le récit avec une description de la pièce qu'elle nomme « *la chambre des cadavres* », plongeant aussitôt le lecteur dans une ambiance à la fois lugubre et violente. Cette ouverture annonce la quantité d'effroi qui règne dans le roman et décrit une dimension spatiale propre à l'horreur : « *À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle de mes parents et celle des cadavres. Des daguets, des sangliers, des cerfs. Et puis des têtes d'antilopes, de toutes les sortes et de toutes les tailles, springboks, impalas, gnous, oryx, kobus... Quelques zèbres amputés du corps. Sur une estrade, un lion entier, les crocs serrés autour du cou d'une petite gazelle. Et dans un coin, il y avait la hyène. Toute empaillée qu'elle était, elle vivait, j'en étais certaine, et elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait dans chaque regard qui rencontrait le sien.* » (LVV-pp. 09-10)

En plus de la peur que cette description dégage, il y'a la terreur que le père impose dans la maison et qui se fait ressentir chez la narratrice tout au long de son énonciation. Cette peur s'amplifie avec le temps et l'atmosphère de ce lieu devient de plus en plus pesante pour les enfants et pour leur maman. Cette économie narrative, nourrie par la peur est dynamisée par la description qui envahie l'espace narratif. Dans cette logique où certains éléments

¹⁵² Faouzia Bendjelid, Op. Cit, 2005, p. 168.

spatiaux produisent un effet de terreur Réal Ouellet et Roland Bourneuf soulignent :

« *Le romancier, comme le peintre ou le photographe, choisit d'abord une portion d'espace qu'il cadre et se situe à une certaine distance... ces déplacements du regard introduisent dans la description un élément dynamique en y permettant une circulation, une exploration de l'espace en plusieurs sens.* »¹⁵³

En effet, la redondance de certains procédés linguistiques joue le rôle de marqueur stylistique à lequel nous sommes attentifs, et qui témoigne d'une particularité propre au discours. La peur et la terreur sont une réaction à la violence qui envahie la maison et la vie de la narratrice. Cette violence obéit à des lois difficiles à saisir pour une enfant, par conséquent, la peur qui en résulte est intensifiée.

Afin de voir comment la terreur est exprimée dans le texte, nous proposons d'analyser les contextes dans lesquels les séquences qui expriment la peur apparaissent ; cette démarche permet l'observation de la relation entre la peur (effet) et la cause qui la provoque. L'analyse linguistique porte principalement sur le champ lexical de la terreur qu'inspirent l'atmosphère et la spatialité d'épouvante. Les substantifs cités dans le roman et qui appartiennent au champ lexical de la terreur sont les suivants :

Substantif	Champ lexical	Citation
La terreur	1- Effroi	1- « <i>Elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait.</i> » (p.10)
	2- Peur	2- « <i>Ma mère, elle avait peur de mon père.</i> » (p.11)
	3- Panique	3- « <i>Une panique sauvage commençait à m'étouffer</i> » (p. 37)
	4- Terrifiée	4- « <i>L'obscurité m'a terrifiée.</i> » (p.39)
	5- Angoisse	5- « <i>Une boule d'angoisse incandescente a carbonisé ma poitrine.</i> » (p.103)

D'après le tableau, nous constatons le déploiement du lexique de la terreur qui s'étend de manière abondante, laissant transparaître une intense charge sémantique de virulence : « *j'aurai voulu que quelqu'un (...) m'explique (...) que le sang et la terreur*

¹⁵³ Réal Ouellet, Roland Bourneuf, « *L'univers du roman* », Éditions PUF, Paris, 1981, p. 109.

allaient se diluer. Mais personne n'est venu. » (p.37) ; « *Des torrents de terreur.* » (p.52) La quasi-totalité des espaces au sein de l'édifice narratif se caractérise par un aspect virulent, et cela est démontré soit à travers le développement de la narration soit par le truchement des procédés descriptifs. La violence se présente dans les dimensions spatiales suivantes selon le tableau :

L'espace de la violence	Citation
La chambre des cadavres	« <i>Gilles passait de plus en plus de temps dans la chambre des cadavres à parler à la hyène. La vermine dans sa tête avait pris pouvoir.</i> » (p.86)
La cuisine	« <i>Il a saisi ma mère par les cheveux et lui a écrasé le visage dans la purée et les débris de porcelaine.</i> » (p.64)
La rue	« <i>Au moment où le vieux se préparait à se redresser, le siphon a explosé. Boum (...) Son visage était un mélange de viande et d'os. Avec juste un œil dans son orbite.</i> » (p.35)
La forêt	« <i>Il a roulé pendant une heure, vers les arbres, vers la forêt immense. Celle qui peut vous engloutir sur des kilomètres carrés</i> » (p.176)

Les personnages qui se meuvent dans ces espaces sont tout aussi déstabilisants que l'étrangeté dégagée par ces lieux notamment l'espace de la forêt qui est peint dans une partie du roman comme étant un lieu effroyable et terrifiant. Il s'agit d'un jeu créé par le père de la narratrice et qui constitue de faire d'elle une proie, chassée par les fils de ses compagnons de chasse au milieu de la nuit dans la forêt. La narratrice la décrit telle un espace qui l'engloutit avec son obscurité terrifiante. Effectivement, un lexique d'obscurité est récurrent dans son développement descriptif :

« *Au cœur des **ténèbres**. Les sapins se dressaient tout autour de nous comme des sentinelles (...) La **faible clarté** de la lune s'évanouissait dans la cime des arbres, plongeant le sol dans une **obscurité opaque**.* » (LVV-p. 176)

Les règles du jeu consistent à ce que la narratrice arrive à arpenter la forêt dans l'obscurité totale afin d'échapper aux prédateurs sans avoir droit à utiliser une torche pour éviter de se faire repérer. Son père a fait appel à ses copains pour que l'équipe soit complète ;

trois de leurs garçons ont rejoint Gilles pour jouer le rôle de prédateurs : « *parmi les garçons il y avait deux frères, qui devaient avoir dix et douze ans. Ils étaient secs et durs (...) Le troisième garçon était l'exact opposé des deux premiers (...) Il était pâle et grassouillet.* » (LVV-p. 178)

Ce qui est encore plus déstabilisant c'est que ce jeu prend un aspect réel où la petite fille doit courir toute effrayée dans le noir risquant de se blesser ou de se faire repérer par un vrai animal prédateur : « *Cette nuit, il n'y aura pas de mise à mort. Juste la traque. Et la proie ce sera (...) toi (...) La mise à mort sera symbolisée par une petite mèche de cheveux. Le premier qui m'en ramène une a gagné.* » (LVV-pp. 180-181) L'espace de la forêt devient un opposant pour la petite fille, et le temps aussi. Elle doit affronter la peur dans la solitude et dans le noir car même la lune refuse d'apporter un peu de lumière à ce paysage effrayant. Voici quelques syntagmes qui représentent le rôle opposant qu'incarne l'espace de la forêt :

- « *Je mettais mes bras devant moi pour protéger mon visage des branches que je ne distinguais pas dans l'obscurité et qui semblaient vouloir me crever un œil.* » (LVV-p. 184)
- « *Les aiguilles de pin mêlées aux branches sèches ont émis un craquement sinistre.* » (LVV-p. 187)
- « *J'étais une fille perdue dans la forêt au beau milieu de la nuit, poursuivie par une meute de cinglés (...) Oublier les ombres menaçantes des arbres, que j'imaginai prendre vie à chaque instant pour transpercer ma chair de leurs longs doigts griffus.* » (LVV-p. 187)
- « *J'ai avisé un tronc d'arbre mort, au creux duquel je me suis réfugiée, dans une obscurité totale.* » (LVV-p. 188)
- « *Le silence s'était refermé sur la nuit comme un rideau de velours sombre. J'étais seule. Et cette idée me rassurait autant qu'elle m'horrifiait (...) Je m'étais blottie si fort contre le tronc d'arbre qu'un petit moignon de branche s'était enfoncé dans mon dos. Mon cerveau, aveuglé par la terreur, ne l'avait pas remarqué sur le moment (...) à la lueur de la lune, j'ai vu le rouge sur mes doigts.* » (LVV-p. 191)
- « *Le mouvement du vent m'a intriguée. Il faisait bouger la silhouette à la façon d'une créature fantomatique.* » (LVV-p. 193)
- « *Je courais si vite que je ne voyais pas le terrain changer sous mes pas. Des rochers pointus commençaient à saillir sous le tapis d'épines (...) Mon pied*

droit a heurté un gros rocher, mon corps s'est envolé. J'ai eu le temps de comprendre. Que je m'envolais trop haut, que j'allais trop vite et que je ne pourrais rien faire pour éviter le choc. » (LVV-pp. 194-195)

Tous les éléments de la nature se dressent ainsi contre la narratrice qui relate les événements à travers un registre pathétique suscitant chez le lecteur des émotions fortes telles : la douleur, la colère et l'empathie. Elle procède à une narration construite autour d'un réseau lexical de la souffrance et des sensations virulentes : « *L'air avait toutes les peines du monde à pénétrer ma trachée qui s'était réduite à un trou minuscule, comprimé par l'effort, la terreur et les sanglots.* » (LVV-p. 185)

L'espace ouvert de la forêt est perçu comme une dimension d'errance où la narratrice tente sans relâche de s'en sortir vivante. La vie de cette petite fille tourne autour de la violence de son prédateur de père, qui se tourne maintenant vers elle pour assister à sa transformation en une proie humaine afin de se délecter de son effroi. Le caractère opaque de l'espace peut autant traduire l'angoisse existentiel du personnage narrateur. Nous pouvons affirmer que l'utilisation particulière de l'élément spatial met l'accent sur le thème de la violence. Comme nous l'avons constaté, la violence se déploie dans l'espace interne textuel et devient une caractéristique principale à ses dimensions. Effectivement, dans cette spatialité s'entremêlent une isotopie sémantique de la violence qui « *ne se narre plus mais se crie ou se décrit avec une intensité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte).* »¹⁵⁴

Néanmoins, c'est dans cette atmosphère que l'héroïne évolue et parvient à se projeter dans de bonnes perspectives d'avenir, car la volonté de quitter cette virulence spatiale joue le rôle de catalyseur dans l'accomplissement de sa quête. En définitif, la récurrence des procédés de la violence devient une marque dans le roman, son trait spécifique et inhérent.

II.1.2.3 La représentation de la nature :

Nous avons avancé précédemment dans le présent travail de recherche que l'auteure Adeline Dieudonné dénonce dans son roman « *La Vraie vie* » la maltraitance des animaux. Sa philosophie comprend également le respect et la fascination devant tout ce qui

¹⁵⁴Julia Kristeva, Op. Cit, 1980, p. 492.

est lié à la nature. Le lecteur constate d'emblée qu'elle imprègne l'éloge de la nature au sein de son écriture, et rend sensible les souffrances des animaux face à la torture, aux pratiques de chasse et à l'emprisonnement. Au cours de notre étude effectuée de l'espace, nous avons constaté que la violence couvre les dimensions spatiales du texte. Toutefois, la stratégie d'écriture adoptée par l'auteure n'est pas faite que de violence, elle revêt plusieurs facettes notamment celles de la beauté et de la douceur spatiale. À propos de cette diversité du sens et de spatialité Ouellet. R et Bourneuf. R soulignent que :

« *Loin d'être indifférents, l'espace dans un roman s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre.* »¹⁵⁵

En effet, l'espace décrit par le biais de la voix narratrice est composé d'une dichotomie principale qui s'étend sur les axes suivants :

1- L'espace de la nature (espace ouvert) :

Les détails descriptifs sont ornés par un discours appréciatif sur la nature énoncé par la narratrice : « *Un joli nuage fin comme un serpent est passé devant la lune* » (LVV-p. 245) Dans l'espace textuel et sur le plan lexico-sémantique la nature est un espace de paix et d'harmonie : « *La maison de Monica était à moitié mangée par le lierre. C'était joli.* » (p.18) ; « *Le soleil tombait dessus à travers les branches, ça ressemblait à des doigts qui la caressaient.* » (p.18) ; « *Le soleil caressait cette fin de journée d'une lumière qui sentait bon le miel caramélisé.* » (p.31) ; « *Les perruches (...) se déplaçaient toujours en groupe, ça faisait de gros nuages verts qui filaient dans le ciel. C'était joli. Bruyant mais joli.* » (p.32) ; « *À mesure que nous nous éloignons des lumières du monde des hommes, les étoiles apparaissent comme des milliers de spectatrices.* » (p.176)

2- L'espace du quartier (espace fermé) :

La narratrice accentue la disparité qui existe entre les deux espaces binaires : nature/quartier par les procédés descriptifs. En effet, les segments descriptifs dans le texte dégagent une sémantique dysphorique propre au quartier hostile et terne où la narratrice habite et s'y sent emprisonnée : « *On habitait un lotissement qui s'appelait « le Démo ». Une*

¹⁵⁵ Réal Ouellet, Roland Bourneuf, Op. Cit, 1981, p. 114.

cinquantaine de pavillons gris alignés comme des pierres tombales. Mon père l'appelait « le Démoche » ». (LVV-p. 18)

Ce passage cité ci-dessus, démontre le caractère stérile du lieu comparé à un grand cimetière et où les maisons ressemblent effectivement à des pierres tombales. Cette isotope de la négativité qui caractérise la description de ce lieu fermé met en valeur l'espace de la nature, qui produit un effet tout à fait contraire. Cette nature est un espace accueillant pour les personnages, mais aussi pour les plantes et les animaux, donnant un espace d'harmonie et de communion idéales à tous les constituants de l'espace naturel.

Manifestement, c'est une logique fondée sur une dimension spatiale dichotomique dans la mesure où deux lieux s'opposent en se manifestant comme suit : un espace fermé vs un espace ouvert. D'un côté nous avons le monde dynamique de la nature, positivement décrit, et d'un autre côté, il y'a le monde fermé et terne du quartier. Cette binarité participe au fonctionnement de la fiction et à la représentation de la nature comme un espace rayonnant et euphorique qui n'est fait que de beauté.

La nature a toujours été sujette à de multiples représentations au sein des textes littéraires. Le terme peut prendre différentes formes et il comprend notamment : éléments, paysages, forces, faune et flore. L'auteure dédie une place imposante aux animaux dans son roman, à travers une mise en place d'un père chasseur et d'une petite fille qui narre ces conquêtes sanglantes. Cependant, l'espace de la maison accueille au sein de son hall une cage de la perruche Coco : « *dans le hall d'entrée, ma mère nettoyait la cage de Coco, la perruche.* » (LVV-p. 31) ; et des chèvres occupent un coin dans le jardin : « *au fond du jardin (...) il y avait l'enclos des biquettes (...) il y en avait trois : Biscotte, Josette et Muscade.* » (LVV-p 20)

Cet espace consacré aux animaux, en plein milieu de la maison d'un prédateur est comme une sorte de provocation, défiant l'instinct de chasseur pour remettre en cause ses pratiques cruelles, et c'est surtout la tendresse que porte de la mère pour ces chèvres qui est provocatrice : « *quand il s'agissait de ses chèvres, il pouvait jaillir au fond de ses tripes une forme d'instinct maternel qui lui faisait tenir tête à son mari.* » (LVV-p. 20) L'inscription des animaux dans l'espace de la maison est aussi un signe de résistance et de mise en valeur de l'espèce animale et de son importance dans la vie de l'homme, ce dernier continue à la réduire sous forme d'une source à exploiter, comme le souligne ici Lucile Desblache :

« Avec l'apparition du classicisme dès la fin du XVI^{ème} siècle, l'homme se persuade plus que jamais qu'il est à juste titre le dominateur de la nature, et se donne les moyens de l'être (...) La nature devient pour l'homme le vaste ensemble d'objets animés ou inanimés à classer, à contrôler, à posséder. »¹⁵⁶

Dans ce sens, l'homme est considéré comme supérieur à la nature où elle demeure prisonnière d'une philosophie anthropocentrique. La narratrice dans « *La Vraie vie* » exprime explicitement son refus pour l'emprisonnement des oiseaux : « j'avais essayé de lui dire, à ma mère, que c'était cruel de la garder en cage (...) je ne comprenais pas pourquoi cette pauvre Coco devait rester en cage à regarder les autres s'amuser sans elle. » (LVV-pp. 31-32)

Cette action de dénonciation est exprimée pour remettre en cause l'enfermement contraire à la définition de la nature qui incarne l'ouverture. Une nouvelle dichotomie spatiale se forme où se rencontrent deux relations conflictuelles entre cage/nature qui génèrent davantage de violence dans l'espace textuel. Ainsi, la nature cesse d'être un élément marginal dans le texte littéraire et devient le centre d'intérêt de l'écriture ; cette attention particulière à la nature et ses composantes oriente les nouvelles tendances poétiques vers un triomphe de la nature grâce aux procédés de glorification. L'auteure en mettant en scène un espace accueillant l'espèce animale fait de la maison un lieu de refuge, un lieu sûr où la mère de la narratrice s'extrait de son rôle de soumise face à son époux pour défendre ces animaux. En somme, l'espace de la maison est un lieu paradoxal, qui englobe plusieurs atmosphères à la fois et c'est à travers les personnages que chaque environnement prend sens et prend vie. Pour conclure, le système spatial dans le roman est régi par la virulence qui trouve d'abord son origine dans l'instabilité de la cellule familiale de la narratrice. Les violences conjugales et les pratiques de chasse du père accentuent l'aspect dysphorique de la maison, créant un espace morbide, angoissant et terrifiant. La narratrice et son petit frère tentent d'échapper à cette virulence à travers l'espace du merveilleux. Leurs déplacements et leurs jeux les aident à sortir de l'ambiance pesante de la maison pour aller vers un espace ouvert où ils peuvent se servir de leur imagination afin de créer un entourage merveilleux autour d'eux. La nature demeure toujours l'élément favorable pour ces personnages qui contraste avec l'espace fermé du quartier, décrit comme terne et sans vie. En somme, le cadre spatial du roman est établi selon une logique binaire. L'espace dysphorique de la maison familiale s'oppose à l'espace euphorique de la nature. Le premier est pour la narratrice limité et nocif, quant au deuxième, il est synonyme de liberté et d'épanouissement.

¹⁵⁶ Lucile Desblache, Op. Cit, 2011, p. 61.

II.1.3 La disjonction de l'espace au profit d'une créativité langagière débridée dans « *Crépuscule du tourment* » :

L'espace textuel du roman « *Crépuscule du tourment* » est engorgé de références spatiales qui renvoient à l'Afrique Noire : « *nous étions sur nos terres, mais le Ciel n'était plus nôtre. Il fallait tenter de conserver un peu de soi sous le régime de l'assimilation.* » (CDT-p. 16) L'auteure brosse le portrait de l'être africain perdu dans ses repères spirituels.¹⁵⁷ L'évocation de l'histoire de l'ère coloniale ainsi que la description spatiale fait allusion à une géographie particulière :

« *L'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu, il est le reflet d'un hors texte.* »¹⁵⁸

En effet, l'espace topographique n'est pas un simple ornement de la fiction, il représente en plus les valeurs d'une communauté et celles du personnage, comme le souligne ici Ki-Jeong Song :

« *Les éléments d'espace dans le texte littéraire ne sont pas un simple décor mais ils fonctionnent comme signes qui présentent les idées non spatiales, comme les valeurs psychique et morale.* »¹⁵⁹

Manifestement, le système spatial dans « *Crépuscule du tourment* » comporte une topographie vraisemblable qu'Yves Reuter définit comme suit :

« *Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire, ainsi ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent, le hors texte.* »¹⁶⁰

Dans cette optique, Michel Chevalier affirme :

« *Une habile insertion de l'espace réel et du temps historique dans l'univers du roman confère au récit un caractère réaliste tout à fait conforme aux canons du vraisemblables. L'ensemble de la narration crée, autour d'un personnage parfaitement invraisemblable, un « effet de réel ».* »¹⁶¹

¹⁵⁷ Papa Samba Diop, Op. Cit, 2002, p. 83.

¹⁵⁸ Jean-Pierre Goldenstein, Op. Cit, 1986, p. 88.

¹⁵⁹ Ki-Jeong Song, « *La sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la Quarantaine* », Thèse de doctorat, Université d'Ewha, Séoul (Corée du Sud), 2012, p. 380.

¹⁶⁰ Yves Reuter, Op. Cit, 2000, p. 34.

¹⁶¹ Michel Chevalier, Op. Cit, 1993, p. 91.

En effet, le roman insiste à propos de ce rapport que forme le personnage en corrélation avec l'espace du réel, et il crée un cadre référentiel hybride qui se manifeste par la superposition des deux espaces omniprésents dans le tissu narratif : l'espace textuel interne, et l'espace du hors-texte, qui fait référence aux lieux réels. Yves Reuter affirme à son tour que « *les lieux du roman peuvent ancrer le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le reflètent* »¹⁶² Dans « *Crépuscule du tourment* », les protagonistes sont tous liés les uns aux autres à travers le référent commun de leur discours : Dio. En effet la polyphonie qui caractérise l'écriture divise le roman en quatre parties bien distinguées, selon le changement de voix énonciatrice. Ces femmes qui procèdent à la narration ont toutes des histoires en commun. Nous constatons que les rapports qui sont produits entre ces personnages sont le résultat des déplacements d'un lieu à un autre dans la même géographie :

« nous appelons espace de vie l'ensemble des lieux fréquentés par une personne ou par un groupe social (...) nous appelons espace social, l'ensemble des lieux fréquentés par une personne ou par un groupe social auquel il convient d'ajouter l'ensemble des interrelations sociales qui sous-tendent ce réseau (...) nous appelons enfin espace vécu l'ensemble des lieux de l'espace de vie et de l'espace social auxquels s'ajoutent les valeurs psychologiques qui s'attachent aux lieux et qui unissent les hommes à ceux-ci par des liens immatériels. »¹⁶³

Selon la conception d'Armand Frémont, c'est grâce aux rapports que l'individu tisse avec l'espace géographique qu'il parvient à forger son identité, il suggère qu'il n'existe aucune construction d'une identité individuelle sans une dimension spatiale. Par ailleurs, le roman divisé en quatre parties, nous offre par le biais des quatre voix narratrices des espaces multiples. Chaque espace se distingue de l'autre par un lien qui véhicule une charge symbolique et émotionnelle. Dans le tableau ci-dessous, nous allons relever les manifestations spatiales récurrentes ainsi que les indices de l'espace référentiel :

Narratrice	Espace référentiel	Citation
1- Madame	Le Nord en référence à l'Occident, l'Europe	« <i>Lorsqu'ils reçurent ces armes à feu, ce fut pour les retourner contre eux-mêmes (...) Lorsqu'ils se vêtirent à la manière de leurs faux amis, ce fut pour faire</i>

¹⁶² Yves Reuter, « *Introduction à l'analyse du roman* », Éditions Nathan, Paris, 2000, p. 54.

¹⁶³ Armand Frémont, « *L'espace vécu et la notion de région* », Travaux de l'Institut de Géographie de Reims, n°41-42, 1980, pp. 47-58.

		<i>prosperer les industries du Nord. »</i> (p.13)
2- Amandla	Le Nord ; Notre Continent (l'Afrique Noire)	« Notre continent a bien sûr possédé ses instruments de protection (...) Les Nordistes ne peuvent s'en servir. » (p.108)
3- Ixora	Le ciel subsaharien qui fait référence à l'Afrique Noire	« Ici sous le ciel subsaharien comme ailleurs sur la planète. » (p.144)
4- Tiki	Continent (l'Afrique)	« À l'inverse d'autres territoires du Continent , notre plaine côtière n'avait vu aucune femme occuper le tabouret d'autorité. » (p.263)

L'espace romanesque où se meuvent les personnages constitue un rapport dichotomique incontestable qui est désigné comme suit l'Afrique Noire/L'Occident :

- 1- L'Afrique Noire représentée par les indicateurs lexicaux suivants : *notre Contient* (p.108) ; *ciel subsaharien* (p.144) ; *ce pays* (p.21) ; *les rives d'un fleuve se jetant dans l'Atlantique*¹⁶⁴ (p.29).
- 2- L'Occident représenté comme étant : *Le Nord*.

Le point commun qui unit les quatre narratrices c'est qu'elles sont soit d'origine africaine subsaharienne soit métissées à cause d'une naissance à moitié occidentale. Cette opposition du pays natal contre l'Occident est née de l'historique colonial que la mémoire de ces terres enregistre. Les narratrices semblent toutes dénoncer cette ère sur ce continent meurtri dont « *la jeunesse (...) se cherche des mentors. Elle ne trouve, pour l'inspirer, que des morts qui, n'auraient su quoi faire en ce siècle de grandes angoisses et de petites espérances.* » (CDT-p. 21)

Le Nord est évoqué comme étant le lieu où certains personnages ont choisi d'y résider pendant une courte période afin de poursuivre leurs études telles que Tiki et Ixora : « *après mes études universitaires, j'ai travaillé un peu au Nord, puis suis retournée auprès de nos parents.* » (CDT-p. 278) Toutefois, les narratrices en s'adressant à Dio, le référent commun de leurs textes, lui font part des reproches pour avoir renié son pays d'origine. Dans l'extrait suivant c'est sa sœur Tiki qui s'exprime : « *Tu irais à l'étranger, au Nord, afin d'y poursuivre tes études (...) tu décidas de ne plus remettre les pieds au pays.* » (CDT-p 234)

¹⁶⁴ L'Atlantique est un océan qui touche de son côté « est » le continent de l'Afrique.

Cette dénonciation fait appel à l'histoire africaine qui a tant souffert à cause de l'esclavage, de la déportation et du racisme. Les identités des narratrices semblent avoir des repères spatiaux solides où elles s'ancrent fièrement, contrairement à Dio qui choisit de renoncer à son identité d'origine à cause du mépris qu'il éprouve vis-à-vis sa famille et les traditions ancestrales.

De ce fait, nous constatons que l'espace romanesque s'inspire de l'espace externe celui du monde réel. L'auteure Léonora Miano fait appel à son continent d'origine au cours de son processus d'écriture, en sachant qu'elle est née à Douala au Cameroun. Ses personnages évoluent au sein du tissu narratif, tout en évoquant leurs origines faisant allusion à l'Afrique du sud. Christiane Achour et Bekkat souligne à propos de l'espace réel dans le roman ce qui suit :

« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas une copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'auteur. »¹⁶⁵

En effet et comme le précise la citation ci-dessus, l'espace textuel est une jonction entre réel et imaginaire où les frontières entre les deux mondes se trouvent abolies en opérant ainsi un brouillage et parfois la confusion chez le lecteur. Dans une interview dans la revue française *Le Temps*, Léonora Miano répond à la question suivante :

- « *Que peut la littérature pour nous aider ?* »
- « *Elle pourrait être une de ces « armes miraculeuses » qu'évoquait Césaire, à condition qu'un sérieux travail sur les représentations de l'autre ait été effectué. Des mes romans, je travaille beaucoup les pensées des personnages, leur intimité, leur dimension universelle. Mais le simple fait que l'histoire se déroule en Afrique est, pour nombre de lecteurs, un frein à l'identification. Les Européens doivent réapprendre à être des humains parmi les autres. »¹⁶⁶*

D'après Léonora Miano, ses personnages évoluent dans un contexte qui se veut une représentation de l'Afrique. Cette dimension spatiale est un opérateur fondamental

¹⁶⁵ Christiane Achour, Bekkat. A, Op. Cit, 2002, p. 59.

¹⁶⁶ Interview de Célia Héron avec la romancière Léonora Miano, publié 26/11/2020 dans la revue *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/societe/leonora-miano-lafrique-se-rehabiliter-propres-yeux> Consulté le 05-09-2022.

participant à la construction de l'édifice fictionnel. En somme, toutes ces indications spatiales contribuent à produire l'effet de réel, le récit donne à voir des indications locatives précises qui correspondent effectivement à l'univers réel. C'est ce que Henry Mitterand nomme « la narrativité » qui la définit comme suit :

« Je suggérerai d'appeler la « narrativité » du lieu qui fonde le récit (...) le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai. »¹⁶⁷

Par ailleurs, il existe bien un lieu commun dans trois parties du roman, évoqué par les narratrices et qui est la maison de la mère de Dio : *Madame*. Ce lieu figure dans le roman à travers des segments descriptifs glorifiants. Nous citons ci-dessous les trois descriptions de ce lieu :

- 1- **Madame** : *« il semble pourtant que tu ne détestes pas le confort de cette maison, ses six chambres toutes pourvues d'une salle de bains, ses deux salons, sa piscine, son jardin paisible et élégant, l'air conditionné que tu laisses fonctionner en permanence pour maintenir à dix-huit degrés la température des pièces que tu utilises le plus. »* (p.39)
- 2- **Ixora** : *« cette immense maison de famille, avec ses six chambres -donc six salles de bains-, ses deux salons, ses deux garages, son étage, son jardin si bien entretenu, sa piscine en forme de haricot, sa climatisation, son groupe électrogène, son système de forage pour pallier les insuffisances de la compagnie des eaux, sa bibliothèque, sa vidéothèque, ses domestiques pour prendre en charge chaque domaine de la vie quotidienne, ses masseuse, manucure, coiffeuse se déplaçant à domicile et, en dépit ou à cause de tout cela, une atmosphère de glaciation, une ambiance de congélateur. »* (pp.141-142)
- 3- **Tiki** : *« le groupe électrogène fonctionne à la perfection, l'air conditionné lui évite d'entendre le bourdonnement des moustiques. Ces derniers ne s'aventurent pas sous le froid polaire de sa chambre, la température est réglée autour de dix-sept degrés, ce qui correspond à l'idée qu'on se ferait de l'hiver. »* (p.208)

¹⁶⁷ Henri Mitterand, « *Le discours du roman* », Éditions PUF, Paris, 1980, p. 194.

Cette isotopie de la maison émane du rôle dynamique et paradoxal qu'elle possède dans la fiction. Tout en étant un lieu clos et statique, des émotions y sont également attachées. Cet édifice de luxe connote d'un côté la sécurité, la protection contre la misère et les conditions difficiles qui hantent les pays d'Afrique subsaharienne, et d'un autre côté, cet espace endosse la froideur d'un foyer vide et brisé.

Enfin, l'œuvre littéraire possède l'aptitude de véhiculer un imaginaire des lieux en faisant de l'espace un élément focalisateur de la perception de l'évolution des personnages. La vision du romancier contribue à la création d'un esprit des lieux cités dans l'imaginaire mais qui reflète le monde extérieur. Dans le cas présent, la configuration spatiale dans « *Crépuscule du tourment* » fait référence à la géographie africaine subsaharienne dans laquelle évoluent les personnages-narratrices.

L'espace décrit par les personnages créés de Léonora Miano, dégage un esprit africain et une âme pleine de vie. Selon Bachelard, l'imaginaire est immatériel et intangible, c'est-à-dire que la perception des lieux représentés dans une œuvre littéraire dépend de la perception personnelle, morale et affective du lecteur. Alors, la signification qui se dégage de l'espace est la concrétisation d'interventions d'ordre émotionnelles, personnelles et idéologiques. C'est pourquoi nous notons une redondance de binarité Nord/Sud, ou Europe/Afrique dans le discours.

L'auteure camerounaise aborde des thématiques socio-culturelles et politiques qui touchent sa terre natale, tout en mettant l'accent sur l'hybridité culturelle et le métissage issus d'un historique de colonisation. Les générations actuelles afro-européennes s'identifieront facilement à ce genre de texte et y trouveront peut-être un air familier et nostalgique qui les aidera à dépasser toute crise d'ordre identitaire.

Synthèse :

« *L'espace de l'écriture est comme le précise Abdelkader Ghellal un espace signifiant.* »¹⁶⁸ Dans ce sens, l'espace dans la fiction est sémantique, porteur de sens et considéré comme une scène où se joue l'action. Il est dépeint dans le corpus selon une optique

¹⁶⁸ Abdelkader Ghellal, « *Écriture et oralité* », Éditions Dar El Gharb, Oran, 2006, p. 62.

critique et il est décrit tel qu'il est ressenti par les héroïnes. Le décryptage des composantes narratives a mis en évidence les structures spatiales en marge des normes. L'imaginaire dans « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf et « *Crépuscule du tourment* » tome I de Léonora Miano, est envahi par l'effet de réel et par les références aux espaces extérieurs. Quant au roman d'Adeline Dieudonné « *La Vraie vie* » les lieux convoqués manquent de renvois au réel référentiel, ce qui affecte la vraisemblance de l'histoire. Un système binaire préside la construction des espaces présentés, divisé principalement en deux catégories : dysphorique/euphorique. L'espace est aussi représenté sous forme de disjonction qui s'opère en marquant une fragmentation du tissu narratif.

La description est le mode d'expression privilégié de l'espace. Le discours fait appel à un resurgissement de traits descriptifs qui traduisent l'effet de la spatialité sur les personnages et sur leurs actions et le déroulement de l'histoire. Ces segments ajoutent de la poésie à l'écriture, et le rythme s'appuie sur la conjonction d'accumulation et d'addition « et ». La narration n'hésite pas à accentuer dans le corpus la disparité immense entre les espaces textuels, jusqu'à ce que l'unité spatiale devienne un actant à part entière qui participe à l'action romanesque tout en dépassant son statut d'ornement et décoratif d'aparavant.

Parallèlement à l'espace, le temps fait manifestement l'objet d'une distorsion générée par l'éclatement textuel. Pour obtenir une lecture plus précise, il nous semble important de déchiffrer le cadre temporel dans le corpus en poursuivant l'analyse dans le chapitre suivant.

Chapitre 2 :
L'influence de la temporalité dans la fiction

Parmi les éléments principaux de l'évolution d'une diégèse et du déploiement des événements narratifs c'est le cadre temporel. Il représente l'un des opérateurs fondamentaux dans la construction de l'édifice narratif de la fiction. Nous avons examiné dans le chapitre précédent, la manifestation des dimensions spatiales dans le corpus et nous avons dégagé son importance dans la bâtisse fictionnelle. À posteriori, comment la temporalité s'articule-t-elle dans un univers textuel fondé sur la binarité et sur la disjonction spatiale ?

Le cadre temporel est tout aussi crucial que celui de l'espace ; ils sont inéluctablement liés dans un rapport de corrélation comme le confirme Paul Ricœur :

« Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. 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. »¹⁶⁹

Pour Paul Ricœur, la dimension temporelle se marque par l'être dans le temps¹⁷⁰, et nos actions sont humaines car elles s'incarnent dans la durée des jours, au rythme des saisons, et aussi parce qu'elles sont arrêtées ou relancées, prévues ou déjouées, précipitées ou ralenties, que nous sommes amenés à mesurer l'unité temporelle. Cette temporalité parvient à prendre du sens lorsqu'elle est restituée au temps émotionnel du lecteur, une cohérence s'installe là où le caractère conflictuel des rapports entre le récit et le temps s'accroît. Le temps désordonné, celui du texte, celui de la lecture, l'incohérence chronologique, l'entorse temporelle dans l'espace brouillé, peuvent éventuellement faire du récit un tissu éclaté et fragmenté.

L'organisation temporelle des événements dans un récit peut être étudiée sous plusieurs angles. Nous allons tenter dans ce chapitre de dégager la double fonction du temps qui consiste à analyser au préalable la temporalité fictive propre à l'histoire narrée (temps diégétique), ensuite nous étudierons l'organisation temporelle linéaire ou non de la narration. La configuration du temps accroît l'aspect fragmentaire d'un récit, ce qui nous motive à analyser les effets de l'éclatement temporel dans la dynamique textuelle.

Notre analyse sera axée sur les points suivants :

¹⁶⁹ Paul Ricœur, Op. Cit, 1986, p. 12.

¹⁷⁰ Paul Ricœur, Op. Cit, 1983, p. 70.

- La discontinuité et la temporalité embrouillée.
- La fonction de l'ellipse et de la temporalité éclatée.
- La fragmentation du cadre temporel.

En effet, c'est en examinant chaque récit que nous allons détecter les premières indications qui constituent fondamentalement les références temporelles. « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf est un roman bien particulier, divisé en 21 parties et dont l'espace fait référence à des lieux qui existent dans le monde hors-texte du réel. Alors dans quel cadre temporel a eu lieu son histoire et selon quelles modalités s'organise-t-il ?

Dans « *La Vraie vie* », nous allons également décrypter les codes temporels utilisés par l'auteure Adeline Dieudonné, afin de situer ses personnages dans la trame narrative. Comment procède-t-elle pour organiser le temps et selon quel ordre les événements sont-ils narrés ? Et quel est le moment choisi de la narration ?

Enfin, la rupture avec la temporalité conventionnelle est accentuée dans le roman de Léonora Miano. La fiction de « *Crépuscule du tourment* » subit des entorses au niveau temporel, ce qui correspond bien à son architecture romanesque singulière, comportant quatre parties bien distinctes régies par le procédé de la polyphonie. Les repères temporels y s'entrecroisent et s'entremêlent, et l'approche qui sert à saisir la composante temporelle s'avère être complexe. En l'occurrence, cette particularité qui caractérise chacun des romans nous incite à questionner la temporalité que ce soit dans l'ordre ou dans l'infraction chronologique.

II.2.1 La temporalité embrouillée dans « *Les Hommes et toi* » :

La notion du temps est une donnée complexe qui participe à accorder du sens au contenu romanesque. C'est l'une des paramètres essentiels à étudier dans l'analyse textuelle d'une œuvre de fiction. Claude Simon explique le processus de l'écriture tout en le situant dans le temps comme suit :

*« C'est que l'on écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (...) au cours de ce travail, au présent de celui-ci. »*¹⁷¹

Pour Claude Simon, l'écriture n'a qu'un seul temps : le moment dans lequel elle est produite qui n'est autre que le présent. Les œuvres contemporaines représentent dans le panorama littéraire un changement radical dans le traitement du temps. L'étude du temps, permet effectivement de mettre en exergue le rapport qui existe entre le présent, le passé et le futur. Selon Gérard Genette, le temps dans la fiction est celui de la diégèse, c'est au sein de la narration qu'il prend forme. Il le précise comme suit :

*« Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture. »*¹⁷²

En outre, toute configuration littéraire ne se limite pas à l'expression d'une seule parole mais par une pluralité de voix et de significations qui se font écho les unes aux autres dans l'univers fictionnel. À mesure que le temps s'écoule dans l'univers fictionnel, la signification des choses prend forme et se construit au sein de l'espace qui est intrinsèquement lié à l'unité temporelle. D'un autre point de vue, la narration dans le roman est effectuée à travers la mémoire, dans la mesure où le narrateur raconte les événements qui ont marqué son passé. Or, la transgression se manifeste dès lors que la chronologie se brouille. En effet, le parcours fictionnel des protagonistes se présente sous la forme d'une réécriture du passé à travers le procédé de l'analepse, défini par Gérard Genette comme suit :

*« Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se retrouve. »*¹⁷³

L'analepse est donc une figure de style consistant un retour en arrière et une narration

¹⁷¹ Claude Simon, « *Discours de Stockholm* », Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 59.

¹⁷² Gérard Genette, « *Figures III* », Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 78-79.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 82.

des événements passés, contrairement à la narration simultanée qui se produit en même temps que l'action dans le présent. L'auteure Selma Guettaf marque son écriture par les phrases écrites en majuscules ornant chaque début de partie ; c'est une forme particulière qui a pour rôle de marquer le début de la partie narrée. C'est cette séparation distincte de ces parties qui marque la structure du texte exhaustif par la fragmentation, et c'est grâce à ça que nous pouvons compter clairement 21 parties. La narration passe d'un moment à un autre. L'éclatement du temps dans le récit est un éclatement des itinéraires des personnages en errance, et selon cette errance nous pouvons détecter la présence de plusieurs procédés tels que l'analepse et la prolepse.

À l'instar du personnage de Nihed, nous pouvons remarquer le désordre qui règne dans les parties où ce personnage prend en charge la narration. D'abord, elle ouvre le récit avec des verbes employés au présent de l'indicatif sur son séjour à Paris, ensuite elle enchaîne avec d'autres événements qui ont précédé cet épisode de l'exil, pour enfin effectuer un retour en arrière. À priori, cette analepse possède une fonction explicative qui permet au lecteur de saisir les raisons qui ont poussé Nihed à quitter l'Algérie. À ce niveau, les segments indicateurs de la temporalité se présentent sous forme d'une série de repérages contextuels qui sont les suivants : « un an que je suis à Paris » ; « chaque matin » ; « depuis un certain temps » ; « ne plus penser aux dix-huit mois passés » ; « ce soir-là » ; « la période qui suivit les funérailles » ; « des heures après » ; « un jour » ; « au bout d'une demi-heure. » Dès le début du roman, nous nous projetons d'un point de départ pour effectuer un retour au même point après :

- Première partie du roman : « *À peine 25 ans, et j'ai déjà une vie pathétique. Un an que je suis à Paris.* » (LHET-p. 21)

La narration s'énonce au moment de l'accomplissement de l'action, à travers les verbes conjugués au présent de l'indicatif. Ce choix du présent est employé lorsque le narrateur témoigne de ses émotions actuelles. Il peut s'agir également d'une création stylistique proche de l'hypotypose¹⁷⁴ qui selon Pierre Fontanier est une figure de style qui « *peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.* »¹⁷⁵

¹⁷⁴ Substitut féminin et une figure de style qui consiste à faire une description animée et à faire une peinture vive et frappante d'une scène.

¹⁷⁵ Pierre Fontanier, « *Les figures du discours* », Éditions Flammarion, Paris, 1968, p. 100.

- Quatrième partie du roman : « *Je plaquai toutes mes économies pour m'installer dans la capitale française.* » (LHET-p. 35)

Ainsi, par le biais de ces passages narratifs nous pouvons voir plus clairement le saut narratif que la voix énonciatrice effectue, et qui affecte incontestablement le temps diégétique. La quatrième partie narrée au passé et à l'imparfait représente en quelques sortes une justification aux moments de dépravation vécus à Paris par Nihed. Elle emploie alors la rétrospection pour expliquer ses agissements. En effet, le procédé de l'analepse est de mise, Gerard Genette le définit ainsi :

« (...) désignant par *prolepse* toute manœuvre narrative constituant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels (...) elles ne se réduisent pas entièrement à l'*analepse* et à la *prolepse*. »¹⁷⁶

De par leurs importance, Gérard Genette dédie toute une série de livres théoriques aux procédés temporels et spatiales qui participent à l'évolution de la narratologie. Nous comptons parmi ses livres « *Figures III* » publié en 1972 et où apparaît la citation que nous venons de citer ci-dessus. Il avance que les analepses et les prolepses sont des anachronies temporelles qui caractérisent la temporalité dans le récit. Dans le cas du présent roman « *Les Hommes et toi* », l'analepse y figure par excellence et marque le cadre temporel par ses fonctions informatives et référentielles. Le tableau suivant consiste à citer cette partie du roman où se trouve ces moments de brouillage :

Résumé des parties	Les pages	Le narrateur	Le temps de conjugaison des verbes	Procédé temporel (Figure de style)
Partie 1 -Nihed raconte son séjour en France marqué par l'errance et la débauche.	De (p.21) à (p.23)	Nihed	Présent de l'indicatif	Narration simultanée

¹⁷⁶ Gérard Genette, Op. Cit, 1972, p. 82.

Partie 2- Nihed raconte son sentiment d'isolement quand elle se retrouve au milieu des membres de la grande famille où elle est considérée comme une marginale, qui ne s'est « toujours pas mariée ». Elle y décrit également de manière brève ses parents et son frère Rayane.	De (p.25) à (p.27)	Nihed	Présent de l'indicatif/imparfait/passé composé	Analepse
Partie 3- Le père de Nihed quitte sa femme pour une autre et la narratrice raconte comment sa mère est morte de chagrin. Elle narre également le moment des funérailles où elle croise son père.	De (p.29) à (p.30)	Nihed	Passé simple/passé composé/imparfait	Analepse
Partie 4- Nihed narre le moment de rupture avec son frère Rayane à cause de leur père. Rayane quitte la maison est Nihed, dans une conversation avec son amie Farah lui confie son désarroi avec l'absence de son frère. Farah conseille à Nihed d'aller s'installer à Paris. Cette dernière décrit dans quelques lignes la vie à la capitale après s'y être installée.	De (p.31) à (p.36)	Nihed	Passé simple/passé composé/imparfait (le présent est employé dans les dialogues)	Analepse

Les distorsions temporelles dans le roman reflètent la complexité de la temporalité. En effet, l'intrigue ne progresse pas de façon chronologique, et le temps de conjugaison des verbes ne suit pas une logique précise mais il subit en revanche un désordre total. Le personnage/narrateur de Nihed raconte de façon alternative les événements qui l'ont amené à choisir l'exil. Cette distorsion est définie par Gérard Genette sous forme d'anachronie qu'il explique comme suit :

« Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère -sur

*lequel elle se greffe- un récit temporellement second, subordonné au premier. »*¹⁷⁷

En effet, la narration est anachronique et alternative dans la mesure où elle part d'un discours immédiat, qui décrit sa situation d'exil pour ensuite narrer son emprisonnement et la démarche effectuée qui l'emmène au point de départ, qui est cette situation-même d'exil. En effet, Nihed effectue une démarche de rétrospection rien que pour nous expliquer comment elle est parvenue à choisir l'exil pour s'émanciper. Paul Ricœur avance à propos du désordre qui règne au sein de la fiction ce qui suit :

*« En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales. »*¹⁷⁸

Cette définition s'adapte parfaitement au jeu de narration effectué dans le roman de Selma Guettaf, cette dernière délègue le pouvoir de raconter dans une partie du récit à Nihed. Ce type de fiction est appelée par les narratologues¹⁷⁹ un récit homodiégétique : *« c'est-à-dire dont le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. »*¹⁸⁰ Cependant, nous ne pouvons pas classer le présent roman dans cette catégorie car la focalisation se transforme à un moment de la narration à une focalisation omnisciente. Par ailleurs, Gérard Genette précise que *« les analepses répétitives remplissent à l'égard du destinataire du récit une fonction de rappel. »*¹⁸¹

Effectivement, c'est à partir de la cinquième partie du roman que nous constatons un ordre chronologique au niveau des événements narrés. Voici le début dans le passage suivant : *« À mon retour en Algérie, une fois passé le cortège des cousins (...) je réussis à trouver un poste dans la presse écrite francophone (...) Je n'eus pas de mal à me faire remarquer (...) J'écrivais dans la rubrique culturelle (...) Je découvrais ainsi le joli monde de la littérature algérienne. »* (LHET-p. 37)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁸ Paul Ricœur, *Op. Cit.*, 1983, p. 656.

¹⁷⁹ Sylvie Patron, *« Le narrateur : Introduction à la théorie narrative. Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative »* Éditions Armand Colin, Paris, p. 352, 2009.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, 1972, p. 111.

En gras, les verbes sont conjugués au passé simple, au passé composé et à l'imparfait, indiquant une organisation temporelle et une structure du mouvement de la mémoire, évoluant selon le mode narratif de l'analepse. Jusqu'à la dixième partie, Nihed qui survit à l'absence insupportable de son frère Rayane, raconte dans un cadre temporel dilaté par l'attente et le manque son quotidien au sein du milieu professionnel ainsi que sa relation amoureuse avec son patron. Quant à la fin de la partie, elle est dédiée à sa rupture avec ce dernier et à l'événement tragique du viol. Tous ces événements sont émis successivement dans une énonciation sans distorsions au niveau du cadre temporel : « *Le lendemain, je frappai à sa porte, les phalanges blanchis d'angoisse et de détermination. Il était en pleine conversation téléphonique.* » (LHET-p. 59)

C'est à la fin de la douzième partie que surgit Rayane. Son retour à la maison marque un temps euphorique pour lui ainsi que pour Nihed. La stabilité vient appuyer la linéarité temporelle dans ces parties du roman jusqu'à ce que tout bouscule. En effet, dans la quinzième partie un changement de voix énonciatrice vient perturber la linéarité temporelle et événementielle. La période où Rayane quitte la maison est racontée par un narrateur omniscient, en voici les traces qui inscrivent cette discontinuité et cette rupture de linéarité du discours :

« *Beaucoup de mélancolie dans le regard de Rayane. Il avait été un enfant très calme, très sage, au visage fantomatique.* » (LHET-p. 88)

« *Il retourna chez sa sœur, en se tenant d'une main les entrailles, l'autre serrait les clés de l'appartement.* » (LHET-p. 107)

Comme nous le remarquons, la rupture dans le moment de l'énonciation accentue le suspense, et à partir de cette partie la narration est focalisée sur le parcours de Rayane. Il s'agit encore d'un analepse où le narrateur évoque quelques particularités de l'enfance de Rayane : « *Il ne mangeait pas beaucoup, ne travaillait pas bien à l'école, mais ce n'était pas un enfant à problèmes. Léger et févreux, étrange et silencieux, il s'éloignait, s'isolait dans un coin et refusait de parler, car il était celui qu'on rejetait et dont on se moquait. Aucune stabilité dans la cellule familiale. Jamais de l'aide pour ses devoirs, de l'intérêt pour ses désirs.* » (LHET-p. 87)

Le narrateur relate le moment le plus décisif dans l'itinéraire de Rayane où il quitte la

maison familiale pour plonger ensuite dans une spirale d'errance et de prostitution. La dynamique de la rétrospection ici est plus intensifiée car elle plonge le lecteur dans un champ temporel extérieur du récit premier, celui narré par Nihed : « *Son départ fut le moment le plus intense de sa vie. Aussi exaltant qu'effrayant. Un besoin vital de s'éloigner. Se retrouver, au moins pour une fois, en dehors de l'espace familial.* » (LHET-p. 92) ; « *Avec sa figure pâle, ses yeux liquides comme des flaques brillantes, il ne passa pas inaperçu (...) En peu de temps, on le compara aux meilleurs prostitués.* » (LHET-p. 95)

Ce changement d'énonciation vient chambouler la cohésion temporelle du récit à savoir que le moment où Rayane quitte le foyer familial est déjà narré auparavant dans le récit de Nihed. En revanche, dans le récit de la quinzième partie, nous suivons les événements avec une différente optique que celle de la narratrice précédente. Effectivement, le narrateur omniscient narre des détails de la vie de Rayane dans l'espace dysphorique de la débauche en employant des verbes au temps suivants :

- L'imparfait : « *Rayane s'effondrait sur son lit qui sentait la sueur et le sperme.* » (p.101)
- Le passé simple : « *un bruit le réveilla (...) il attrapa son jean.* » (p.102)
- Le plus-que-parfait : « *le jeune prostitué l'avait très vite aimé* » (p.98)
- Le conditionnel-passé : « *il l'aurait tué. Il l'aurait étranglé. Froidement.* » (p.102)

D'un point de vue fonctionnel, nous pouvons suggérer que l'analepse ici possède une fonction récupérative des informations manquantes à la compréhension exhaustive du sens de l'histoire. Le narrateur poursuit de relater le parcours de Rayane, jusqu'au moment de son retour à la maison auprès de Nihed, qui est une période représentée comme étant euphorique pour les deux protagonistes : « *Deux semaines après son arrivée, Rayane traînait autour des restaurants, cherchant un possible poste.* » (LHET-p. 111)

La partie vingt-et-un est la dernière partie du roman avant l'épilogue. Le roman est marqué ici par la mort de Rayane et par les segments descriptifs et narratifs employés afin de rendre sensible des scènes violentes et produire cet effet du tragique ; les verbes y sont conjugués aux temps suivants :

- L'imparfait : « *elle pleurait. Elle implorait. Elle les tirait par les bras, pour leur faire lâcher prise, mais ils continuaient à libérer leur rage.* » (pp.118-119)

- Le passé simple : « *elle fondit en larmes.* » (p.118)
- Le plus-que-parfait : « *avait encouragé une voix.* » (p.118)
- Le conditionnel-passé : « *ils les auraient égorgés sans que ça leur serre les tripes.* » (p.118)

La focalisation omnisciente permet de rendre compte de la douleur des personnages. Cette distance entre personnage et narrateur sert à amplifier les émotions éprouvées par les protagonistes et sert également à donner un aspect poétique au sein de l'œuvre. L'intervention du narrateur omniscient donne à ce système d'énonciation une particularité au plan structural. La fonction des expressions décrivant des états intérieurs des personnages appuie cette approche narratologique extradiégétique : « *Il était convaincu* » ; « *Rayane était psychologiquement inexistant* » ; « *Il avait beaucoup de mal à être* » ; « *Il s'était souvent interrogé à propos de ses parents.* »

Les mouvements intérieurs de pensée propre aux personnages sont évoqués sans altération par ces deux types de focalisation qui cohabitent au sein du même foyer énonciatif, et qu'ils s'entrecroisent et forment une perspective d'éclatement narratologique dans le récit. Le texte exhaustif est émietté au niveau du cadre temporel à cause de la polyphonie qui marque le discours et le changement brusque de voix narratrice. La destruction totale de la linéarité à ce moment de rupture dès lors que le narrateur change est l'une des paramètres fondamentaux de la transgression et de la subversion qui vient marquer le roman. Le procédé de rétrospection ou d'analepse est le plus répondu dans le système temporel textuel et opère de multiples dérèglements au sein de la fiction. Dans son intégralité, le récit apparaît divisé par son aspect polyphonique et multi-temporel. Son rythme effréné le place sur une piste narrative déstabilisante, qui traduit le malaise des personnages et conduit à la subversion textuelle. Cette transgression transcende les frontières de toute perspective cohésive, mais donne en revanche au texte son sens propre et sa particularité poétique, car un texte est comme le précise Maurice Blanchot une succession de fragments : « *L'histoire n'est jamais qu'un fragment, puis un autre fragment.* »¹⁸²

Dans cette optique, la fragmentation n'empêche pas l'histoire de s'approprier un sens et d'en transmettre comme le souligne Philippe Lejeune « *la fragmentation (...) porte toujours sens.* »¹⁸³ Selon lui les fragments unissent plus qu'ils ne séparent, et l'éclatement textuel est considéré comme une richesse qui ne requiert pas une lecture ordinaire à son contenu mais bien un travail interactif entre écriture et lecture.

¹⁸² Maurice Blanchot, « *L'espace littéraire* », Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1955, p. 68.

¹⁸³ Philippe Lejeune, « *Les Brouillons de soi* », Éditions du Seuil, Paris, p. 705.

II.2.2 La fonction poétique de la temporalité discontinue dans « *La Vraie vie* » :

Paul Ricœur a longtemps étudié la question de la temporalité à partir des réflexions de Saint Augustin, de Heidegger et de Thomas Mann, afin de suggérer une définition qui se rapproche le plus du sens vrai du temps :

*« Qu'est-ce que le temps ? Un mystère ! Sans réalité propre, il est tout puissant. Il est une condition du temps phénoménal, un mouvement mêlé et lié à l'existence des corps dans l'espace et à leur mouvement (...) Ne vous laissez pas de le questionner ! Le temps est actif, il produit. Que produit-il ? Le changement. »*¹⁸⁴

En effet, la littérature moderne a souvent été analysée depuis la perspective privilégiée de la temporalité. Michel Butor est le père du nouveau roman et l'un des pionniers de la transgression et de la subversion des codes conventionnels de l'écriture. Son œuvre s'articule autour de la double structuration du texte spatiale et temporelle, sans cesse en interaction et qui se confondent et s'interfèrent construisant un réseau complexe et embrouillé. Selon lui :

*« Le temps de la fiction, représente la durée du déroulement de l'action et l'histoire dans toute sa linéarité. Le temps de la narration, représente l'ordre temporel de la disposition des événements dans le récit. »*¹⁸⁵

Pour Michel Butor, il s'agit du temps fictif lorsque la linéarité chronologique dans l'univers romanesque est respectée. Or, quand cette linéarité est troublée il est question de temps de narration. En effet, un narrateur peut raconter une histoire selon un ordre chronologique, comme il peut le rompre par le truchement des procédés de l'analepse et de la prolepse, qui sont désignées par Gérard Genette comme des anachronies narratives se manifestant sous forme de discordances temporelle¹⁸⁶. Selon lui, il s'agit bien de l'ordre temporel qui est défini comme suit :

*« Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire. »*¹⁸⁷

¹⁸⁴ Thomas Mann, « *La montagne magique* », cité dans « *Temps et récit tome II* » de Paul Ricœur, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 236.

¹⁸⁵ Michel Butor, « *Essai sur le roman* », Éditions Gallimard, Paris, 1969, p. 11.

¹⁸⁶ Gérard Genette, *Op. Cit.*, 1972, p. 82.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

Dans ce sens, Gérard Genette insiste sur la double fonction de la temporalité interne du texte, c'est-à-dire le temps fictif propre à l'histoire racontée et le temps de la narration. En effet, toute histoire prend du temps pour être racontée et toute action dans cette histoire nécessite un cadre temporel dans lequel elle peut s'articuler et se construire. Dans le cas de « *La Vraie vie* », nous pouvons relever une première particularité dans la conception du temps, surtout pour la narratrice-héroïne. Plus précisément, dans le processus de sa rétrospection, la narratrice-enfant relate comment elle se résout à questionner le temps et à vouloir le reconfigurer pour le salut de son petit frère Gilles. Suite à la mort traumatisante du marchand de glaces, Gilles se fait absorber par les forces du mal et perd de plus en plus son humanité : « *Gilles ne bougeait plus. Ses grands yeux écarquillés, sa petite bouche ouverte, sa main crispée sur son cornet de glace vanille-fraise (...) L'ambulance est arrivée, puis le corbillard.* » (LVV-p. 36)

Afin de le sauver, la narratrice pense que seule une machine à remonter le temps est capable à effacer cette tragédie, et à redonner à Gilles son sourire innocent : « *Je me suis souvenue d'un film que j'avais vu un jour, dans lequel un scientifique un peu fou inventait une machine à remonter le temps. Il utilisait une voiture toute bricolée avec plein de fils partout, il fallait rouler très vite, mais il y parvenait. Alors j'ai décidé que moi aussi j'allais inventer une machine et que je voyagerais dans le temps et que je remettrais de l'ordre dans tout ça.* » (LVV-p. 50)

Le thème du voyage dans le temps ne cesse d'alimenter l'imaginaire fictionnel littéraire. Son origine vient du désir humain de vouloir saisir le temps, qui demeure l'une des entités les plus mystérieuses de la constitution cosmique. L'auteure Adeline Dieudonné, offre aux lecteurs une perspective d'un temps malléable, à travers l'espoir de son personnage à voyager dans le temps. Pour nous lecteurs, la possibilité que la narratrice arrive à réaliser sa quête de voyage dans le temps, suffit pour susciter notre intérêt et pour alimenter le suspense au cours de la lecture. La premier adjuvant à la quête de la narratrice est Monica qui appuie son idée et lui fait part des inventions de Marie Curie : « *Je suis rentrée à la maison rassurée. J'avais une solution et je n'étais pas seule. J'ai commencé dès le lendemain. Je me suis procuré toute la documentation possible sur Marie Curie et la trilogie de Retour vers le futur. Je savais que ça prendrait du temps. Mais chaque jour, l'état de Gilles me rappelait à mon devoir.* » (LVV-p. 58)

En effet, en pensant que son plan est réalisable, sa détermination devient inébranlable et commence aussitôt à rassembler les éléments qui permettront à son projet de prendre

forme. Elle demande à Monica de provoquer un orage pour apporter une grande quantité d'énergie provenant de la foudre : « *Je lui ai demandé si elle avait avancé de son côté avec l'orage. Elle m'a dit qu'elle avait besoin d'un objet. « Quelque chose d'irremplaçable (...) plus ça sera chargé de valeur sentimentale, plus la magie sera puissante (...) Je ne peux provoquer l'orage que pendant une nuit de pleine lune.* » (LVV-p. 75)

La réalité vient aussitôt frapper l'imaginaire candide de l'enfant, elle la réveille et l'empêche de sombrer dans la rêverie et l'illusion. Au jour de la réalisation du projet, Monica se révèle incapable de provoquer un orage. Elle avoue que toute l'opération n'était simplement qu'un jeu. La narratrice subit dès lors un choc émotionnel violent : « *J'ai couru si vite que j'avais la sensation que mes jambes avaient du mal à me suivre. Les feuilles coupantes me tailladaient les joues, mais je m'en fichais. Si elles avaient pu me découper entièrement, me faire disparaître en tout petits lambeaux de chair qui seraient tombés comme une pluie rouge sur le champ de maïs.* » (LVV-p. 97)

La description ci-dessus interprète la déception de la petite face à la réalité amère des choses. Désormais, elle n'a aucune autre alternative pour sauver son petit frère. Le caractère héroïque de la petite fille joue comme un catalyseur de l'action dans le récit, en voulant défier les lois de la nature avec l'aide de la science, la narratrice refuse d'abandonner sa mission. Après l'échec de sa quête, elle pense toujours que la science possède des pouvoirs illimités, et qu'un jour elle parviendra à effectuer ce voyage dans le temps : « *Donc la science. Juste la science. La magie, c'était mort. Un truc pour les enfants. Et je n'étais plus une enfant.* » (LVV-pp. 106-107)

Cette prise de conscience soudaine indique le passage de la narratrice d'un âge à un autre. En effet, elle se transforme d'une petite fille candide à une jeune fille raisonnable et rationnelle, qui ne s'appuie désormais que sur les faits scientifiques et cartésiens. Toutefois, la perception du temps pour elle demeure possible à configurer à l'aide de la science. Par ailleurs, elle relate dans un processus rétrospectif, ses souvenirs d'enfance tout en procédant à une narration discontinue, marquée par un procédé propre à la vitesse du temps qui est l'ellipse. Nous allons mettre en exergue cette fragmentation temporelle du récit, ses configurations et ses effets sur l'économie textuelle.

II.2.2.1 La fonction de l'ellipse :

L'univers romanesque représente un système de regroupement de procédés littéraires dont le temps qui est l'une de ses composantes cruciales. La configuration de l'unité temporelle demeure le centre d'intérêt des chercheurs et la source de d'ambiguïté scientifique. Sa linéarité et son aspect discontinu sont au milieu des questionnements comme le souligne Paul Ricœur :

« La lutte contre la représentation linéaire du temps n'a pas nécessairement pour seul issue de « logiciser » le récit, mais bien d'en approfondir la temporalité. La chronologie -ou la chronographie- n'a pas un unique contraire, l'achronie des lois ou des modèles. Son vrai contraire, c'est la temporalité elle-même. »¹⁸⁸

Dans notre entreprise d'investigation, nous tentons d'extraire les procédés narratifs déployés par l'esthétique transgressive d'Adeline Dieudonné qui se manifeste à travers un cadre temporel particulier dans tout le roman. Gérard Genette prend appui sur la durée qu'il appelle la vitesse narrative et qui consiste à une accélération ou un ralentissement de la narration en vue des événements relatés. Il classe les différents procédés de la vitesse temporelle narrative comme suit :

- La pause : $TR=n$. $TH=0$ l'histoire s'interrompt pour laisser la place au seul discours.
- La scène : $TR=TH$ le temps du récit correspond au temps de l'histoire dans le cas de dialogue par exemple.
- Le sommaire : $TR<TH$ une partie de l'histoire est résumée dans le récit, la durée du récit est inférieure à la durée de l'histoire.
- L'ellipse : $TR=0$; $TH=n$ une partie de l'histoire est complètement duré sous silence dans le récit.

Ces quatre mouvements narratifs organisent le rythme du temps narratif. Dans le cas de « *La Vraie vie* », l'organisation temporelle est caractérisée par une omission des événements et un raccourcissement de narration exprimés par le truchement du procédé de l'ellipse, qui est défini par Gérard Genette comme suit :

« L'ellipse, ou bond en avant sans retour, n'est évidemment pas une anachronie, mais une simple accélération du récit (...) elle affecte bien le temps, mais non pas sous les espèces de l'ordre. »¹⁸⁹

¹⁸⁸ Paul Ricœur, Op. Cit, 1983, p. 302.

¹⁸⁹ Gérard Genette, Op. Cit, 1972, p. 85.

En effet, l'ellipse qui marque la totalité du roman engendre une fragmentation narrative, mais ce fait altère-t-il l'organisation du sens ? Paul Ricœur souligne à propos de l'éclatement temporel dans le récit ce qui suit :

« *Dans cette dialectique, le temps est entièrement désubstantialisé. Les mots futur, passé, présent disparaissent, et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles.* »¹⁹⁰

Dans ce sens, ces coupures sur le plan de la linéarité temporelle de « *La Vraie vie* », classe le roman dans une catégorie particulière de discontinuité temporelle. Par ailleurs, le récit nous informe de la durée de la quête avec un découpage au niveau narratif ainsi qu'au niveau formel à travers la lettrine¹⁹¹ qui marque chaque début de partie. Nous comptons un total de 26 parties. La narratrice y relate sa vie transformée après un long périple jonché de violence. Elle raconte son parcours de petite fille martyrisée, première de sa classe, passionnée de physique et qui tente sans relâche de sauver son petit frère Gilles de l'emprise du mal. Seule contre la violence sans limites de son père, elle évolue au fur et à mesure que la narration avance et finit par triompher à la fin grâce au parricide que commet Gilles à la clôture du roman. La scène finale est le paroxysme de la tension qui vient accentuer la dynamique événementielle chargée tout le long de la trame narrative. Cette tension atteint donc son apogée lors du parricide avant que l'équilibre règne à nouveau dans le texte et que toutes les quêtes soient accomplies. Le tableau suivant contient les indicateurs révélant l'organisation temporelle dans lequel se situe l'histoire et progressent les événements :

La saison	Pages	Indicateurs temporels
Été n°01	De (p.09) à (p.59)	« <i>J'ai gardé de cet été le souvenir de ce parfum (...) C'était le mois de juillet.</i> » (p.49) ; « <i>L'été s'est terminé et l'année scolaire s'est écoulée.</i> » (p.59)
Été n°02	De (p.61) à (p.107)	« <i>L'été suivant est arrivé.</i> » (p.61) ; « <i>La prochaine pleine lune tombait le 29 août.</i> » (p.86) ; « <i>L'année scolaire a recommencé.</i> » (p.107)
Été n°03	De (p.121) à (p.126)	« <i>Le dernier week-end du mois d'août</i> » (p.121) ; « <i>J'ai été heureuse de rentrer à l'école.</i> » (p.126)

¹⁹⁰ Paul Ricœur, Op. Cit, 1983, pp. 601-602.

¹⁹¹ La lettrine est la grande lettre initiale ornée ou non située en tête d'un texte, d'un chapitre ou d'un paragraphe.

Été n°04	De (p.126) à (p.157)	« <i>À la fin de l'année scolaire.</i> » (p.126) ; « <i>Il n'a pas arrêté de pleuvoir cet été-là</i> » (p.145)
Été n°05	De (p.160) à (p.220)	« <i>Au début de l'été suivant.</i> » (p.160) ; « <i>L'été s'est achevé sur cette sensation confuse.</i> » (p.220)
Été n°06	De (p.221) à (p.266)	« <i>Dès le début de l'été suivant.</i> » (p.221) ; « <i>L'été tirait à sa fin.</i> » (p.238)

Nous comptons alors un total de six saisons d'été, donc une période qui se circonscrit dans ces années est racontée le long du roman. La majorité de la narration est dédiée à la période des vacances de l'été, quant au reste de l'année, nous constatons d'emblée que ce n'est pas la période privilégiée par la narration, elle se résume en quelques pages et parfois en quelques lignes seulement : « *L'année scolaire s'est écoulée, fade et ennuyeuse, comme toutes les autres.* » (LVV-p. 59)

La description dysphorique faite par la narratrice de l'année scolaire semble expliquer pourquoi elle omet expressément de la placer au centre de la narration. Elle s'ennuie au début du roman à l'école, mais son estime pour cet endroit change et s'améliore après sa rencontre avec le professeur de physique Pavlović ; et ce n'est qu'après le grand intérêt que la narratrice commence à porter pour les sciences que la narration raccourcie devient un peu plus prolongée de la période de l'année scolaire.

Toutefois, c'est la saison d'été qui règne sur le reste des périodes dans le roman. En effet, les étés qui se succèdent au sein de l'édifice romanesque sont décrits par la narratrice en fonction de l'intensité de la violence. Avec le temps qui passe l'atmosphère devient plus pesante et nous nous rapprochons davantage du moment fatidique qui est celui du parricide. La virulence des événements narrés ne fait que s'accroître au fil du récit, en voici quelques descriptions propres à chaque été :

-Été n°01 :

-Début de l'été : « *Le soleil caressait cette fin de journée d'une lumière qui sentait bon le miel caramélisé.* » (p.31)

-Fin de l'été : « *C'était le mois de juillet et pourtant les nuits me semblaient plus noires et plus froides qu'en hiver.* » (p.49)

-Été n°02 :

-Début de l'été : « *Avant même sa naissance, cet été avait été atteint d'un cancer foudroyant. Le jardin en fleurs avait pris des airs de chambre d'hôpital.* » (p.86)

-Fin de l'été : « *Cet été s'est achevé comme il avait commencé. Une longue agonie.* » (p.106)

-Été n°03 : « *Le dernier week-end du mois d'août, il y avait une braderie dans la Démo. Une pognée de forains prenaient possession des rues.* » (p.121)

-Été n°04 : « *Il n'a pas arrêté de pleuvoir cet été-là. On aurait dit que le ciel était en deuil. De longues journées et de longues nuits mouillées, avec ce bruit de fond incessant, ce crépitement si triste qu'on aurait pu croire que la nature elle-même commençait à envisager le suicide.* » (p.145)

-Été n°05 : « *La nuit était claire sur la Démo (...) Devant ma fenêtre, le chêne projetait toujours son ombre menaçante. Parfois, le vent remuait l'ombre et les branches dansaient une valse macabre au pied de mon lit.* » (p.173-174)

-Été n°06 : « *L'été tirait à sa fin. C'était un de ces soirs d'août où on a si bien pris l'habitude du soleil et de la chaleur qu'on a l'impression qu'ils vont durer toujours.* » (p.238)

D'après ces segments descriptifs, le climat et la météo changent d'intensité et d'ambiance selon la situation vécue par la narratrice. Dans la littérature, la représentation de la nature et du passage du temps est souvent associée à la saison et à l'intensité du soleil. En outre, la température et la lumière participent à la dimension descriptive et référentielle de la narration ; elles peuvent dégager une douceur et jouer le rôle d'adjuvant aux personnages, comme elles peuvent rompre cette conception du lien harmonieux entre l'homme et la nature et devenir un élément opposant, soit par une chaleur insupportable ou une lumière aveuglante.

En somme, l'été joue un rôle à part entière dans le roman de « *La Vraie vie* », ce qui l'ancre dans un cadre temporel malléable au service de l'action et de la narration. Le roman est présenté sous forme de parcelles où à travers la rétrospection, la narratrice retrace des périodes décisives de sa jeunesse, ressuscitées sous forme de souvenirs narrés dans une

vitesse temporelle discontinue. Les verbes y sont conjugués dans les temps suivants :

- L'imparfait : « Gilles *passait de plus en plus de temps dans la chambre.* » (p.86)
- Le passé composé : « je l'*ai emmené dans la chambre des cadavres.* » (p.51)
- Le conditionnel présent : « la bataille *serait gagnée.* » (p.92)
- Le conditionnel passé : « tout ça n'*aurait jamais existé.* » (p.92)
- Le présent de l'indicatif : « on ne *dit rien sur le silence qui suit un coup de feu.* » (p.261)
- Le plus-que-parfait : « Le jardin en fleurs *avait pris des airs de chambre d'hôpital.* » (p.86)

Nous relevons également les expressions propres au procédé de la rétrospection qui sont les suivants :

« D'*aussi loin que je m'en souviens.* » (p.12) ; « *En grandissant, je me suis aussi demandé.* » (p.12) ; « *Dans les années soixante.* » (p.18) ; « *Vingt ans après.* » (p.19) ; « *Je me souviens du bruit.* » (p.34) ; « *Après, je ne me souviens plus très bien.* » (p.35) ; « *J'ai gardé de cet été le souvenir de ce parfum gluant.* » (p.49)

L'usage de l'ellipse ne génère guère une incohérence narrative, le roman progresse par un raccordement entre les parties et par une transition tout à fait fluide d'une partie à une autre. Dans ce cas, l'ellipse remplit bien sa fonction selon la définition suivante :

« Une ellipse ne devient un fait de langage et un fait d'expression que lorsque l'esprit ne cherche plus les éléments disparus et qu'au contraire l'ellipse est considérée inconsciemment comme un système expressif. »¹⁹²

Dans ce sens, la narration semble avancer grâce à un mécanisme de mémoire qui ne semble pas disloquée ou défaillante. Le choix de l'ellipse ne semble pas être le résultat de l'oubli ou de l'amnésie d'une mémoire trouble qui s'égare. La narratrice n'erre pas au milieu de ses souvenirs, au contraire, elle semble bien décidée de situer l'action dans un cadre temporel spécifique. Depuis le début du roman, le temps a emprunté un mouvement agencé selon un ordre d'enchaînement ordonné malgré les coupures délibérées durant l'émission des événements diégétiques. Le choix de circonscrire le temps dans cette période renvoie à

¹⁹² Charles Bally, « *Traité de stylistique française* », Éditions Georges-Klincksiek, vol 01, 3^{ème} édition, Genève-Paris, 1951, pp. 265-269.

l'agitation du « je » narrant du personnage.

L'instabilité du personnage est plus accentuée dans la période des vacances où elle est davantage obligée de côtoyer de plus près les membres de sa famille, d'où la focalisation de la narration sur cette période de l'année : « *la terreur exponentielle que m'inspirait celui que j'appelais « papa »* ». (p.220) Le désordre interne issu de la peur de cette fille et retranscrit à l'échelle de la narration par la technique de l'ellipse qui subvertit la linéarité temporelle au sein de l'édifice narratif. En définitif, la mémoire est le catalyseur du récit, les souvenirs jaillissent de manière lucide et sans failles sans altérer la cohérence qui y règne. Les faits narrés semblent rassemblés en fonction de leur degré de virulence. La dynamique du flux narratif empruntée par la mémoire est marquée par ces moments de silence provoqués par l'ellipse qui ne semble pas engendrer un désordre dans l'enchaînement événementiel.

II.2.3 La fragmentation de la temporalité dans « *Crépuscule du tourment* » :

Le roman use de la temporalité comme un procédé permettant à l'homme de réfléchir sur les rapports qu'il entretient avec son passé, son présent et son avenir. Le roman africain possède une organisation temporelle particulière. Manifestement, le roman de Léonora Miano n'obéit pas aux règles du roman traditionnel faisant appel à un genre qui se rapproche à la fois de l'épistolaire et aux découpes d'un journal intime. Dans cette particularité structurale comment le temps est-il donné à lire au sein de « *Crépuscule du tourment* » ?

« L'auteur-créateur se meut librement dans son époque. Il peut commencer son récit par le recommencement, la fin, le milieu, partir de n'importe quel moment des événements qu'il représente, sans détruire pour autant le cours objectif du temps. C'est là que se révèle avec une grande clarté la différence entre le temps qui représente et celui qui est représenté. »¹⁹³

Dans ce sens, l'auteur peut offrir une narration particulière dans une dynamique temporelle unique. Selon la citation de Mikhaïl Bakhtine, la temporalité est sujette à de multiples distorsions dans le roman et s'offre par conséquent avec son ambiguïté au travail d'analyse et d'interprétation. Le traitement du temps peut s'effectuer à travers un attachement privilégié au passé et à la réalité sociale et culturelle du continent africain. Nous estimons également qu'il existe une corrélation entre le temps et l'histoire de chaque narratrice. Le rapport qu'entretient chaque narratrice avec le temps est différent de celui des autres narratrices-personnages. En effet, le temps étant intrinsèquement lié à l'espace est vécu différemment selon le passé et l'histoire de chaque personnage, il intègre des événements du passé mais ce passé s'actualise au moment de leur apparition dans les textes.

Le passé est une réalité du présent en tant que moment de valeur régissant l'avenir. Il est évoqué alors dans un processus de résurrection des souvenirs à travers la sollicitation de la mémoire rétrospective. Toutefois, ce passé n'alterne point le présent, il est en revanche en permanence en communion avec lui en lui attribuant un sens et une présence imposante. En effet, nous pouvons dégager que le texte exhaustif est ancré dans une réalité sociale et historique spécifique propre à l'auteure camerounaise Léonora Miano. L'omniprésence du thème du temps est imposée tout au long du texte par de multiples indices géographiques et historiques renvoyant à l'époque coloniale africaine subsaharienne. De ce fait, la vision de l'auteure est ancrée profondément dans un fond culturel propre à l'identité africaine. En voici

¹⁹³ Mikhaïl Bakhtine, Op. Cit, 1978, p. 395.

quelques illustrations extraites du roman :

- « *Ce que nous fûmes jadis est désormais consigné dans les ouvrages d'anthropologie, d'ethnologie (...) Le Continent et ses peuples sont des fantasmés, des fantaisies.* » (CDT-p. 14)
- « *À présent camouflées, remisées dans ces zones obscures où l'on pensait les préserver, nos croyances n'exprimèrent plus que leur aspect ténébreux (...) L'ombre ne fut plus alors qu'elle-même (...) elle était la domination coloniale, dont les missionnaires furent de redoutables agents, ceux qui devaient s'emparer des âmes.* » (CDT-p. 17)

La période post-coloniale qui marque la fin de la politique coloniale sur le continent africain témoigne une floraison de créativité littéraire. Le contexte politique et historique laisse ses empreintes dans le roman d'après les indépendances et les romanciers africains peinent à trouver l'équilibre sur le présent tissé par les nouveaux régimes gouvernants. Dans « *Crépuscule du tourment* », nous constatons que l'organisation culturelle est influencée par un double héritage : la survie de l'identité et des pratiques ancestrales et les traces imposantes d'une civilisation occidentales longtemps implantée dans les terres africaines subsahariennes. Ce lien indéfectible qui rattache les personnages à leur histoire collective est tissé à travers et dans le temps. Ainsi, les points de ruptures temporelles se trouvent inscrits au sein du texte dans des écarts entre le passé d'un continent et son présent qui appartient à une nouvelle ère.

Au fur et à mesure que la narration avance, des précisions temporelles affleurent en se constituant comme des références au temps des événements. On y retrouve une constellation de temps verbaux propre à chaque récit que nous classons dans le tableau suivant :

Temps des verbes	Narratrice n°01 : Madame	Narratrice n°02 : Amandla	Narratrice n°03 : Ixora	Narratrice n°04 : Tiki
Présent de l'indicatif	« <i>Il approche, prend son temps, strie le ciel d'éclairs</i> » (p.09)	« <i>On étouffe. L'orage approche.</i> » (p.83)	« <i>Je ne trouve pas les mots pour exprimer cela.</i> » (p.165)	« <i>Ta mère est sur le sentier de la guerre.</i> » (p.205)
Passé simple	« <i>Ce que nous fûmes jadis.</i> » (p.14)	« <i>Je sus très tôt que la terre où l'espèce</i>	« <i>Sa disparition nous mit en présence l'un de</i>	« <i>Il m'apparut que l'acte était imposé à</i>

		<i>humaine vit le jour (...)</i> » (p.84)	<i>l'autre.</i> » (p.144)	<i>Madame.</i> » (p.223)
Passé composé	« <i>Je l'ai vue brandissant.</i> » (p.35)	« <i>Je lui ai présenté mes excuses.</i> » (p.112)	« <i>Tu m'as cognée trop fort.</i> » (p.140)	« <i>Elle a passé une mauvaise nuit.</i> » (p.229)
Imparfait	« <i>Ton père était le fils aîné.</i> » (p.31)	« <i>Il y avait d'autres objets dessus.</i> » (p.114)	« <i>Le poids ne s'allégeait pas.</i> » (p.140)	« <i>Nous étions deux enfants abandonnés.</i> » (p.224)
Futur simple	« <i>Sa voix se fera puissante, mais qui saura en décrypter les arrêts ?</i> » (p.09)	« <i>La force qu'ils insuffleront à nos lendemains.</i> » (p.85)	« <i>Je me lèverai renouvelée.</i> » (p.147)	« <i>Il sera presque dix heures du soir lorsque Kabral verra sa mère.</i> » (p.233)
Conditionnel présent	« <i>Tu serais resté avec l'enfant.</i> » (p.35)	« <i>Tu pourrais surgir inopinément devant moi.</i> » (p.84)	« <i>Elle ferait bien sûr un geste.</i> » (p.165)	« <i>Le geste des femmes pourrait être qualifié de prométhéen.</i> » (p.264)
Conditionnel passé	« <i>Tu aurais dû me demander mon avis.</i> » (p.33)	« <i>Elle aurait aimé abriter en elle l'esprit de Sekhmet.</i> » (p.102)	« <i>Il aurait pu, avant de se rendre.</i> » (p.157)	« <i>Ce qui n'aurait été compris.</i> » (p.234)
Plus-que-parfait	« <i>Elles m'avaient coûté un bras.</i> » (p.27)	« <i>La race noire n'avait été inventée que pour nous (...)</i> » (p.85)	« <i>Tu avais voulu devenir l'ami.</i> » (p.146)	« <i>Si elle avait eu tort.</i> » (p.238)

Les narratrices bouleversent ce système temporel par l'introduction d'un passé qui livre leur parcours et qui dévoile les étapes constituant les moments décisifs de l'orientation de leur présent, ainsi que les moments qui déterminent le fondement et la construction du moi féminin. En voici quelques indicateurs temporels qui indiquent qu'il s'agit bien du passé : « *Jadis ; De leur temps ; C'était les années 80.* »

Parallèlement au passé, l'usage du présent est de plus en plus fréquent, à travers des indicateurs suivants : « *Maintenant ; Aujourd'hui ; À présent.* » La fonction du présent de la

narration dans le roman est d'abolir la distance temporelle entre le moment de la narration et le moment de l'histoire racontée. Toutefois, l'écriture se présente à travers une complexité notable de la temporalité à savoir la pluralité de temps des verbes au sein d'un seul paragraphe comme l'exemple suivant :

« *Je ne me **suis dressée** contre ce système, j'**ai composé** avec. Pour que l'on ne vous **regarde** pas, que l'on ne vous **parle** pas comme on **avait pu** le faire avec moi.* » (CDT-p. 59)

Nous nous retrouvons face à un mal être du personnage-narratrice, au point où elle peut s'exprimer au présent pour narrer un fait antérieur et ensuite faire un saut dans le temps conditionnel. Cette instabilité dans la narration reflète une détresse et un état intérieur en pleine crise qui oscille entre actions, souvenirs, regrets et réflexions : « *Ne pas me laisser détruire par ton père qui n'a épousé qu'un compte en banque (...) Vous avez grandi en vous interrogeant sur la relation dont vous étiez le fruit (...) Tu m'aurais trouvée plus digne si j'avais plié bagage.* » (CDT-p. 61)

La cohérence textuelle est assurée par la permanence d'un monde narratif construit autour du personnage de Dio. Ce dernier représente le prétexte de la narration des événements, qui s'organisent dans une logique temporelle particulière où le lecteur a l'impression d'assister à un acte d'écriture d'un journal intime. Cependant, Dio demeure l'élément clé qui dynamise la narration et dont les narratrices utilisent comme prétexte afin de traiter des sujets personnels. D'après les passages suivants, nous relevons le procédé de digression¹⁹⁴ qui marque le récit de chaque narratrice :

- 1- **Madame** : « *Les riches du XXIème siècle n'ont ni manières ni éducation. Jamais ils n'ouvrent un livre, ne possèdent pas de bibliothèque. Tout ce qu'ils savent, c'est le prix des choses* » (CDT-p. 58)
- 2- **Amandla** : « *Cette terre sait-elle encore ceux qui la marquèrent ainsi avant de lui être ravis ? Je l'espère du fond du cœur. Les hommes d'ici ne se souviennent de rien. Ils nous voient et attendent que nous leur disions qui nous sommes.* » (CDT-p. 103)
- 3- **Ixora** : « *Le Continent n'était pas le paradis, les gens n'y étaient pas plus heureux contrairement aux idées répandues, ils n'avaient rien compris de plus que les*

¹⁹⁴ La digression est une figure de style qui consiste en un changement temporaire de sujet principal pour évoquer une action parallèle ou pour dilater le récit afin d'y insérer un commentaire.

autres à la vie, ils étaient aussi largués que tous les humains peuplant la planète. »
(CDT-pp. 170-171)

- 4- **Tiki** : « *Comme chacun sur notre plaine côtière, j'avais entendu parler de Vieux Pays. On disait que des femmes avaient fondé cette communauté pour y vivre selon leurs propres règles. »* (CDT-p. 246)

Selon Stéphane Chaudier, en rhétorique, la digression donne l'impression de s'écarter du sujet, mais il est détourné pour mieux y revenir ensuite¹⁹⁵. Il ajoute que le principe de structuration d'un texte réside dans la fin qu'il se propose. Dans le cas de « **Crépuscule du tourment** », il s'agit d'adresser un texte à Dio et de lui exprimer ses reproches. C'est l'objet de l'écriture pour ces narratrices : « *Quand je serai morte et que l'on fera le tri dans mes affaires. C'est Tiki, j'en suis certaine, qui trouveras ces lignes. Elle remarquera qu'elles s'adressent à toi. »* (CDT-pp. 59-60)

Cependant, ces femmes abordent en plus des reproches une multitude de sujets s'écarter complètement du sujet initial. Par conséquent, nous constatons que Dio n'est pas seulement une destinataire à qui ces textes s'adressent mais il constitue également un prétexte d'expression de certains maux qui rongent ces femmes. La cohésion sémantique découle donc du fait que le référent ne change pas, les narratrices s'adressent en effet à Dio tout le long du roman. La construction sémantique fait appel à une technique distincte qui participe au sens et à la forme et fait que la rupture de l'unité du texte exhaustif n'altère pas la logique sémantique du roman, c'est que les quatre chapitres des quatre narratrices se déroulent dans le même cadre temporel. En dépit de la fragmentation de l'unité textuelle, le temps ne change pas d'un texte à un autre. Dès la fin d'un récit, le suivant reprend le même court temporel qu'a pris le récit précédent.

Le tableau suivant, démontre plus clairement cette structure temporelle particulière du roman qui est basée sur un principe de recommencement, en expliquant le rôle de ce jeu d'éclatement dans la construction du sens. Nous y citons le début de chaque chapitre qui se trouve narré dans le même cadre temporel :

¹⁹⁵ Stéphane Chaudier, « *Digression, régression, dépression : l'art de Christian Gally* », La Digression, études réunies et présentées par Mustapha Trabelsi, Tunis, Éditions de l'ENS et Éditions Sahar, 2008, p. 199-219.

Narratrice	Ouverture du chapitre
Madame	« <i>On étouffe comme avant l'orage. Il approche, prend son temps, strie le ciel d'éclairs soudains et espacés, lance sue nos existences d'indéchiffrables imprécations. J'en ai vu d'autres. Le tonnerre s'apprête en coulisse, on l'entend qui prépare ses grondements pour tout à l'heure.</i> » (p.09)
Amandla	« <i>On étouffe. L'orage approche. Les grondements du tonnerre roulent dans le ciel à la manière d'un ancien tambour d'appel. Parfois on croirait qu'une monumentale quinte de toux agite une divinité ombrageuse.</i> » (p.83)
Ixora	« <i>Le moment s'y prête peu, mais j'ai envie de rire, si tu savais (...) alors que cet orage de dingue m'envoie ses javelots sur le visage.</i> » (p.139)
Tiki	« <i>On te cherche, Big Bro (...) C'est le cœur de la nuit, l'orage tabasse la plaine côtière sur laquelle nous avons grandi.</i> » (pp.205-206)

Nous distinguons en effet que l'ouverture de chaque chapitre annonce le moment de l'orage qui menace de frapper, ce qui indique que les narratrices partagent le même espace de résidence à savoir le même quartier ou ville. Si l'espace est considéré comme la scène d'énonciation, la donnée temporelle est le rythme de l'énonciation. En même temps que ce temps de narration est similaire dans les quatre chapitres, les narratrices voyagent au sein de leur discours dans le passé dans une rétrospection qui requiert l'usage de l'analepse. Il s'agit ici d'un rapport de corrélation entre le temps de la narration et le temps de l'histoire ; Tzvetan Todorov insiste sur la coexistence des deux au sein du même discours et avance que :

« *L'œuvre littéraire est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés des personnages (...) mais l'œuvre est en même temps discours ; il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.* »¹⁹⁶

D'une part, le temps est associé à la mémoire du personnage et à la restitution du passé, c'est une exploration intérieure liée à sa subjectivité ; et d'autre part, il est investi dans le réseau narratif de l'action instantanée et de l'événement présent relaté. Par ailleurs, le rôle du climat dans l'agencement de la temporalité est primordial dans la mesure où nous pouvons

¹⁹⁶ Tzvetan Todorov, « *Les catégories du récit littéraire* », Communication, Volume 08, Numéro 01, 1966, pp. 125-151.

distinguer le temps à travers l'orage qui frappe les lieux et qui est cité comme point de départ de la narration dans chaque chapitre. Cet orage est en fait le résultat de la magie exercée sur le couple Dio et Ixora afin de les séparer. C'est la mère de Dio qui ordonne ce maléfice : « *L'air est aussi lourd que la décision prise, l'acte posé ensuite, en pleine conscience. J'assume mon geste et ses mobiles.* » (CDT-p. 33)

L'aspect virulent de ce bouleversement climatique marque ainsi la narration par le danger imminent qu'il annonce à savoir qu'il verse ses pluies en plein saison d'été :

« *L'air est irrespirable. Chargé. Il vaut mieux fermer la fenêtre. La pluie qui vient n'est pas ordinaire. D'ailleurs, **ce n'est pas la saison.*** » (CDT-p. 41)

« *Les nuages qui roulaient dans le ciel depuis des heures déjà ont crevé, crachant des trombes inhabituelles sous ces latitudes **en saison dite sèche.*** » (CDT-p. 142)

« *Tu lui rendras au centuple ce que lui ont coûté les mille quatre cent quarante minutes qu'a comptées **cette journée de l'année 2010.*** » (CDT-p. 233)

Dans cet agencement, les quatre chapitres ont le même point de départ invariable, qui est ce moment étrange de l'orage en plein été. D'après le tableau, ce moment qui ouvre les chapitres est marquant ; d'un côté car il détermine l'atmosphère qui règne sur l'histoire du roman, et d'un autre côté, il contrôle le rythme du récit dans la mesure où il organise un schéma de recommencement temporel. L'auteure manie la langue et sépare les chapitres sans que le lecteur risque de se perdre dans les méandres des acrobaties narratives. Nous pouvons se situer avec précision dans le temps du récit qui est celui du parcours des héroïnes malgré l'enchevêtrement des chapitres et la relation qui lie chaque narratrice à l'autre. Ce que Gérard Genette appelle :

« *Déformation temporelle, c'est-à-dire les infidélités à l'ordre chronologique des événements et sur les relations d'enchaînement, d'alternance ou d'enchâssement entre les différentes lignes d'action constitutives de l'histoire.* »¹⁹⁷

En effet, nous relevons la présence des procédés narratifs, à l'instar de l'analepse et la

¹⁹⁷ Gérard Genette, Op. Cit, 1972, p. 74.

prolepse ainsi que l'ellipse qui marquent le système temporel du récit. Le raccourcissement de certains faits, le saut volontaire d'un moment ou encore le ressassement de certains souvenirs sont observés au sein de l'énonciation et ils ont pour effet un brouillage de repères. Ainsi, le passage d'une souffrance antérieure à une joie actuelle est notable chez les personnages-narratrices. Le tableau suivant indique la présence des procédés narratifs temporels qui régissent l'organisation du récit :

Narratrice	Citation	Anachronie
Madame	1- « <i>La figure d'Angus était écrasante, inatteignable. J'avais pourtant mes raisons de m'unir à celui qui devint mon époux.</i> » (p.31)	1-Analepse
	2- « <i>Ton père ne vit plus dans cette maison (...) Lorsque viendra l'heure, la mort rassemblera nos corps.</i> » (p.29)	2-Prolepse
Amandla	1- « <i>Nous n'étions pas assez sauvages pour affronter leur barbarie.</i> » (p.109)	1-Analepse
	2- « <i>C'est le sens de mon existence ; trouver le moyen de restaurer notre vision du monde. Nous restituer l'usage de la parole.</i> » (p.108)	2-Prolepse
Ixora	« <i>Il ne me vint pas à l'esprit d'interrompre le processus, même si j'étais encore étudiante.</i> » (p.151)	Analepse
Tiki	« <i>Camilla n'avait mis au monde que cette enfant-là, après plusieurs fausses couches.</i> » (p.236)	Analepse

Selon le tableau et suite à une lecture analytique du roman, nous constatons une isotopie de procédés de vitesse temporelle notamment des anachronies. L'analepse intervient de manière plus marquante en enrayant la succession des faits afin d'apporter des éclaircissements sur le cours des événements, et faire progresser l'action en offrant au lecteur toutes les données du sens. En outre, il est important de préciser que la progression temporelle dans le roman ne se fait pas de manière chronologique, elle constitue un mouvement de va et vient à partir d'un temps présent commun dans les quatre chapitres qui est le moment de l'orage. Cette transgression chronologique se manifeste comme nous l'avons cité, à l'aide d'une présence redondante d'anachronies. Le temps au caractère polymorphe comme nous le distinguons d'emblée dans le roman, se laisse difficilement saisir. Effectivement, il offre des variations temporelles irréductibles à la norme conventionnelle du roman linéaire, par le truchement de plusieurs procédés narratifs propre à la vitesse temporelle du récit. Le texte exhaustif intègre des accélérations et des ralentissements dans le rythme de la narration. Ses événements sont éparpillés mais une fois rassemblés s'enchaînent et trouvent leur unité et leur sens.

Synthèse :

Nous avons pu voir dans ce chapitre comment le temps en tant que structuration sémantique et motif thématique constitue le thème majeur qui sous-tend tout l'univers romanesque. Nous avons analysé les défigurations du temps dans le corpus d'études depuis les saisies historiques du passé, et l'obsession d'un temps bloqué à l'heure des traumatismes collectifs. Le lecteur est installé dans l'espace de la mémoire des personnages échappant à toute chronologie et à toute linéarité de l'unité temporelle. La dilatation du temps et sa défiguration sont liées aux modalités énonciatrices et aux instances narratives qui contribuent à désorganiser l'agencement temporel textuel. Nous avons examiné également le rôle que joue la démultiplication des voix narratives dans le récit exhaustif. Les textes sont organisés autour d'un jeu des temps verbaux et d'un rythme saccadé relatant les actions des récits. Comme le précise ici Paul Ricœur :

« Aucune action n'est un commencement que dans une histoire qu'elle inaugure ; qu'aucune action n'est non plus un milieu que si elle provoque dans l'histoire racontée un changement de fortune, un « nœud » à dénouer, une « péripétie » surprenante, une suite d'incidents « pitoyables » ou « effrayants » »¹⁹⁸

Comme l'avance la citation ci-dessus, l'efficacité de la fiction réside dans un enchaînement narratif qui s'effectue à travers des passages de la description au commentaire, et de la rétrospection à l'action. En effet, nous avons pu remarquer au cours de l'analyse que les récits reposent essentiellement sur les procédés analeptiques. Dans « *Les Hommes et toi* » nous avons pu relever les traits qui caractérisent le cadre temporel du récit notamment la jonction de plusieurs voix narratrices et d'un amalgame de procédés temporels qui permet de créer une disjonction dans l'édifice du temps. Les personnages principaux sont attachés au passé et cultivent avec les souvenirs une relation nostalgique.

Le thème du souvenir est omniprésent dans le roman dans la mesure où les personnages vivent avec le poids de leur existence et sous l'emprise d'un présent très douloureux à supporter. Par conséquent, ils se réfugient dans les réminiscences du passé. Le personnage marginal de Nihed effectue en l'occurrence une narration aussi subversive que le portrait de son caractère qui se caractérise par la fragmentation et par l'analepse qui jonchent son récit. Et dès que la voix énonciatrice change nous nous retrouvons dans un temps parallèle

¹⁹⁸ Paul Ricœur, Op. Cit, 1986, pp. 13-14.

à celui raconté par Nihed, mais cette fois-ci, les événements sont relatés avec une focalisation et un point de vue différents. Dans cet espace troublant rien n'échappe à la violence et le temps éclaté qui y est employé reflète aussi bien les déchirures psychologiques des personnages.

Dans « *La Vraie vie* », l'auteure opte pour un univers davantage en disjonction avec le monde réel. Nous nous retrouvons face à un personnage narrateur qui ressasse sa vie de petite fille en plein processus d'évolution et eu milieu de violence familiale. Le rapport au temps est d'emblée remarquable car nous pouvons facilement relever la différence entre le temps de la narration et le temps des événements narrés.

La narratrice-héroïne relate dans une dimension rétrospective les années qui ont marqué le plus son enfance. Nous avons pu déceler l'impact de l'histoire ainsi que le pouvoir de la narration sur la conception temporelle. Le cadre temporel comme nous l'avons constaté dans le roman est régi par le procédé narratif temporel de l'ellipse et ce tout le long de la narration. La saison d'été marquante dans la trame narrative est l'embryon de l'action et le nid de toutes les transformations importantes des personnages. Nous avons relevé le temps des verbes conjugués et nous avons constaté une omniprésence de l'imparfait comme temps diégétique alimentant la construction de l'édifice de rétrospection et d'analepse.

Cette architecture faite des événements révolus témoigne d'une souffrance enfantine et d'un jeu de narration bâti sur des souvenirs douloureux qu'une narratrice en mal d'être tente de transcrire. La mort du père à la fin du roman est représentée comme la revanche qu'obtiennent la petite fille et son frère Gilles du temps. Ce père qu'était une présence nuisible pour eux, suite au parricide il ne sera plus en mesure de voler davantage de leur temps, de leur innocence et de leur insouciance enfantine. Le thème de la mort est donc en corrélation avec celui du temps. L'auteure semble vouloir faire de son roman un apologue de la mort et de la décadence humaine, même après avoir vécu toute sa vie comme étant un prédateur puissant et invincible, telle est la fin du personnage du père dans l'histoire de cette fille. Après sa disparition, le calme règne dans l'univers diégétique et le temps semble retrouver son cours normal dans la sérénité et la paix totales. Un temps euphorique marque la clôture du roman annonçant un nouveau départ pour cette famille.

Léonora Miano privilégie également rétrospection et analepse au sein de son roman « *Crépuscule du tourment* », mais pour accentuer encore davantage l'aspect fragmenté de son récit elle opte pour le procédé polyphonique et divise le roman en quatre chapitres dédiant

chacun à une narratrice différente. Le temps diégétique y est éclaté, comme nous l'avons constaté et conclu. La présence de plusieurs conjugaisons des verbes au sein d'un seul paragraphe met en exergue l'amalgame temporel employé dans chaque partie. Chacune des narratrices relatent sa propre rétrospection en rapport avec ses propres souvenirs intimes et en lien avec Dio, le référent commun de ces textes. Ce temps historique qui apparaît en filigrane se heurte aux événements présents et le choc transparait aussitôt dans le discours à travers un bouillon de verbes. Les narratrices mêlent également l'histoire de leur origine et le passé du continent africain noir à l'ère du colonialisme. Elles citent l'attache de l'Afrique du sud au passé et la cicatrice restée béante de l'esclavage et du racisme.

De ce fait, l'expérience temporelle fictive que le roman projette ne prend sens qu'à travers les personnages, du récit de leur vie, de leurs discours et de leur propre expérience temporelle. C'est la raison pour laquelle nous allons aborder une étude des protagonistes dans le chapitre suivant. Après avoir souligné la particularité du cadre temporel dans le corpus, nous nous proposons ensuite d'aborder dans le chapitre suivant une étude des personnages et de leur parcours dans le corps narratif. Le vécu des personnages féminins met en évidence la complexité des relations sociales notamment familiales et amoureuses, et l'incapacité de ces femmes à maintenir des relations saines au milieu de la société patriarcale. De ce fait, le rapport avec l'autre est conflictuel et il conduit inévitablement à l'échec. C'est ce que nous allons aborder dans le chapitre suivant.

Chapitre 3 :
**L'évolution et l'onomastique des personnages et
autres structures narratives**

Les personnages romanesques sont d'abord imaginaires, créés par l'auteur afin d'incarner des rôles précis au sein de la trame narrative. Ces personnages peuvent être inspirés de personnalités réelles comme ils peuvent être conçus purement à partir de l'imagination de l'auteur. Des caractéristiques moraux et physiques lui sont attribués par leur créateur afin de remplir à bien leurs fonctions. Le personnage est fondamental dans la fiction, où il est considéré comme l'un des pivots principaux de l'édifice narratif. Il dépend de son rôle narratif dans le texte car c'est là où il prend vie. Il est évalué par ses actions dans la fiction mais également par les étiquettes qu'il se donne ou que lui donnent le narrateur et les autres personnages. Comment est construite cette figure fictionnelle à l'intérieur de l'univers romanesque ? Dans la citation suivante, Yves Reuter précise le rôle du personnage comme suit :

*« Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donne sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. »*¹⁹⁹

Selon lui, les personnages donnent du sens à l'œuvre et son histoire ne tourne qu'autour d'eux. En plus, l'élaboration de leurs personnalités vise à capter l'attention des lecteurs et rendre fluide la projection dans l'imaginaire du roman. Quand ils enfilent des rôles émotionnels et sentimentaux ils suscitent la sympathie, mais quand ils s'imprègnent dans l'ignominie de leurs caractères assignés, ils sont rejetés par les lecteurs. Quoiqu'il en soit, leur présence demeure primordiale notamment dans le parcours des héros et dans leur devenir. Autant qu'éléments clefs et stratégiques ils véhiculent par leur dimension psychologique des idéologies précises permettant la progression narrative. D'un autre point de vue, le théoricien François Mauriac développe la notion littéraire de la « mimésis » qui signifie en grec : imitation. Selon lui, le romancier imite le réel pour créer ses personnages :

*« Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus au moins d'adresse, ce que nous fournissant l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. »*²⁰⁰

¹⁹⁹ Yves Reuter, Op. Cit, 2000, p. 27.

²⁰⁰ François Mauriac, « *Le Romancier et ses personnages* », Éditions Le Livre De Poche, Paris, 1972, p. 81.

Cependant, une part de déformation du réel est nécessaire dans la construction de l'édifice fictif, ce que François Mauriac appelle : la stylisation. Dans le présent chapitre, nous allons étudier l'ensemble des personnages dans le corpus, les principaux comme les rôles secondaires car nous considérons que chaque présence est importante dans le récit, dans le développement de la diégèse comme dans la réalisation des quêtes héroïques. Nous allons en démontrer la fonctionnalité et les effets sur le contexte dans lequel ils prennent vie, en répondant aux interrogations suivantes : quelle stratégie est de mise par les romancières dans le processus d'élaboration des personnages ? Comment sont-ils modelés afin de remplir leurs rôles au sein d'un système spatiotemporel éclaté ?

Afin de répondre à ces questions, nous allons aborder une approche des personnages en analysant leurs portraits physiques et moraux, ainsi que leurs qualifications psychologiques et sociales. Nous allons également faire une analyse onomastique qui consiste à décrypter les informations à travers ce que la signification des noms et des appellations peut offrir. Yves Reuter ajoute à propos des noms :

« Le nom est l'unité de base du personnage ; ce qui le synthétise de manière globale et constance. Il identifie le personnage et le distingue des autres. »²⁰¹

En effet, derrière chaque appellation se cache une motivation particulière de l'auteur. En l'occurrence, le choix de la nomination des personnages relève de l'onomastique qui consiste à saisir toutes les étendues de ces appellations dans leurs multiples dimensions. L'auteur d'un roman peut également choisir un nom en fonction de la beauté de ses rimes afin de séduire le lecteur et d'attirer son attention en le charmant. De ce fait, le nom est considéré comme un élément important dans le rôle du personnage et dans l'effet qu'il va susciter chez les lecteurs. Certains personnages ont marqué par leur prestance majestueuse le monde fictif et dont les noms sont gravés à jamais, tels : Gervaise Macquart, Jean Valjean, Emma Bovary, Julien Sorel, Jean-Joachim Goriot surnommé Le père Goriot... etc. ; et plein d'autres noms mythiques que le temps ne parviendra pas à effacer.

²⁰¹ Yves Reuter, Op. Cit, 2000, p. 67.

II.3.1 L'itinéraire des personnages et les rôles secondaires dans « *Les Hommes et toi* » :

Dans le processus de création, l'auteur contemporain crée son personnage pour que le lecteur puisse s'y identifier. En effet, il s'inspire du monde dans lequel nous vivons afin de garantir l'effet de réel et de vraisemblance. En outre, la reconnaissance de soi permet aux lecteurs d'adhérer le mieux possible à l'univers diégétique. En effet, dans « *Les Hommes et toi* » la romancière Selma Guettaf choisit des personnages qui se rapprochent à ceux de la réalité sociale algérienne. Leurs statuts narratifs et leur composante psychologique jouent un rôle déterminant dans cet effet de vraisemblance. L'auteure a choisi avec soin des héros marginaux afin de rendre sensible les errements de toute une jeunesse algérienne qui oscille entre traditions et modernité, liberté démesurée et tabous sociaux. Nihed et Rayane sont tous les deux considérés comme les figures héroïques du roman, ils cohabitent avec d'autres personnages secondaires tous cruciaux dans l'évolution narrative. Quels sont ces personnages ? Pourquoi sont-ils importants à l'avancement de la diégèse ? Et quel genre de lien tissent-ils avec les héros ?

Dans un premier lieu, nous allons suivre l'itinéraire de Rayane et Nihed au milieu de l'instabilité familiale dont ils sont victimes ; ensuite nous allons nous focaliser sur la dépravation qui entraîne Rayane à la tombe. Comme nous l'avons constaté à priori le rapport à la mort est omniprésent dans le roman depuis son ouverture par le décès de la mère. Une attache solide lie les événements diégétiques au thème de la mort. D'abord, nous assistons à la mort symbolique et sociale de Rayane autant que jeune homosexuel frustré et rejeté ; et puis, à la fin du roman nous sommes face à la scène la plus virulente du roman où Rayane est frappé à mort par des hommes haineux du genre efféminés.

II.3.1.1 L'étude de la clôture romanesque et le destin tragique de Rayane :

Un aspect se dégage dans le corpus d'étude qui est le rôle du traumatisme, du deuil et de l'abandon dans la quête identitaire des personnages. Le traumatisme est un événement qui provoque une rupture dans la création identitaire et sa formation. Parmi les traumatismes nous retenons : les fractures au sein de la famille, l'instabilité quotidienne dans le foyer familial, l'absence de figure paternelle, le divorce, l'adultère et l'infidélité qui entraînent une violence conjugale. La dissociation familiale se réalise quand l'individu se détache de sa famille ou rompt les liens avec certains membres spécifiques après la rupture de l'unité familiale.

L'absence du parent peut influencer les personnages au point de créer des répercussions tangibles dans leur sentiment de sécurité et d'appartenance dans le contexte familial et social. Le deuil, la mort et l'amour sont les circonstances dans lesquels une attache forte lie Nihed et Rayane, procurant à la fois passion et tristesse. Ce sont des thèmes qui représentent une base de données informant le lecteur de la progression psychique et émotionnelle des personnages et le renseigner sur les modifications conjoncturelles sur le plan romanesque. Nous sommes confrontés à des séquelles de la carence paternelle, et nous assistons à une mort psychique et une mort symbolique des personnages. Rayane, déraciné s'abandonne à la passion dévorante de la débauche. Sa mort à la fin du roman est une forme de délivrance car sa personnalité et son être étaient pleins de confusion, chaque sentiment se mêlait à un autre, son errance n'avait pas de fin et son corps était si affaibli et si frêle que seule la mort pourrait le délivrer de ce mal. La présence du père est vécue comme une simple figuration, présentée dans l'espace fictif dans ses fonctions génétiques de simple géniteur, il assure de façon naturelle et avec désinvolture sa participation à la procréation des enfants. L'idée de l'existence d'une famille constituée où l'enfant partage des instants d'affection avec ses parents est balayée par l'absence.

En effet, dans « *Les Hommes et toi* », l'unité familiale est brisée. Des chercheurs estiment que le jeune individu n'est pas un observateur passif de sa réalité familiale, il est simultanément un acteur de son propre développement et un participant actif dans la mécanique familiale. Le projet de la construction identitaire survient par un processus d'identification et un engagement envers les valeurs et les rôles adultes qui aide le jeune individu à déterminer les aspects concrets de son identité et sa place dans la société. Il commence à développer un sens plus affirmé de son indépendance et confirme cette construction identitaire de soi par une exploration de lui-même transitant entre les moments d'échecs et de réussites. Michel Maffesoli ajoute :

« L'enfance, l'adolescence, la jeunesse et les années d'apprentissage sont vécues, de manière plus au moins mouvementée, comme une suite de heurts avec l'entourage, avec soi, avec le monde en général. Les diverses psychanalystes ont bien mis l'accent sur ces déchirures, ces séparations, mais aussi sur les angoisses et les espoirs qui leur sont inhérents. »²⁰²

²⁰² Michel Maffesoli, « *Du Nomadisme : vagabondages initiatiques* », Éditions La table ronde, Paris, 2006, p. 49.

Les effets de la famille brisée envahissent alors la vie de l'individu au point qu'il intériorise ces pratiques sociales destructives en imaginant une sorte de prison mentale qui le piège. Plus précisément, la stagnation entraînée par les actions parentales produit une sorte d'atrophie dans la progression du sujet autonome et dans sa capacité de résoudre la crise identitaire. L'extrême solitude renvoie à certains comportements et certaines perceptions qui seront soulignés dans le roman : le regard introspectif, le sentiment d'être isolé dans le monde, une coupure de l'espace et la recherche d'un refuge. Cette détresse peut en effet se manifester par l'apparition des problèmes de santé, comme c'est le cas pour Rayane : « *Le problème avec Rayane, c'est qu'un jour il se portait bien, se réveillait béat, avec un appétit vorace, et le lendemain, parfaitement maussade, il était incapable de quitter son lit ou de manger correctement (...) Des sauts d'humeur incroyables.* » (LHET-p. 27)

Nous constatons l'importance de l'influence des parents dans la construction primaire de Rayane, et comment cela peut affaiblir ou anéantir le sentiment de sécurité chez lui : « *Il s'était souvent interrogé à propos de ses parents : s'ils s'aimaient. Comment s'étaient-ils rencontrés ? Pourquoi s'étaient-ils mariés ? Il n'avait jamais osé leur demander. On ne parlait pas de ces choses-là dans sa famille. Alors, Rayane se taisait, sans cesser de les observer, jusqu'à être persuadé qu'ils se méprisaient.* » (LHET-p. 88)

Dans ces situations négatives, Rayane ayant un réseau familial chaotique sera toujours l'aimant qui attire les circonstances et les situations défavorables. De plus, ces relations familiales douloureuses ont des effets nuisibles pour sa socialisation, dans la mesure où il est plus susceptible de former des relations négatives afin de renforcer sa position de vulnérabilité. Cela produit fréquemment des conséquences fatales sur sa vie entière. En effet, Nihed et Rayane sont deux jeunes personnages qui souffrent les répercussions de l'éclatement familial. Témoins de la souffrance de leur mère et ensuite témoins de sa mort, les deux personnages vivent dans une violence déchirante qui se répand dans leur foyer telle une maladie. En somme, le récit explicite peint l'anxiété et la dépression causées par le stress et la tension dérivés de la relation problématique des parents. Nihed se trouve détruite systématiquement en raison des actions égoïstes de ce père qu'elle méprise. Elle sait qu'il n'agirait jamais pour l'intérêt de la famille mais seulement pour satisfaire ses désirs qui entraîneront que des effets néfastes et tragiques. Le roman révèle comment un environnement d'instabilité familiale peut engendrer des risques de sécurité mentale et physique pour les jeunes personnages.

La figure paternelle qui n'est guère glorifiée incite Nihed et Rayane à résister au destin familial. Cette résistance se définit comme le refus de Nihed de tomber amoureuse d'un homme afin d'éviter de subir le même sort que sa mère. Elle va jusqu'à la rupture avec son frère Rayane quand il renoue avec leur père : « *Pardonner ? Rayane, tu me parles de pardonner ? Est-ce que tu te souviens dans quel état il t'a fich ? Et comment il continue à te démolir ?* » (LHET-p. 92) Cette force destructrice que possède le père de Rayane continue à le démolir même en étant plus présent dans sa vie : « *Rayane passa son temps à se perdre, agité d'une frénésie singulière, frémissant sous ses vêtements humides, cheminant dans l'obscurité d'un pas incertain.* » (LHET-p. 93) En sociologie, l'itinérance se définit par une multitude d'attributs :

« *L'errant, l'itinérant, le mendiant, le clochard, le vagabond, le sans-abri, le sans domicile fixe, moult termes qui décrivent une condition de vie fondée sur l'indigence, l'instabilité résidentielle, et l'exclusion sont omniprésents dans les rassemblements urbains depuis de nombreux siècles.* »²⁰³

Autrement dit, l'itinérant est l'intrus dans la société sans sécurité financière ni soutien communautaire. La situation est insupportable et ces individus sont poussés vers l'itinérance. C'est en quelque sorte le cas de Rayane qui sort de la maison après sa dispute avec sa sœur, et se retrouve à errer dans la rue sans argent ni abri : « *Le voilà en arrêt, les doigts crispés sur une cigarette à peine entamée, le tabac descendant dans son estomac qui commençait à se nouer de faim.* » (LHET-p. 93) Cette situation renforce davantage le côté marginal de Rayane, cet être fragile et efféminé. Nous proposons dans cette réalité centrée sur l'espace le concept du nomadisme qui est une notion reflétant le symbole d'une quête sans fin et d'une recherche de soi centrée sur l'éloignement et le mouvement continu, le tout résultant du déracinement familial. Le nomade est selon Michel Maffesoli :

« *Le symbole d'une quête sans fin, la recherche de soi dans le cadre d'une communauté humaine, où les valeurs spirituelles sont les conséquences de l'aventure collective.* »²⁰⁴

Le nomadisme est donc souvent lié à la douleur de vivre dans un lieu d'habitation et un entourage intrinsèquement négatif. Pourtant le geste de partir et de briser les liens familiaux n'est pas une décision sans répercussions, car le nomade vit dans un monde sans

²⁰³ Mario Poirier, Raymonde Hachey et Yves Lecomte, « *L'inquiétante étrangeté de l'itinérance* », Santé mentale au Québec 25.2, 2000, p. 11.

²⁰⁴ Michel Maffesoli, Op. Cit, 2006, p. 50.

repère avec l'impossibilité de faire marche-arrière. La présence d'un événement traumatique ou d'un cataclysme peut servir d'un élément déclencheur poussant l'individu à quitter la maison familiale. Tous les éléments déclencheurs créent un vide dans la vie sociale du jeune individu au point où il ira chercher à refaire de nouveaux liens dans des milieux risqués.

En effet, cela peut nourrir son besoin de s'associer à une communauté de substitution et de s'y intégrer. Le milieu lui sert de refuge et lui fournit un sentiment d'appartenance et de sécurité, contrairement à son état précaire dans sa réalité familiale. En trouvant cet environnement d'accueil qui le tolère, l'individu acquiert une nouvelle structure sociale comme c'est le cas de Rayane, qui va s'engager sur la voie de la prostitution : « *Leurs jeans semblaient un peu trop bas sur leurs hanches. Il s'arrêta pour les observer, le regard méfiant et émerveillé. C'était peut-être là une recherche du danger. Debout, immobile, il guetta. Et très vite il comprit que c'était un lieu de drague et de prostitution. Rayane revint chaque jour à cet endroit.* » (LHET-p. 94) Ce paysage a sur Rayane un effet annonciateur de ses désirs et qui est doté en plus d'une charge considérable d'aventure et de danger ce qui séduit le personnage et l'attire dans ces filets.

Ce mouvement dans l'espace informe sur une crise existentielle et identitaire. Ce manque de ressources essentielles et la succession des problèmes dans la maison de débauche où Rayane demeurait l'entraînent dans un cycle de marginalité sociale suite à la voie de délinquance qu'il a cheminé. Le personnage retourne à un état primaire d'un corps sans âme. Sa tentation de recréer un nouveau milieu social représente pour Rayane une issue à la solitude et au sentiment d'isolement qu'il éprouve constamment, il tente dans son nomadisme de trouver ailleurs un réconfort et un refuge mental et physique.

Par ailleurs, cette aventure dans le monde de la prostitution est une mise à nu de la violence déclenchée par l'écriture : « *Le matin, Rayane s'effondrait sur son lit qui sentait la sueur et le sperme, le corps engourdi par de nombreuses passes (...) Drainé émotionnellement et physiquement, il mit quelques minutes avant de parvenir à se glisser dans l'eau tiède. 4000 dinars en une soirée. « Pas mal », songea-t-il.* » (LHET-p. 101) Rayane est entré désormais dans un labyrinthe de dépravation.

Deuil, rupture, échec de la quête paternelle, bouleversement identitaire, chômage, ce sont les éléments déclencheurs qui ont menés Rayane au nomadisme où il est entraîné dans un milieu de débauche totale, de pauvreté et de maladie : « *Un matelas sur le sol, une table, une chaise, un radiateur, des étagères (...) C'était déjà pas mal pour un endroit aussi lugubre.* »

(LHET-p. 97) Cependant, le lieu de prostitution est l'espace qui permet à Rayane d'assumer son homosexualité. Auparavant, il avait honte de sa sexualité et son côté féminin était constamment critiqué par son père. Il est resté coincé dans cette identité en crise et dans son corps pendant longtemps, le refoulement de sa vérité représente l'essence de tous ses tourments. C'est la société et la famille qui génère ce déséquilibre :

« Il est possible que la plupart des sociétés humaines aient interdit la plupart des formes d'expression sexuelle, non pas pour contenir les forces antisociales, mais pour assigner à la sexualité une importance qu'elle n'aurait pas eu autrement. Les contraintes et les interdits ont eu pour effet de rendre cette activité intense, chargée de passion, et unique. »²⁰⁵

Rayane fraie son chemin vers l'originalité, il se différencie des autres membres de sa famille, cette dernière a failli à son rôle tangible dans la formation identificatoire. Il arrive néanmoins à transformer son handicap social d'être homosexuel en un atout majeur produisant une illusion d'équilibre psychique par son entrée théâtrale dans le monde de prostitution. En revanche, dans l'accomplissement de ce projet identificatoire du « je » comment déterminer si le personnage a progressé ou régressé au cours de ce processus de la réalisation de soi ? Les aspects identificatoires de l'individu sont influencés par les rapports de filiation mais en dépit des défaillances familiales le jeune individu doit trouver sa propre manière d'atteindre le développement identitaire :

« Le sujet a pour tâche infinie de trouver/créer son originalité identitaire du moment au sein d'une multiplicité de données appartenant au passé révolu et au futur inconnu, qui comportent une part importante d'éléments imposés, constituant sa névrose de destinée. »²⁰⁶

En effet, l'identité de Rayane dans un milieu de dépravation a atteint son apogée de maturité. Faisant face à sa différence, ses désirs longtemps refoulés sont enfin assumés malgré les circonstances difficiles qu'il traverse. Il se transforme en personnage agissant en affirmant son penchant sexuel après avoir vécu longtemps dans la passivité : *« Il avait cru déceler une part de regret chez son père, mais c'était en réalité son imagination qui fabulait (...) Il restait décevant et superflu aux yeux de son père qui lui reprochait tout le temps ses moments de*

²⁰⁵ Gagnon John, « *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* », Éditions Payot, Paris, 2008.

²⁰⁶ Aubert Godard, « *Filiation en question : maladies génétiques, identités incertaines, filiations perturbées* ». Dialogue 168, 2005, p. 26.

rêverie. Il ne lui paraissait guère réel, une sorte de créature éthérée, pas tout à fait de ce monde, ou à quelques pieds au-dessus de celui-ci. Non seulement il était éprouvé face à son comportement étrange et renfermé, mais en plus, il lui semblait comme affranchi de la réalité, un attardé. » (LHET-p. 91)

Le rejet qu'a vécu Rayane de la part de son père était parmi les raisons qui l'ont poussé à aller vers le nomadisme, ce « *besoin vital de s'éloigner. Se retrouver, au moins pour une fois, en dehors de l'espace familial. Il n'avait pas cessé de se dire qu'il devait s'inventer une nouvelle vie, tout laisser derrière lui. C'était le moment ou jamais. Il laissa le hasard le guider, car pour une fois, il était prêt à accepter l'inattendu. Il savait bien qu'il était peut-être en train de se diriger vers la fin, sa fin, mais à ce stade là de sa vie, il s'en fichait éperdument. » (LHET-p. 92)*

En effet, cette fin vers laquelle Rayane se dirige représente d'abord une fin symbolique où la vie du personnage allait prendre un tournant dangereux et vicieux. Sa nouvelle vie de prostitué est une succession de déchaînements et « *sa vie est devenue une succession de passes, d'hôtels, de soirées, un script qu'il connaissait par cœur (...) son corps n'en pouvait plus (...) cette conquête du vide, comme s'il assistait à sa propre disparition, le vidait complètement. » (LHET-p. 105)* À ce stade, Rayane avait besoin de se reposer sur l'épaule de sa sœur afin de pouvoir guérir émotionnellement et physiquement. C'est alors qu'il décide enfin de rentrer chez Nihed et arriver à la concrétisation de leur nouveau rapport familial.

Nihed et Rayane sont réunis encore une fois, une dernière fois. Ils réussissent à trouver un point d'ancrage malgré leur statut de marginaux, suite à leurs réconciliations ils fondent tous les deux un rapport solide de fraternité, et l'accomplissement de la quête du bonheur pour Rayane réside désormais dans sa relation avec sa sœur. Il est rentré comme pour se racheter auprès d'elle et lui offrir quelques moments d'entente et de bonheur, comme s'il savait déjà au fond de son être que sa fin était proche.

De ce fait, le personnage que Selma Guettaf développe est l'incarnation de l'être marginal dans la mesure où il est mis au service d'un récit sous forme de réquisitoire contre les non-dits et les tabous. La mort de Rayane vient à la clôture du roman afin d'accentuer sa tonalité et de rajouter encore plus de drame et de tragique à ce roman. Nous avons abordé précédemment les fonctions conatives, poétiques et référentielles de l'incipit ainsi que son importance dans l'univers romanesque. La clôture romanesque est tout aussi cruciale dans

l'achèvement d'une œuvre littéraire. Épilogue ou excipit, la clôture est la partie qui clôt le texte et qui contient les caractéristiques rhétoriques essentielles dominant la fin du texte. Henri Morier définit le concept de clausule comme suit :

*« Dernière rése d'un discours, d'un exposé, d'un poème en prose. La clausule faisait partie de l'arsenal oratoire des anciens. On distingue chez eux des clausules métriques (fondées sur des successions données de longues et de brèves), des clausules rythmiques (fondées sur l'accent et l'ordre de son retour) et des clausules mixtes (reposant à la fois sur l'accent et la quantité ou durée syllabique) »*²⁰⁷

Selon Ben Taleb Othman, la clôture est définie comme l'espace textuel situé à la fin du récit ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration. D'un autre point de vue, Guy Larroux avance :

*« La clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermée, complète. »*²⁰⁸

Dans une analyse de la structure romanesque, un certain nombre de repères suggère une stratégie de décodage. Nous allons effectivement, orienter notre analyse vers la présentation des procédés d'écriture qui sont de mise dans la composition textuelle de la création romanesque de Selma Guettaf. En effet, la clôture est l'un des éléments catalyseurs qui sert d'appui dans l'architecture et dans la visibilité du texte. Quand on parle de clôture chez Selma Guettaf nous tenons compte de la complexité qui s'étend tout au long de la trame romanesque et des diverses techniques qu'elle met en œuvre afin de produire une esthétique riche et variée :

*« Toute clôture a une fonction, un effet idéologique irréfutable, et que l'histoire des procédés clausulaires ne peut être séparée des systèmes de représentation historique dans lesquels ils s'inscrivent. »*²⁰⁹

En somme, la clôture est définie comme un lieu où la lecture touche à sa fin. C'est le moyen formel que le récit met en place afin de signaler sa fin. La stratégie qu'il déploie a une visée pragmatique que l'auteur applique à sa clôture en investissant dans le texte des procédés

²⁰⁷ Henri Morier, « Dictionnaire de Poétique et de rhétorique », Éditions P.U.F, Paris, 1989, p. 199.

²⁰⁸ Guy Larroux, « Le mot de la fin », Éditions Nathan, Paris, 1995, p. 42.

²⁰⁹ Philippe Hamon, « Clausules », Éditions Poétique 24, 1975, p. 153.

clausulaires pour le réaliser. Elle peut constituer un chapitre entier ou une page, ou même un simple paragraphe. Malgré le caractère cessant de la clôture elle n'est pas une fin définitive, elle demeure un lieu qui s'ouvre sur de nouvelles interrogations et horizons d'interprétations. Claude Duchet le confirme dans l'extrait suivant :

« *Le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi.* »²¹⁰

La clôture est en effet perçue comme arrêt de la structure formelle achevant le texte dans sa forme : « *Il semble que Ben Taleb considère la clause en tant que mode de terminaison du texte comme c'est le cas pour Barbara Herrnstein Smith.* »²¹¹ Toutefois, elle ne représente pas un point d'arrivée concluant mais plutôt un prolongement du sens, avec de nouvelles perspectives d'analyse, c'est donc un arrêt qui n'exclue pas le recommencement.

« *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf est un roman qui penche vers le tragique, une attirance particulière le lie aux thèmes de la mort et de la fatalité du destin. Le commencement et la fin de ce produit romanesque semblent être une entité cohérente et fortement indissociable. L'incipit est énoncé par Rayane. C'est un personnage présenté comme étant principal à la narration de par son statut important dans la vie de la narratrice Nihed. L'auteure met en œuvre les registres pathétique, dramatique et le registre laudatif qui met en valeur l'objet du texte en faisant l'éloge de façon à susciter l'admiration chez le lecteur, juste assez pour qu'il s'y attache pour qu'enfin de compte réserver une mort tragique au personnage. Alors, Rayane ouvre et referme la trame narrative par un clin d'œil à cette éternelle dichotomie : la vie/la mort.

Si l'incipit incite à la lecture, l'épilogue suscite de l'imagination et la création d'un imaginaire au-delà du texte. Selma Guettaf qui ose dire l'indicible rapporte à la première personne les pensées et les sentiments d'une jeune protagoniste marginale et complètement à la dérive dont le quotidien est chargé d'interdits et de débauche, condamnée à une carence affective parentale, elle est en plus privée dans le roman de la seule présence positive dans sa vie, son frère bien-aimé Rayane, après avoir été heurtée au début du roman à la perte de sa mère.

²¹⁰ Claude Duchet, « *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit* », Littérature, n°1 (« Littérature, idéologie, société »), février 1971, p. 08.

²¹¹ Philippe Hamon, Op. Cit., p. 503.

L'auteure semble exceller dans ce genre d'itinéraire qui tend vers l'obscurité et la perte. Cette vision ténébreuse structure le récit et offre au lecteur un charge de symboliques à connotations dysphoriques. L'écriture de Selma Guettaf a en effet une complexité au niveau du dénouement. L'impact de la fin du roman est équivoque car dès l'incipit il est précisé clairement le sens et la portée de l'histoire et il est attendu dès lors à ce que le point final soit un désenchantement majeur et un cataclysme pour le personnage principal Nihed. Cette organisation particulière du récit est au service de la tragédie. Après le désarroi de Rayane loin de sa sœur, confrontant la débauche totale, le lecteur assiste à un ton moins dramatique qui vient enjoliver la narration. Cependant, la clôture vient pour rompre ce ton euphorique des réconciliations et de retrouvailles et le récit s'achève dans la violence du meurtre de Rayane : « *Rayane continuait à se débattre, alors qu'on lui donnait des coups de pieds et de poings en l'insultant (...) Il cilla en voyant du sang sur l'asphalte. Il ne cherchait même plus à se débattre, même plus à se défendre (...) Il s'était dit qu'il allait enfin connaître le même sentiment que celui de sa mère.* » (LHET-pp. 118-119)

À peine ils se sont retrouvés qu'ils se séparent encore, et cette fois-ci c'est définitif, ce saut de la douceur à la douleur est si violent qu'il donne à cette fin un dénouement tragique condamnant ainsi Nihed à la solitude et au chagrin :

« *Le texte peut mettre en relief sa clausule en laissant à l'énoncé proprement dit le soin de l'assumer par une thématique particulière, celle précisément de la fin, et de toutes ses variantes : la fermeture, le mutisme, la mort, le silence, la chute, la nuit, l'extrémité, etc.* »²¹²

La thématique de la mort vient souvent signer la finitude d'un récit où le lecteur subit la fin du texte et la mort du personnage : « *La « mort », par la fonction qu'elle joue dans la clôture et par la régularité de ses « apparitions » à la fin du texte devient un topos clausulaire.* »²¹³ Elle se manifeste sous différentes formes : mort naturelle, mort spirituelle, suicide...etc.

Les pages qui précèdent l'épilogue sans ornées de brutalité, et d'un champ lexical de violence physique qui sont abondamment déployés dans ces moments d'agonie de Rayane : « *panique, douleur, coups de poings, coups de pieds, insulter, pleurer, agressif, crier, êtres effroyables, mourir, bloc opératoire, souffrance...etc.* » Toute cette violence accentue la

²¹² *Ibid.*, p. 516.

²¹³ Ben Taleb Othman, « *Le point final* », acte du Colloque international de Clermont-Ferrand, publié par Alain Montandon, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand II.

portée angoissante de la mort. Toutefois, devant son imminente mort Rayane est dans une confrontation presque salutaire et tente même de rassurer sa sœur qui se trouve dans un état de choc, il se libère de l'angoisse de la mort en acceptant enfin son sort :

« *Si tu t'en vas, je m'en vais.*

-*Ça ne sera pas définitif, tu me rejoindras, et puis c'est mieux comme ça, je préparerai le terrain avec Dieu.* » (LHET-p. 119)

La clôture dans « *Les Hommes et toi* » vient renforcer le malaise ressenti tout au long de l'exercice de lecture, qui était marqué par les défaillances paternelles et le tiraillement sans fin des personnages, pour aboutir au meurtre violent de Rayane le jour de l'anniversaire de Nihed. En effet, dans les dernières pages du roman qui succèdent tout juste le meurtre, le terme « épilogue » est inscrit pour marquer la clausule officielle du récit. Nous sommes toujours dans un champ lexical de mort et cette fois-ci dans une ambiance d'enterrement : « cimetière, cercueil, larmes, enterrement...etc. » Le narrateur omniscient traduit le chagrin de Nihed suite au décès de Rayane : « *On avait essayé de l'empêcher d'assister à l'enterrement (...) Elle devrait attendre que les hommes désertent le cimetière avant d'y pénétrer (...) Elle ricana avec hargne, elle avait forcé ces corps d'hommes, bravant tous ces regards indignés venant s'approcher au plus près du cercueil.* » (LHET-p. 121)

Cependant, durant ses monologues devant la tombe de son frère, Nihed raconte avoir réussi à tenir deux mois d'affilé sans rompre sa relation amoureuse avec le photographe. Elle fait transparaître enfin son bonheur dans la vie de couple, un bonheur auparavant impossible. Elle explique que c'était à cause de Rayane qu'elle n'arrivait pas à tenir longtemps avec le même homme : « *Rayane, finalement, j'ai compris mon problème, mon foutu problème... c'est que je les compare tous à toi.* » (LHET-p. 124)

L'énoncé que nous venons de citer ci-dessus, est le dernier du roman. Bien que la clôture du roman soit tragique, mais elle ouvre une perspective de stabilité pour le personnage principal de Nihed, qui réalise enfin que son amour pour Rayane soit la seule barrière devant la possibilité de trouver le bonheur dans une relation amoureuse. Dans ce sens, Rayane modifie le déroulement fictionnel du récit, car sa mort est là afin de donner la chance à Nihed de vivre une vie normale puisqu'ils avaient tous les deux : « *la certitude de leur amour irrationnel.* » (LHET-p. 120)

En sommes, nous constatons que la mort tragique de Rayane apporte une sorte de renaissance à Nihed, une mort nécessaire au service d'une mise en scène établie par l'auteure comme pour écarter l'anomalie du paysage et laisser libre court à la normalité et à l'alignement. À propos du tragique du personnage, Charles Bonn précise que le personnage de Mouloud Mammeri et celui de Mouloud Feraoun retrouve la mort dans la fin de leurs romans :

« *Lorsque Amer est mort, à la fin de *La Terre et le Sang de Feraoun*, son épouse française, Marie, devenue « une vraie Kabyle » (...) révèle (...) qu'elle est enceinte de celui-là dont on célèbre-déplore la mort tragique. Le roman se terminant sur cette image énigmatique, ne peut-on voir dans cette gestation issue du sacrifice (...) la représentation symbolique de l'émergence même de la littérature maghrébine francophone ? »²¹⁴*

Il ajoute que dans « *Le passé simple* » de Driss Chraïbi, le héros meurt de façon violente également dans la rencontre de deux systèmes de valeurs :

« *On a trop cherché à ne voir dans ces fins tragiques que le déchirement identitaire du personnage (...) Et l'on n'a pas vu l'essentiel, du point de vue littéraire, à savoir que ce sacrifice est la condition même de l'émergence du texte.* »²¹⁵

Rayane, dans « *Les Hommes et toi* », est un personnage principal dans le récit, selon Charles Bonn sa mort est née non seulement de cette confrontation idéologique du personnage et son environnement, ou encore de sa crise identitaire, mais elle est également résultat d'une nécessité textuelle, c'est un sacrifice au service de la trame narrative. Charles Bonn, ajoute à propos de la mort de la mère, cette autre victime du récit qui est effacée car elle représente la gardienne des valeurs traditionnelles,²¹⁶ comme si l'émergence même de cette littérature de l'entre-deux reposait précisément, sur cette perte, sur ce sacrifice de la mère.²¹⁷ La dynamique tragique de la perte devient un catalyseur de la mécanique narrative, la fondatrice même de l'émergence littéraire où le sacrifice de la mère est crucial, tout comme le meurtre de Rayane dans « *Les Hommes et toi* » est indispensable à la théâtralisation du tragique. Dans ce

²¹⁴ Charles Bonn, « *Le tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial.* », Nouvelles Études Francophones, Vol.22, n°1, Printemps 2007, p. 14.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

contexte, il est important de rappeler que le père est traitreusement absent tout en restant une lourde présence à porter impossible à déraciner :

« Ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner, - l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont, et s'ils ne vont pas brusquement déplacer la lumière, nous prendre par les flancs, ressusciter sans sortir de la terre ni revêtir leurs silhouettes oubliées. »²¹⁸

Les itinéraires de Chraïbi et de Boudjedra sont, de ce point de vue, exemplaires, comme l'était déjà celui de Kateb Yacine. On a vu comme chez l'un et l'autre l'excès dans la négativité de la description du père conduisait très vite, d'une œuvre à l'autre, à l'amointrissement ou à la disparition de ce personnage encombrant.²¹⁹ La défection de la figure paternelle dans « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf confirme son déploiement dans l'écriture romanesque maghrébine et bien avant la mort de Rayane, ce personnage ayant déjà confronté la disparition agonisante de sa mère, se posait des questions à propos de ce processus qui mène vers une cessation de toute vie : « *Rayane perdait toute notion de temps et e lieu. Pas de rêves, pas de cauchemars. Du rien. Du vide parsemé de quelques murmures. Besoin de connaître la même panique, la même douleur mortelle. D'imaginer ce que l'on ressentait lors d'une crise cardiaque. Parce que la mort, c'était curieux. Son odeur entêtante le rendait fou. Il était resté un long moment à regarder sa mère, avant son enterrement, avait attendu que son cœur batte encore, que le sang afflue à nouveau vers ses joues glacées et ses lèvres bleuâtres. Mais ce n'était plus qu'un cadavre.* » (LHET-pp. 89-90)

Le passage cité ci-dessus est un indice implicite pour avertir le lecteur de ce qu'allait traverser ce personnage fasciné devant le phénomène de la mort. Ce rapport avec le tragique s'accroît davantage dans les phrases suivantes : « *Au réveil, il sortait s'acheter des bières et un sandwich, revenait ensuite vers son siège où une espèce de léthargie émotionnelle l'empêchait d'agir (...) Une immense fatigue ajoutée à la tristesse du deuil avaient fait de lui un pantin tout juste capable d'exécuter quelques pas. Mais -comment dire ? - il sentait bien qu'un jour ou l'autre il lui faudrait payer pour ce moment de répit.* » (LHET-p. 90)

²¹⁸ Kateb Yacine, « *Nedjma* », Éditions du Seuil, Paris, 1956, p. 97.

²¹⁹ Charles Bonn, « *Variations katébiennes de la modernité littéraire maghrébine : l'Ombre du père et la séduction interlinguistique.* », A.D.I.S.E.M. Kateb Yacine et la modernité textuelle, Alger : O.P.U., 1992, <http://limag.com/Textes/Bonn:KaPereModern.htm> Consulté le 19-09-2022.

Ce roman dans sa globalité est une mise en place de ce système de décadence qui attire l'attention sur la vie archaïque des jeunes individus algériens, souffrants de l'éclatement des structures familiales et des ébranlements voire effacements des valeurs. Ces thématiques du malaise et du déchainement abordées dans le roman sont renforcées par la clôture présente comme un jugement à l'égard d'un exclu de la société. Cet être marginal devant son incapacité de se racheter est arrivé à une impasse où il n'existe plus une issue autre que la mort. Ses crimes moraux et son insubordination aux codes sociaux l'ont exclu et l'ont condamné. La mort de Rayane, vient pour clore le discours mais aussi pour mettre en lumière le destin d'un personnage démolé par la débauche. La fin aussi tragique qu'amère, renvoie d'emblée à la réalité sociale algérienne qui tend vers le déchainement résultant des frustrations et d'une modernité mal-exploitée. Comme de nombreux pays, l'Algérie post-coloniale oscille entre l'influence de la mondialisation et la rencontre historicisée entre deux systèmes de valeurs contradictoires²²⁰.

Les valeurs sociales ancestrales et religieuses arabo-musulmans, ainsi que la culture traditionnelle représentent ensemble le pilier de toute nation. Cet effet de liberté et de modernisme ébranle les esprits des jeunes individus et crée un désordre dans leur vie, provoquant un vouloir d'effacer toutes les limites et conventions tracées par le système conventionnel. Une lecture sociocritique est donc suggérée déterminant son importance dans le texte exhaustif, comme le précise Claude Duchet :

« Le principe socio-critique, appliqué au roman, revient à le considérer comme un microcosme social, reproduisant en lui des rapports homologues à ceux qui régissent la société globale et donc des codes socio-hiérarchiques, c'est-à-dire hiérarchisant les valeurs selon des critères sociaux. »²²¹

Cependant, les auteurs algériens actuels tentent dans le dépassement d'une perception idéologique de montrer que loin du binaire que suppose l'idéologie identitaire la littérature se joue dans la complexe et ambiguë alliance des contraires.²²²

II.3.1.2 L'étude des personnages secondaires :

L'imaginaire peut cacher dans ses entailles une pluralité de finalités à atteindre : un

²²⁰ Charles Bonn, « *Le tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial* », Nouvelles Études Francophones, Vol.22, n°1, Printemps 2007, p. 11.

²²¹ Claude Duchet, « *Parole, société, révolution dans Germinal* », Littérature n°24, décembre 1976, p. 14.

²²² Charles Bonn, Op. Cit, 2007, p. 12.

savoir à transmettre, une pensée à réfléchir, une critique à propager, ou encore une distraction à partager. Dans le passage suivant, le professeur de philosophie à l'université de Lyon³ Jean-Jacques Wunenburger, explique la fonction de l'imaginaire dans la vie de l'homme :

« *La production d'un monde autre répond sans doute, du point de vue de la constitution psychologique de l'homme, à un certain nombre de finalités, qu'on peut décrire tant du point de vue de l'ontogenèse (formation de l'individu) que de la phylogenèse (devenir de l'espèce). Comme l'a suggéré E. Morin, l'hominisation a été inséparable d'une adaptation intelligente au réel (par le langage, la technique) mais aussi d'un besoin d'échapper au donné par le souvenir, le rêve, l'ivresse, l'art, l'anticipation.* »²²³

En ayant une visée cognitive, philosophique ou divertissante, l'imaginaire obéit à des besoins inséparables de la condition humaine, il est nécessaire à l'homme et à sa santé mentale dans la mesure où il lui permet de s'évader de sa réalité sans pour autant s'en séparer indéfiniment. Dans l'imaginaire littéraire, la principale fonction d'un personnage est-elle de refléter la société à partir de laquelle il était inspiré ?

En effet, cette création trouve sa référence dans la réalité, et « *cet être fictif est traité comme s'il s'agissait d'un humain réel.* »²²⁴ L'auteur le crée de façon à ce qu'il pense, parle, agit, aime et déteste, c'est une configuration particulière qui se rapproche le plus de l'humain. Le cadre fictif dans lequel il est plongé fait de lui une présence liée essentiellement à l'évolution de la fiction. Il est perçu dans cette sphère et disparaît avec elle. En fait, la réalité sémantique du personnage se fait par le lecteur qui procède à l'interprétation à partir des indices qui lui sont affectés. Nous allons décortiquer chaque personnage en fonction des détails qui nous ont été fournis par la narration comme suit :

- **La mère** : morte dès la page 30 et il n'y a aucun portrait physique d'elle dans le récit. En revanche, elle est décrite comme un personnage à tendance mélancolique et dépressive : « *D'une incroyable complexité émotionnelle. Une insidieuse, implacable et écrasante mélancolie.* » (LHET-p. 26) Elle meurt suite au départ de son mari avec une autre femme : « *Les médicaments et les visites chez le psy, elle n'en finissait pas de sombrer (...)* Et puis, un jour, elle ne se réveilla plus. » (LHET-p. 30)

²²³ Jean-Jacques Wunenburger, « *L'imaginaire* », Éditions PUF, Collection Que Sais-je ? Paris, 1993, p. 51.

²²⁴ Jean Milly, « *Poétique des textes* », Éditions Nathan, Collection. Littérature, Paris, 2000, p. 157.

- **Le père** : Le portrait physique de ce personnage est rudimentaire dans le roman. C'est une présence nuisible à toute la famille, démissionnaire de son rôle de père et considéré comme le premier responsable de la dégradation de l'état psychique de Rayane, à cause de son mépris et de ses critiques qui s'abattaient sur lui comme des coups de couteau : « *Papa n'était pas tellement fier de nous voir grandir (...) c'était ce foutu pouvoir d'achat qui le hantait quotidiennement (...) Mon père partit vivre avec une autre femme.* » (LHET-pp. 26-29)
- **Sirine** : L'amie d'enfance de Nihed, elle est décrite comme suit : « *Divorcée depuis plus de deux ans, Sirine était la mère de deux garçons. Cette femme aux yeux pétillants, aux cheveux olivâtres, légèrement emmêlés.* » (LHET-p. 63) ; « *Elle était plus qu'une simple amie. À une période de mon adolescence, je m'étais crue amoureuse d'elle. Elle était belle, désinvolte et rebelle. Au fil des années, mon attirance pour elle devint affection et attachement.* » (LHET-p. 63)
- **Farah** : La meilleure amie et la confidente de Nihed : « *Il y eut cet appel d'une amie parisienne. J'attendais l'occasion pour déverser ma peine.* » (LHET-p. 34) ; « *On formait un formidable trio, Farah, Sirine et moi. Après Rayane, elles étaient les personnes les plus importantes dans ma vie.* » (LHET-p. 63)
- **Salem** : Rédacteur en chef, marié et le patron de Nihed, décrit comme suit : « *Mi-sarcastique, mi-méchant, il se donnait une petite image de responsable impertinent, voire insolent (...) Il aurait eu ce poste grâce à l'intervention de son beau-père.* » (LHET-p. 48) Il tombe amoureux d'elle et tous les deux vivent une aventure jusqu'à ce que Nihed le quitte à cause de ses blocages affectifs : « *Le destin m'offrait une occasion amoureuse superbe. Mais je ne peux pas. La trouille de m'investir peut-être.* » (LHET-p. 57)
- **Les trois violeurs** : Ils sont décrits par Nihed ainsi : « *Ils avaient une haleine vraiment chargée, pire qu'un trou du cul.* » (LHET-p. 61) Ils sont en relation d'opposition avec Nihed, qui ne s'arrête que sur les traits pertinents et fonctionnels au rôle négatif attribué à ces protagonistes.

Par conséquent, la perception du personnage est réalisée par le lecteur au fil de la narration à travers l'action et les segments descriptifs :

« *Comme l'être humain, le personnage est révélé dans la durée, dans divers lieux et circonstances où il est placé, selon les rencontres qu'il fait. Son portrait est réparti entre différents points du texte correspondant à des moments divers, peut subir des corrections et des retournements, et n'est*

définitif qu'à la fin de l'action. »²²⁵

En effet, la manière d'être et d'agir des personnages constitue un univers sémiologique, véhiculant des valeurs précises qui représentent une réalité que l'auteur peine de définir. Les noms, le portrait physique et moral accommodent une structure de la réalité examinée avec la sémiotique. Saisir le personnage d'un point de vue social, ethnique et psychologique est une fonction liée à une combinaison plurielle née d'une projection réelle d'une personne. Les personnages dans « *Les Hommes et toi* » représentent effectivement les éléments de base du sens. La narration enregistre une discordance entre Nihed et certains des personnages secondaires, notamment le père et les violeurs, qui agissent contre sa quête de bonheur. Ils procèdent selon un mécanisme basé sur une corrélation d'opposition avec Nihed. Leur description est basée sur l'aspect négatif que porte leurs rôles, à l'instar des violeurs qui se caractérisent par leur extrême laideur décrite avec répugnance par la narratrice Nihed. Quant au reste des personnages, ils sont en concordance avec elle et jouent le rôle d'adjuvants dans sa quête à savoir ses amies Sirine et Farah qui ont une influence positive dans sa vie. La description faite de ces deux personnages est riche d'adjectifs qualificatifs mélioratifs, ce qui rend compte de leur impact positif sur Nihed.

En définitif, ces portraits opposent deux catégories de personnages nuisibles tels le père et les violeurs aux personnages ayant une présence positive dans la vie de Nihed tels Sirine et Farah. Cette logique d'opposition prend de l'ampleur dans la mesure où les qualifications qui singularisent les deux pôles de personnages sont décrits par Nihed, qui se présente autant que personnage et narratrice en même temps. Nous pouvons saisir l'implication de la narratrice à travers sa participation à l'action et par l'usage des segments descriptifs dans cette partie homodiégétique du récit, car dans une deuxième partie du roman, le procédé polyphonique fait son entrée magistrale et vient briser l'homogénéité pour favoriser une narration plus distanciée avec la voix d'un narrateur extradiégétique. Cette stratégie d'écriture et propre aux techniques de fragmentation et d'éclatement du discours, qui donne au produit romanesque de Selma Guettaf un aspect riche et intrigant sur le plan de l'analyse.

²²⁵ *Ibid.*

III.3.2 L'évolution de la narratrice dans « *La Vraie vie* » :

La construction d'une image exhaustive propre à l'identité du personnage repose sur le lecteur, il introduit sa vision personnelle liée à l'interprétation des signes linguistiques qui représentent le personnage. Vincent Jouve explique cette interaction comme suit :

*« La perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités même de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire. »*²²⁶

Il certifie que cette participation du lecteur est une partie intégrante de l'intrigue car il contribue sans conteste à la compréhension du sens du roman. Umberto Eco confirme cette thèse ainsi :

*« Le texte est un tissu de signes. Il est ouvert, interprétable, mais doit être entrevu comme un tout cohérent. Il construit son Lecteur Modèle, et est davantage une totalité où l'auteur amène les mots puis le lecteur le sens. Le texte est en fait une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc. »*²²⁷

En effet, Umberto Eco affirme l'importance du rôle que joue le lecteur dans l'image que prend le personnage au sein du contexte textuel. Par conséquent, la représentation d'un personnage n'est autre que l'interaction des contenus textuels trouvant sa signification dans un contexte extratextuel avec la contribution du lecteur. Par ailleurs, les travaux de Philippe Hamon reposent sur l'approche sémiologique dans l'analyse des procédés discursifs de la construction du personnage de fiction. Selon lui, le personnage n'est pas étudié qu'en fonction de ses actions, mais il donne de l'importance à d'autres aspects. Il le précise dans la définition suivante :

« Le personnage est une unité diffuse de significations construite progressivement par le récit, support des conversations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué dans la somme des informations données

²²⁶ Vincent Jouve, Op. Cit, 1992, p. 31.

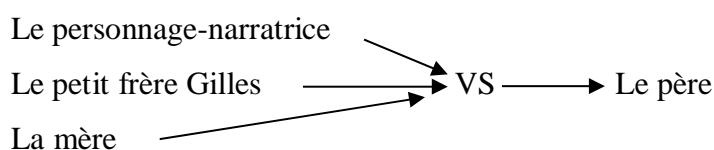
²²⁷ Umberto Eco, « *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires* », Édition Grasset, Paris, 1985, p, 29.

*sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait. »*²²⁸

Selon sa théorie, le personnage est une association de « l'être » et du « faire ». Le premier est les propriétés qui constituent la personne fictive, définie par Philippe Hamon comme suit :

*« L'être du personnage est la somme de ses propriétés à savoir son portrait physique et les diverses qualités que lui prête le romancier. »*²²⁹

Or, le « faire » est un résultat des actions accomplies par le personnage. L'un est indissociable de l'autre selon Philippe Hamon, et le personnage représente en fait le résultat d'une combinaison entre les attributs que lui assigne son créateur et les actions qu'il parvient à accomplir au fil de l'édifice narratif. Il s'impose en fonction du rôle qu'il joue en participant à la cohésion du récit. Le lecteur se retrouve face à un univers particulier au cours de sa découverte de l'univers romanesque de « *La Vraie vie* ». L'itinéraire d'une héroïne-narratrice est tracé dans un système spatiotemporel éclaté, échouant à la clôture au beau milieu d'un parricide. La virulence qui s'y dégage est accentuée par plusieurs éléments qui permettent son déclenchement notamment le caractère violent voire sanguinaire du père. Ce personnage joue le rôle d'opposant dans la mesure où il s'interfère entre la narratrice et sa moindre tentative d'épanouissement. Il se meut également, dans la trame narrative autant que paramètre perturbateur de la sérénité familiale, à cause de sa violence excessive, et de ses crises colériques qui s'abattent sur sa femme et ses enfants.



Une relation d'opposition se dessine alors entre ces membres en désignant le père comme étant un opposant commun. Malgré cet élément inhibiteur qu'il représente, la narratrice parvient à exceller dans le domaine des études. Le passage suivant, décrit la puissance intellectuelle de la petite fille : « *Ce jour-là, mon prof de sciences (...) s'est adressé à ma mère. « Bon, avec le conseil de classe on a discuté. Votre fille a des capacités exceptionnelles en sciences et en mathématiques (...) On a jamais vu ça (...) Donc on*

²²⁸ Philippe Hamon, « *Le personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* », Histoire des idées et critiques littéraire, Vol. 211, Éditions Genève, Droz, 1983, p. 300.

²²⁹ Philippe Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 112.

voudrait qu'à partir de la rentrée, elle suive les cours de la classe supérieure. » (LVV-pp. 125-126)

Ce personnage dispose d'un savoir qui lui donne de la force et de la détermination, malgré les efforts du père en appliquant des moyens abjects afin de l'empêcher d'avancer. Elle épuise ce savoir de sa volonté acharnée à sauver son petit frère Gilles, elle l'affirme dans le passage suivant : « *Je voulais comprendre comment fonctionnaient les lois de la temporalité, le principe de causalité, le paradoxe métapsychologique, la courbure de l'espace-temps. S'il existait la moindre possibilité de revenir en arrière, je devais trouver et l'exploiter. Pour retrouver le rire de Gilles.* » (LVV-p. 110)

Un système d'opposition se dresse effectivement quand les traits de caractère de l'héroïne et du père sont cités. L'affection constitue un aspect typique dans la psychologie de la narratrice, ainsi que l'intelligence, l'altruisme et la candeur. Elle est également dotée d'un courage particulier qui est confirmé par son acharnement à sauver son petit frère Gilles et empêcher le mal de se répandre dans son esprit. Quant au père, la fiction en brosse un portrait d'un homme cruel, agressif, égoïste et dangereux.

III.3.2.1 L'étude de l'onomastique et le personnage anonyme :

L'onomastique se présente comme étant une approche importante de la dénomination des personnages. C'est l'étude du nom et des traits qu'il dégage caractérisant l'être de fiction. L'onomastique vise alors la décortication des informations offertes par les noms afin de mieux cerner leurs caractères et les rôles qui lui ont été assignés. En plus, le nom permet au personnage de s'ancrer dans une présence réelle, et permet ainsi au lecteur de s'y identifier. Vincent Jouve l'affirme comme suit :

« *Une illusion de vie qui est d'abord liée au monde de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression.* »²³⁰

En effet, comme le précise Vincent Jouve ci-dessus, nommer le personnage c'est lui attribuer un caractère humain motivé par l'action et la narration. Riche en significations, son étude s'étend sur un large champ sémiotique afin d'en décoder le sens, comme l'explique Roland Barthes :

²³⁰ Vincent Jouve, Op. Cit, 1992, p. 108.

« 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. »²³¹

Par conséquent, l'approche onomastique se base sur l'étymologie, la morphologie et la sémiotique. Le nom propre chargé d'un contenu sémantique offre alors cette illusion de vraisemblance, et révèle une signification qui donne plus de sens au tissu narratif. De plus, il est en étroite corrélation avec la personnalité du personnage et les actions qu'il accomplit. Yves Reuter l'affirme ainsi :

« Le nom est l'unité de base du personnage ; ce qui le synthétise de manière globale et constante. Il identifie le personnage et le distingue des autres. »²³²

Mais que faire alors quand le personnage principal et la figure du héros est anonyme ? En effet, au sein du roman « *La Vraie vie* », Adeline Dieudonné choisit d'abord une héroïne sans nom ni surnom, réduite à un « je » énonciateur. Ensuite, elle l'entoure de personnages surnommés ou anonyme, à l'exception de son petit frère Gilles, de son professeur de physique Pavlović et de Monica. Parmi les protagonistes surnommés nous citons : « *la mère, le père, le Champion, la Plume, le marchand de glaces, le proprio de la casse des voiture...* etc. » Le nom, ou encore l'absence de nom, forment l'un des aspects essentiels à la représentation de l'identité. Sans nom, comment est-il possible d'accéder à l'identité ? Rosi Braidotti précise que :

« N'être qu'un corps, être réduit à la corporalité nue est le signe du pouvoir souverain à l'époque de la mobilité forcenée de la mondialisation. Être visible avec un nom propre est la formule gagnante. »²³³

Dans ce sens, le nom est primordial pour être vu et reconnu. Jacques Lacan aborde dans « *Séminaire : livre III* » l'importance du nom par-delà l'existence physique :

« Chaque fois que nous trouvons un squelette, nous l'appelons humain s'il est dans une sépulture. Quelle raison peut-il y avoir de mettre ce débris dans une

²³¹ Roland Barthes, « *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* » in Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Édition Larousse, Paris, 1974, pp. 29-54.

²³² Yves Reuter, *Op. Cit.*, 2000, p. 67.

²³³ Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes » [en ligne], in *Multitude 12*, 2003. <http://multitudes.samizdat.net/Les-sujets-nomades-feministes> Consulté le 25-11-2022.

enceinte de pierre ? Il fait pour cela qu'ait été instauré tout un ordre, symbolique, qui comporte que le fait qu'un monsieur qui a été un Monsieur Untel dans l'ordre social nécessite qu'on l'indique sur la pierre des tombes. Le fait qu'il se soit appelé Untel dépasse en soi son existence vitale. Cela ne suppose nulle croyance à l'immortalité de l'âme, mais simplement que son nom n'a rien à faire avec son existence vivante, la dépasse et se perpétue au-delà. »²³⁴

Nommer l'individu est donc en lien direct avec l'existence et la perpétuité, dans la mesure où après la mort c'est le nom qui persiste et qui survie. Dans cette optique, il dépasse une simple désignation, il est l'identité entière de l'être. En outre, la loi prohibe l'anonymat. Dans le roman d'Adeline Dieudonné, la narratrice anonyme est un personnage rebelle qui transgresse les règles établies par l'autorité suprême incarnée par le père. Lors de sa narration, elle omet de révéler son nom, ce qui peut être une manière transgressive afin de briser un règlement préétabli car selon sa condition de femme opprimée, avec ou sans nom elle ne sera pas reconnue. Ainsi, omettre de dire n'est jamais anodin dans une fiction, et le langage se fait le reflet d'un système de pensées. De ce fait, l'absence de nom n'est pas arbitraire ou dû au hasard, ça détermine un statut social particulier et l'état d'esprit d'une femme opprimée.

En dépit du statut anonyme de la narratrice elle possède une présence imposante de par ses agissements héroïques et courageux et de par son rôle d'énonciatrice de ses propres souvenirs d'enfance. Elle cite au tout début du roman son âge de dix ans. Elle relate alors dans un processus rétrospectif, son enfance à partir de cet âge jusqu'à l'âge de quinze ans. L'instance grammaticale « je » est le seul attribut nominal de ce sujet non-identifié que représente le personnage de la narratrice.

Toutefois, il est important de préciser que depuis le début du roman elle donne le surnom « d'amibe » à sa mère, à cause de sa passivité et de son statut de soumise face à son mari : « *Ma mère, elle avait peur de mon père (...) Je ne sais pas si elle existait avant de le rencontrer. J'imagine que oui. Elle devait ressembler à une forme de vie primitive, unicellulaire, vaguement translucide. Une amibe, un ectoplasme, un endoplasme, un noyau et une vacuole digestive.* » (LVV-pp. 11-12) Dans le passage suivant, la narratrice fait face à la colère de son père et décrit ce qu'elle ressent. Elle avoue enfin avoir compris le calvaire

²³⁴ Jacques Lacan, « *Le séminaire, livre III : les psychoses (textes établis par J.A. Millet)*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 111.

quotidien qu'endure sa mère, et ce qui la réduit à son statut d'amibe : « *Je me suis liquéfiée. Mon père me scrutait (...) Mon corps s'est transformé en une grande flaque de sang qui s'est déversée en cascade (...) J'ai compris ce que ma mère devait ressentir quand ses colères montaient. J'ai compris ce que c'était d'être une amibe. J'aurais mille fois préféré être une amibe plutôt que de subir le sort qu'il me réservait.* » (LVV-pp. 103-104)

La narratrice semble comprendre le mécanisme qu'il faut adopter afin d'échapper à l'emprise insoutenable du père, c'est pourquoi elle choisit l'effacement afin d'essayer d'atténuer cette force malveillante. Elle précise dans l'extrait suivant sa tentation d'imiter le statut transparent de sa mère : « *Il a posé son arme et m'a regardé comme le jour où j'avais volé la défense d'éléphant. Il sentait que je mentais. J'ai baissé les yeux en me répétant que ça n'était pas vraiment un mensonge. Tout ça, je le faisais pour Gilles. J'ai essayé d'imiter l'attitude de ma mère, d'avoir l'air aussi transparente que possible.* » (LVV-pp 137-138)

Avoir l'air d'une amibe est donc un moyen de défense et un bouclier de protection contre le danger que représente le père. Par conséquent, le surnom de l'amibe qui signifie transparence et docilité s'applique aussi bien sur la mère que sur la fille désormais. Et le fait que cette dernière soit anonyme tout au long du roman remplit une fonction descriptive de son effacement et de sa fragilité face au personnage du père. Dans cette conception, nous pouvons considérer que l'anonymat de la narratrice est porteur de sens dans la mesure où il revêt une dimension symbolique importante dans le contexte fictionnel. Selon Roland Barthes :

« *Dans le récit (...) je n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms ; dire je, c'est inmanquablement s'attribuer des signifiés ; c'est aussi se pouvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginativement à une « évolution » intelligible, se signifier comme objet d'un destin, donner un sens au temps.* »²³⁵

Selon la théorie de Roland Barthes, le personnage anonyme revêt une signification plus tangible qu'elle ne donne l'air au point où le sens y transparait sans avoir besoin de nomination. En effet, Dans « *La Vraie vie* », la redondance des personnages anonymes féminins dans le roman peut être révélatrice du statut de confinée que possède la femme dans la fiction comme dans le monde extérieur au texte. La priver de nomination est le moyen de transmettre la situation d'oppression et de mutisme dans laquelle vivent les femmes au sein des sociétés patriarcales.

²³⁵ Roland Barthes, « *S/Z, Essais* », Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 225.

III.3.2.2 Le rôle des personnages secondaires dans l'évolution de l'héroïne :

Dans le parcours périlleux de l'héroïne de « *La Vraie vie* », elle fait la rencontre de plusieurs figures qui jouent le rôle d'adjuvants afin de l'aider à surmonter les difficultés se dressant devant elle. Ce rôle occupe selon le schéma actanciel d'Algirdas Julien Greimas une fonction importante dans l'accomplissement de la quête du héros. L'adjuvant est celui qui s'engage à aider le personnage principal afin de mener à bien sa quête dans la fiction. En voici les six fonctions du schéma actanciel selon Greimas, que nous allons tenter d'appliquer sur le roman de « *La Vraie vie* » :

- **Le destinataire (la force)** : celui qui pousse à agir et appelle un héros susceptible de ramener l'objet de la quête, incarné dans le roman par l'héroïne-même, qui tente de trouver une solution afin de chasser la force du mal qui se faufile dans l'esprit de Gilles, aussi représentée selon la narratrice par la hyène dont l'esprit malveillant hante la maison. C'est cette force dévastatrice du mal qui pousse la narratrice à vouloir accomplir la quête de sauvetage.
- **Le héros (le sujet)** : celui qui répond à l'appel du destinataire et se met en devoir de ramener l'objet de la quête et d'accomplir la tâche. Sans conteste, l'héroïne est représentée dans le roman par la narratrice-anonyme.
- **L'objet (la quête)** : l'objet de la quête recherchée et qui se présente principalement par une opération de sauvetage qui consiste à faire remonter le temps et pour ce faire, la narratrice tente d'exceller dans le domaine de la physique en ayant pour idole la physicienne Marie Curie.
- **L'opposant** : celui qui entrave la quête du héros, qu'il soit un personnage ou un obstacle matériel. Dans le cas de notre roman l'opposant c'est le personnage du père ainsi que l'esprit de la hyène.
- **L'adjuvant** : celui qui aide le héros à obtenir l'objet de sa quête et qui est représenté dans le roman par plusieurs personnages, notamment le professeur Pavlović, le Champion, la mère et Monica.
- **Le destinataire** : celui qui reçoit l'objet de la quête. Il incarne le personnage de Gilles.

Selon le modèle du schéma actanciel, le sémioticien Algirdas Julien Greimas répartit ces six actants (destinataire, sujet, quête, opposant, adjuvant, destinataire) dans trois axes représentant chacun un rapport d'opposition qui contribue à définir les enjeux du récit.

L'analyse actancielle consiste alors à classer les éléments de l'action selon les axes

suivants :

- **Axe de vouloir** : c'est le désir qu'oriente le sujet vers l'objet créant une relation de jonction. Ce lien entre l'objet et le sujet peut s'avérer de deux manières différentes : la première en conjonction et la deuxième en disjonction.
- **Axe du pouvoir** : adjuvant et opposant règnent sur cet axe dans la mesure où ils exercent des influences contraires sur le déroulement des péripéties, mais ils possèdent tous les deux un pouvoir déterminant sur le sujet et sa quête.
- **L'axe de la transmission** : sur cet axe le destinataire et le destinataire sont les catalyseurs d'action, ils participent à la dynamique qu'engendre le vouloir du sujet.

Au sein du roman, l'actant qui occupe la fonction du sujet est bien évidemment l'héroïne-narratrice, qui tente sans relâche d'enrichir son savoir scientifique afin de parvenir à remonter le temps et à effacer le moment qui a déclenché la transformation de Gilles. Ce vouloir de la narratrice est poussé par sa mère qui joue le rôle d'adjuvant et qui l'encourage à suivre ses cours individuels chez le professeur Pavlović, en gardant son secret à l'insu de son père : « *L'été s'est achevé sur cette sensation confuse, entre l'émerveillement devant le lien qui se tissait avec celle que j'appelais « maman » et la terreur exponentielle que m'inspirait celui que j'appelais « papa ».* » (LVV-p. 220)

La narratrice et le professeur partagent tous les deux la même passion pour la physique et les mêmes ambitions à vouloir étudier la notion du temps dans sa constitution mystérieuse et peut-être malléable : « *Il disait : « Le voyage dans le temps, c'est comme l'immortalité, c'est un fantasme compréhensible (...) J'ai essayé avant toi, je sais de quoi je parle.* » (LVV-p. 164) Le professeur Pavlović, considéré également comme adjuvant, transmet généreusement tout son savoir à la narratrice : « *Le professeur Pavlović me disait que j'avais désormais le niveau pour intégrer les plus grandes facultés de physique. Cela faisait maintenant deux ans que j'allais le voir régulièrement.* » (LVV-p. 227)

Selon la narratrice, l'espoir combiné avec ce savoir scientifique, rendent possible la réalisation de sa quête qu'elle a si envie de partager avec Gilles : « *J'ai parfois envie de lui parler de mon projet de machine à remonter le temps, des cours de physique, du professeur Pavlović.* » (LVV-p. 227) Il est décrit par la narratrice comme suit : « *taille moyenne, les cheveux blancs, les sourcils noirs épais sur un regard troublant. Une barbichette tressée, avec une petite perle verte au bout.* » (LVV-p. 132)

En définitif, la narratrice trouve chez le personnage du professeur de l'aide et du soutien nécessaires à l'aboutissement de sa quête. Ce savoir qu'il lui transmet est précieux et indispensable afin d'acquérir les clefs de la physique et des mathématiques. Par conséquent, son rôle occupe une position stratégique car il permet à la narratrice de se projeter et de se munir d'une volonté inébranlable. Il existe dans l'itinéraire de l'héroïne d'autres figures jouant le rôle d'adjuvants notamment le Champion. Afin de pouvoir payer ses cours assurés par le professeur Pavlović, la narratrice travaille comme baby-sitter chez le Champion et sa femme la Plume. Grâce à cet argent, elle parvient à obtenir sa formation des sciences physiques : « *Il fallait que je gagne de l'argent. Ce professeur était la seule personne que je connaisse avec qui je puisse parler de la dualité ondes-particules (...) J'ai décidé de proposer mes services de baby-sitter. Je pouvais commencer par la Plume. Avec ses deux enfants, elle aurait certainement besoin d'un coup de main (...) Elle était heureuse de me voir.* » (LVV-p. 135)

Alors, ce travail pour l'héroïne est si important, car il contribue effectivement à la réalisation de sa quête. En somme, les structures au sein du schéma actanciel varient en fonctions de plusieurs facteurs, la temporalité peut y jouer un rôle ainsi que les agissements des actants qui peuvent engendrer des métamorphoses au cours de la progression narrative. L'histoire de « *La Vraie vie* » ne se résume pas en une seule quête de l'héroïne, mais elle regroupe une multitude de quêtes propres à plusieurs sujets. Néanmoins, il s'avère que le vouloir de la narratrice à chasser le mal de la maison se réalise à la clôture du roman par le parricide commis avec la main de Gilles, et ce dernier retrouve enfin son sourire.

II.3.3 Les personnages dans « *Crépuscule du tourment* » :

Le discours africain subsaharien est doté d'une particularité contextuelle, structurelle et esthétique. Le contexte social et culturel baigne dans une production linguistique riche en procédés narratifs. Les instances narratives qui déterminent ce discours, emploient effectivement des stratégies d'énonciation propre à la technique du fragment. En l'occurrence, l'écriture du roman féminin implique des techniques discursives basées sur un environnement culturel et linguistique qui influencent le fonctionnement des énoncés. La particularité du discours faisant l'objet de notre étude c'est effectivement ce langage particulier et multiforme, fait de paroles interdites, d'actes à valeur énonciatives et d'autres types de manifestations communicatives.

À priori, le roman de la romancière Léonora Miano, « *Crépuscule du tourment* » tome I, se caractérise comme nous l'avons constaté par l'éclatement de toutes les unités narratives. Il suggère un discours polyphonique régit par l'émiettement qui déploie dans ses entrailles un système de personnages imposants. Comme nous l'avant déjà précisé, les quatre narratrices du roman sont toutes reliées à un seul personnage masculin. Dio, représente dans la dynamique du récit le référent commun de ces quatre chapitres. Dans cet univers fragmenté la figure de la femme y est la pierre angulaire, autant que personnage qui structure l'action romanesque et la guide et autant que vecteur de pensées. Les narratrices incarnent toutes des personnalités fortes, elles font l'expérience de plusieurs contraintes sociales et familiales, mais elles ne se laissent pourtant pas pousser vers la marge. Elles revendiquent en revanche une place au sein de leur monde patriarcal en refusant la vie de recluse.

Il est important de noter que le personnage qui ouvre la narration du roman est surnommé : « *Madame* » tout le long du tissu narratif. C'est une femme imposante, froide, rigide et autoritaire. Elle inspire le respect partout où elle va, comme l'indique le passage suivant : « *Ils m'appellent Madame et baissent la tête en ma présence. En signe de nature. Autrement, les doigts de la main auraient tous la même taille.* » (CDT-p. 36) Le passage cité ci-dessus est émis par la narratrice *Madame* et décrit le statut raffiné de cette femme au sein de son entourage.

Un autre passage de la narratrice Ixora, affirme la froideur de cette femme et la décrit comme suit : « *Je me suis demandé ce qui avait pu pousser cette femme à enfouir sa beauté, les promesses qu'elle contenait, dans une rigidité de sarcophage.* » (CDT-p. 142) Les

segments descriptifs qui démontent l'exclusion sociale de cette femme riche et noble sont redondants. Elle-même se considère comme une personne supérieure par rapport au reste de la communauté dans laquelle elle vit : « *Avoir des domestiques est aussi une obligation morale.* » (CDT-p. 42) ; « *Que penser d'une personne qui, pour s'attiser vos bonnes grâces, ne trouve qu'à se rabaisser ? (...) Esclave. Le corps de cette femme ne connaît la date d'aucune abolition. Il n'a pas rompu avec ces ères.* » (CDT-p. 43)

D'après les passages ci-dessus, et comme nous l'avons cité précédemment, *Madame* méprise Ixora, la fiancée de Dio et elle la traite d'esclave et de femme « sans généalogie ». Afin de s'en débarrasser elle opte pour la sorcellerie qui a pour principal but d'empêcher l'union de ce couple. Au fil des événements, précisément dans le deuxième chapitre émis par la narratrice Amandla, elle raconte son choc après avoir été témoin d'une agression physique. Par sa fenêtre, elle observe Dio en train de rouer de coups sa fiancée Ixora, il la laisse ensuite gisante dans la boue et disparaît. Cette partie du roman est submergée par la violence. D'un côté, nous assistons à une scène d'extrême virulence masculine décrite par Amandla comme suit : « *On dirait que tu te disputes avec elle. Ta future épouse (...) Tu va la tuer (...) Je fais vite mais tu es plus rapide que moi. Elle est à terre. Sous le déluge. Dans la boue (...) Elle gît là et tu démarres en trombe. Qui es-tu ? (...) Cette scène. Ta violence.* » (CDT-pp. 128-131)

D'après la scène narrée, Dio revêt une férocité d'un prédateur ; une sorte de frénésie de violence comme s'il était possédé d'un démon, qui l'empêche même de prendre conscience de l'état grave de sa victime. D'un autre côté, la violence s'accroît en sachant que cette scène d'agression est le résultat d'un sort maléfique jeté par *Madame*. Même la nature semble être complice avec ce maléfice, et couvre le corps d'Ixora de pluie orageuse et de boue. Amandla court alors les yeux fermés à son secours : « *Je regarde le visage tuméfié que frappent les gouttes d'une pluie enragée (..) Elle entrouvre les lèvres. Tourne un peu la tête sur le côté. Respire. Elle va vivre (...) Je me place derrière sa tête et la soulève sous les bras.* » (CDT-pp. 133-134)

Nous retrouvons aussitôt un rapprochement entre ces deux femmes, oubliant pour un instant qu'elles ne s'appréciaient pas, à savoir qu'Amandla était l'ex-amoureuse de Dio à l'époque où ils étaient étudiants au Nord. Tout le monde semble connaître leur histoire d'amour y compris Ixora. Mais ce moment d'urgence fait oublier à l'une comme à l'autre qu'elles n'étaient pas amies. Nous faisons face au plus beau tableau de solidarité féminine depuis le début du roman, et ce qui est le plus marquant, c'est l'arrivée de *Madame*. En effet,

dans le quatrième chapitre émis par Tiki, *Madame* reçoit un coup de fil tard dans la nuit à propos de ce qui s'est passé à Ixora : « *Mais là... Cela n'arrive pas souvent, mais là, ta mère pose un genou à terre (...) L'échange s'achève en ces termes. Madame, je devais vous en informer. A quoi ta mère répond : Je vous remercie. Je me présenterai chez vous demain à la première heure. Veuillez. M'indiquer...* » (CDT-p. 208)

Cette femme connue par sa rigidité semble secouée au point où elle s'exprime à Tiki en langue ancestrale comme pour déclarer un état d'urgence et de crise : « *Elle a soupiré : Tiki, a mun'am. Na kusi lambo le na. Quelque chose de grave lui était arrivé. Son secours à la langue ancestrale pour l'exprimer prouvait qu'elle faisait face à l'une des plus terribles épreuves de son existence.* » (CDT-p. 209) Ce discours utilisé au milieu des phrases, est un langage allégorique, faisant référence à la situation de crise que ces femmes sont en train de vivre. La narratrice fait transparaître une charge d'émotions et d'angoisses dont témoigne sa mère. Cette dernière est particulièrement touchée par ce qu'Ixora endure car elle était victime de violence conjugale dans le passé, c'est pour cette raison qu'elle est sensible à ce genre d'expériences : « *En regardant le visage d'Ixora, elle s'est vue. Elle a su ce que nous voyions chaque fois qu'Amos l'avait battue. Dans les yeux de Kabral, elle a reconnu ce que tu exprimais au même âge.* » (CDT-p. 274)

Le passage ci-dessus énoncé par Tiki, démontre à quel point *Madame* est marquée par la violence physique de son mari Amos, et en voyant Ixora dans cet état de femme battue, elle s'identifie à elle et ressent de l'empathie pour elle malgré tout le mépris que cette femme lui inspire. Que ce soit Amandla ou *Madame*, elles n'ont ni l'une ni l'autre le moindre sentiment d'affection pour Ixora et pourtant, au moment du désastre elles sont présentes et prêtes à l'aider pour s'accrocher à la vie. En effet, la solidarité est l'acte de participer à l'expérience de l'autre ; ces femmes vivent avec Ixora sa douleur, et s'allient contre la violence masculine cruelle. À cet instant, il se forge entre elles un lien indéfectible, qui laisse de côté tous les différents et fait appel au soutien au nom de la solidarité féminine.

II.3.3.1 L'onomastique et les marqueurs géolinguistiques d'africanité :

L'onomastique est une forme d'énonciation qui participe à l'élaboration du discours

romanesque.²³⁶ C'est une notion qui doit être étudiée au préalable telle la titrologie ou la clôture. Il s'agit d'un discours onomastique quand le choix des noms est particulièrement significatif et porte la visée d'une entreprise de valorisation sociale et culturelle au sein de l'édifice narratif. En effet, le nom propre fait partie de l'économie textuelle où il participe à sa dynamique. C'est l'un des paramètres primordiaux au sein de la fiction, Roland Barthes l'affirme comme suit :

« Dès lors qu'il existe un Nom (...) vers quoi affluer et sur quoi se fixer, les sèmes deviennent des prédicats, inducteurs de vérité, et le Nom devient sujet. On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme Nom propre : le matériau sémique »²³⁷

Au fil de la fiction, les personnages pivotent autour d'un objectif commun qui est l'accomplissement de l'action mais ils ne prennent forme dans l'imaginaire du lecteur qu'à travers des désignateurs qui sont les noms. Ces nominations participent à fonder l'identité de leurs personnages au sein de l'univers textuel fictif comme l'explique ci-dessous Roland Barthes :

« Le nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes ; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif. »²³⁸

En effet, selon Barthes le nom propre est porteur de sens au même titre que les mots qui occupent le texte du roman. Dans « *Crépuscule du tourment* » les personnages sont dotés de noms répandus dans la société africaine noire et qui portent une interprétation bien propre à eux. L'utilisation de certains noms d'origine ethnique présente plusieurs intérêts. D'abord, l'auteure situe son œuvre dans un espace culturel bien particulier quand elle décide le choix des noms pour ses personnages. Et puis, au-delà de cette participation à l'esthétique d'authentification, les noms assurent d'autres fonctions d'ordre narratifs.

Nous constatons également que le nom participe au discours dans la mesure où il est toujours porteur de message ou d'une signification offrant des informations sur son environnement familiale. Dans la société africaine, le nom est censé capter et porter toute la

²³⁶ Franckline Ntsame Okourou, « *Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : Analyse socio-pragmatique des œuvres de Chantal Magalie MBAZOO-KASSA, Honorine NGOU et Sylvie NTSAME* », Thèse de doctorat littérature, Université Paris-Est, 2012, p. 98.

²³⁷ Roland Barthes, Op. Cit, 1970, pp. 605-606.

²³⁸ *Ibid.*, p. 224.

charge qui caractérise le nouvel individu désormais identifié, étiqueté et classé.²³⁹ À l'instar du personnage qui incarne la sœur de Dio : Tiki, dont nom est significatif et interprété dans le discours comme suit : « *Elle porte bien son nom. Tiki, mon trésor, ma précieuse.* » (CDT-p. 20)

La mère de Tiki, nous fait l'interprétation de ce prénom qui désigne comme *Madame* le précise : « *trésor* ». C'est en langue Douala que ce prénom revêt le sens de précieux, de valeur et de trésor. Le Douala est une langue tonale parlée dans la région côtière du Cameroun et principalement dans la ville Douala. Effectivement, Tiki est un trésor offert à *Madame* dans la mesure où sa présence dans sa vie l'aide à mieux oublier ses souffrance et l'absence de son fils aîné Dio : « *Elle avait fait fleurir chaque pièce de cette grande maison, afin qu'un sourire m'accueille où que je me pose le pied. Même dans les sanitaires. Même dans la cuisine et dans les garages. Elle m'a étourdi de joie.* » (CDT-p. 20)

Le contenu sémantique et l'effet sonore du prénom de Tiki permettent à conférer au personnage des attributs objectifs. Il donne d'emblée des renseignements sur le profil de Tiki qui se révèle être un personnage lié à sa terre natale. Elle y trouve des repères et s'y réfugie dans ses souvenirs d'enfance en nous relatant par bribes son passé avec la présence quasi permanente de sa mère dans le discours, à qui elle semble excessivement attachée. C'est à ce niveau que se situe la métaphore de ce prénom qui renvoie le personnage à son sens propre. Dans le passage suivant, *Madame* explique davantage la raison pour laquelle elle a fait le choix précis de ce prénom pour sa fille : « *Elle était née fille, dans nos contrées où les filles ne sont plus rien. Je voulais qu'elle se sache aimée, précieuse.* » (CDT-p. 19)

Effectivement, la mère de Tiki visait à passer un message à sa fille par le truchement de son prénom et à véhiculer une symbolique douce et éternelle qu'elle portera jusqu'à la fin de ses jours et qui exprime l'amour et l'affection que portent ses parents pour elle car : « *nommer était synonyme de guider.* » (CDT-p. 93) Par conséquent, l'onomastique charrie incontestablement une charge sémantique considérable qui permet au sens de la fiction de revêtir un aspect exhaustif. Les fonctions assurées par le nom peuvent être donc descriptives et narratives, comme c'est le cas de Tiki dont le nom renseigne sur une situation culturelle et familiale particulière. Léonora Miano le précise dans son roman « *L'intérieur de la nuit* » comme suit : « *Un nom, d'abord cela devait avoir un sens. Parce que cela avait une incidence sur le caractère, et sur la destinée.* »²⁴⁰

²³⁹ Franckline Ntsame Okourou, Op. Cit, 2012, p. 99.

²⁴⁰ Léonora Miano, « *L'intérieur de la nuit* », Éditions Grasset, Paris, 2005, p. 29.

Le nom porte également dans ses entrailles l'appartenance à une famille et à une classe sociale particulière. Le passage suivant du roman rappelle les origines et la valeur laudatif du nom hérité des ancêtres : « *Toi, tu es née Mandone. Ton aïeul, Makake Mandone ne fut pas nommé ainsi par hasard (...) Il importait d'annoncer clairement cette filiation (...) L'histoire de Makake Mandone est connue sur toute la côte et au-delà. La grandeur est de ton côté, femme.* » (CDT-p. 47) Ce discours direct est rapporté dans le premier chapitre par la narratrice *Madame*. Ce passage est émis par la cuisinière de la famille : Makalando, qui rappelle à *Madame* les origines dont elle est issue et l'importance du nom hérité de ses nobles ascendants et ancêtres. En l'occurrence, le nom de famille peut faire référence au statut social et culturel. Nous pouvons noter le clin d'œil que fait l'auteure par système de nomination ancestral afin d'apporter une source de références à l'univers romanesque. Selon la théorie de Philippe Hamon il existe une relation entre le personnage et son nom qu'il définit comme suit :

« *Le signe linguistique se définit par son arbitraire ; mais le degré d'arbitraire d'un signe peut être variable, dans la langue même, et dans d'autres systèmes sémiologiques. On peut retrouver cette notion si l'on examine la relation qui existe entre le nom du personnage (son signifiant : nom propre, communs, et substitués divers qui lui servent de support discontinu) et la somme d'infirmité à laquelle il renvoie (son signifié).* »²⁴¹

Selon Philippe Hamon les signifiants qui caractérisent le nom (signe) dans le discours créent un rapport de corrélation entre le personnage, son nom et la signification qui en découle. Le personnage selon cette théorie est une entité à construire selon le sens de sa nomination dans le texte. Par ailleurs, dans « *Crépuscule du tourment* » la représentation sociale et historique faite par l'auteure à travers le discours des narratrices prend différents aspects. L'histoire africaine noire est représentée sous une image réaliste grâce aux références spatiotemporelles ainsi qu'à l'onomastique. Paul Ricœur précise que :

« *Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.* »²⁴²

²⁴¹ Phillippe Hamon, Op. Cit, 1977, p. 107.

²⁴² Paul Ricœur, « *La mémoire, l'histoire, l'oubli* », Collection Points/Essais, Éditions du Seuil, Paris, 2003, p. 345.

En effet, ce qui donne à la fiction de Léonora Miano son aspect réaliste c'est le système spatiotemporel et onomastique faisant ensemble allusion à un monde extérieur par rapport à la fiction du roman. En outre, à travers cette étude se dévoile l'intention de l'auteure à vouloir dresser sur la femme l'image d'une identité culturelle africaine noire par l'emploi des prénoms laudatifs qui mettent davantage en relief l'écriture féminine. Cependant, il ne s'agit nullement d'une écriture ethnographique ou documentaire à qui le souci est celui de rapporter des détails vraisemblables. Il s'agit dans le roman de créer une atmosphère imaginaire régit par des traits réalistes. Cette stratégie est utilisée par l'auteure afin de laisser sa signature et une trace de ses origines dans son œuvre.

Par ailleurs, nous relevons une présence marquante de la langue parlée Douala au sein du discours. Par les marquages géolinguistiques qui désignent un emploi de nom d'ethnies, d'une onomastique et de xénismes en rapport avec des référents africains, des mots exotiques lexicalisés, des images et proverbes originaires du milieu africain subsaharien, nous pouvons localiser le fondement de l'œuvre de Léonora Miano dans une région culturelle précise. Nous citons ci-dessous quelques repères géolinguistiques qui figurent dans le texte avec leur signification et leur traduction en langue française qu'on retrouve dans le glossaire du roman :

- « Carabote » (douala) : s'applique aux maisons en planches, vient de l'anglais : cardboard. « *Une maison en **carabote** dans une zone populeuse.* » (CDT-p. 94)
- « Elobi » (camfranglais)²⁴³ : quartier populaire, assez misérable. « (...) *Dans cet **elobi** où ton amie a jugé bon de s'établir.* » (CDT-p. 210)
- « Monen » (douala) : salutation du matin, adaptation de l'anglais : morning. « *Telle est la signification de son nom. Kwin murmure-t-elle, **monen**.* » (CDT-p. 214)

L'hybridité linguistique semble être un paramètre indéfectible de l'écriture littéraire franco-africaine. Effectivement, le passé colonial du continent a permis cette ouverture sur l'altérité. Les peuples de ces terres se distinguent par leur multilinguisme résultat d'une identité africaine francophone ou anglophone. L'accroissement du nombre de romanciers migrants est étroitement lié à l'apparition et à la propagation de ce genre de littérature hybride. Les écrivains convoquent au sein de leurs fictions des réalités contrastées reflétant un milieu culturel précis en référence à leur terre natale : l'Afrique. En somme, le discours dans

²⁴³ « NB : Le camfranglais est un argot camerounais mêlant des termes empruntés au français, à l'anglais et à diverses langues du pays. Léonora Miano », « *Crépuscule du tourment* », tome I, Éditions Grasset, Paris, 2016, p. 292.

« *Crépuscule du tourment* » est fait de xénismes, de sous-entendus et de diverses tournures imagées et de non-dits qui permettent d'exprimer l'indicible. Cette théâtralisation du discours est propre à l'écriture féminine africaine noire, elle lui confère un statut artistique raffiné car il est enrichi d'accessoires linguistiques d'origine ethnique, régionale ou nationale.

II.3.3.2 L'apport thématique du personnage Dio :

À présent, nous allons tenter d'interroger la présence d'un personnage crucial dans l'univers textuel, comment est-il confectionné pour subsister dans un environnement romanesque fragmenté et qui lui offre une présence fantomatique ? Comment Dio est-il un personnage important dans la narration sans avoir le droit de participer à l'énonciation ? Et quelle relation tisse-t-il avec le reste des personnages dans le roman ?

Il est évident à première vue que le système des personnages ne répond pas à la norme traditionnelle littéraire. Son mécanisme s'élabore à travers les procédés de l'éclatement et de l'émiettement. À travers les diverses formes que revêt Dio dans le texte, une image de lui apparaît malgré sa rupture avec l'environnement de l'énonciation ; il semble différent de tous les personnages cités et il ne partage pas la même vision des choses que les autres. Il devient l'objet d'accusation de ces quatre femmes-narratrices. Cet acte d'accusation est l'espace où se développe une écriture subversive et contraire aux normes.

Nous nous proposons ici de suivre le parcours de Dio et d'étudier son image à travers la description morale et la fonction que la narration lui attribue. Le personnage se représente en tant que signe à définir selon la théorie de Philippe Hamon. Il s'agit alors de rechercher les signifiants qui le caractérisent et à le cerner dans une interprétation qui s'appuie sur les procédés descriptifs. L'allure générale du personnage de Dio est celle d'un être marginal qui se heurte avec les autres dans des rapports conflictuels.

Nous citons le premier indice qui marque la présence de Dio dans le discours, et ce dès le premier chapitre énoncé par sa mère : *Madame* : « *Nyctalope, j'ai tracé mon sillon dans cet espace crépusculaire, dans cette nuit qui réside en nous plus qu'au-dehors. J'en maîtrise les arcanes et n'aurais qu'à me féliciter du chemin parcouru, si tu ne te révélais, Dio, mon fils, un si cuisant échec. Je l'accepte.* » (CDT-p. 18)

Dans le processus de retracer son histoire et son rôle à préserver le patrimoine

familial, *Madame* s'adresse à son fils avec un ton sévère et plein d'amertume. Parallèlement à la force que son personnage dégage, son discours est submergé par les reproches et la colère vis-à-vis l'absence de son fils. Selon elle, il est considéré comme un déserteur qui a failli à ses devoirs d'héritage et de succession au rang noble de sa famille. Selon la théorie de Philippe Hamon la signification d'un personnage :

« (...) ne se constitue pas tant par répétition ou par accumulation, que par différence vis-à-vis des signes de même niveau du même système, que par son insertion dans le système global de l'œuvre. C'est donc différenciellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage. »²⁴⁴

En effet, ce qui définit le personnage de Dio, selon la théorie de Philippe Hamon est sa relation avec les autres personnages et par quoi il se distingue des autres au sein de la trame narrative. Dans le tableau suivant, nous allons retracer les reproches les plus marquants que font les narratrices à Dio, ainsi que des segments descriptifs et informatifs relevés de leurs discours qui permettent de nous éclairer mieux sur l'image de ce personnage :

Narratrices	Reproches	Description et autres indices sur le personnage : Dio
Madame	« Tu n'étais pas là, pour mon anniversaire. Tu ne t'es pas manifesté. Puis, tu as débarqué sans t'annoncer, avec tout ça dans tes bagages : cette femme, l'enfant qu'elle avait eu de ton ami décédé. Ce ne fut pas un beau jour, Dio, que celui de ton retour chez toi. Tu ne vis que pour nous faire payer, à nous, ta famille, d'être ce que nous sommes. » (p.21)	« Pour toi, tout est personnel. Tu n'es pas en guerre contre l'Histoire, seulement contre la tienne (...) Tu nous reproches, à ton père et à moi, d'avoir été un couple malheureux. C'est moi que tu hais le plus. » (p.23)
Amandla	« Je ne l'aime pas comme je t'ai aimé mais il me donne ce que tu m'as toujours refusé. » (p.98) « Mon amour t'effrayait. Il t'obligeait à prendre en considération une existence qui ne t'intéressait pas. La tienne (...) Tu me voulais auprès de toi sans rien vouloir ni pour moi ni avec moi. » (p.126)	« Tu moquais mon insistance à refuser le nom racial de Noirs pour nous désigner. » (p.84) « Tu es d'un naturel sceptique. Rationnel. » (p.118) « C'est une berline gris métallisé. Tu es celui qui en sort (...) Cette démarche. Je te saurais même au cœur des ténèbres (...) Vêtu d'un costume blanc. » (p.124)
Ixora	« Cet orage de dingue m'envoie ses javelots sur le visage, sur les bleus, les	« Il était ton unique ami, avec lui périssaient les petites joies que tu

²⁴⁴ Philippe Hamon, Op. Cit, Paris, 1977, p. 99.

	<i>bosses, les marques de ta virilité. » (p.139)</i>	<i>avais pu connaître (...) l'ami n'était plus, mais tu découvrais qu'un morceau de lui survivrait quelque part, un enfant. » (p.144) « Toi, le mélancolique, le misanthrope. » (p.148)</i>
Tiki	<i>« Tu étais le fils aîné, venu au monde pour être son ancre. Tu aurais dû faire sa fierté. » (p.255) « Tu as cogné ta femme. Dans la rue. Autant dire que tu t'es dénudé en public et que, ce faisant, tu as mis à poil toute une famille. Ensuite, tu as pris la fuite. Comme une demoiselle. Comme l'individu sans substance qu'elle (Madame) avait craint de te voir devenir. » (p.275)</i>	<i>« Tu irais à l'étranger, au Nord, afin d'y poursuivre tes études, pour venir ensuite tenir tin rang. Là, tu te sentis floué, tu décidas de ne plus remettre les pieds au pays. » (p.234)</i>

Selon l'analyse de ces énoncés il s'agit bien d'un discours de dénonciation. Dans le tableau ci-dessus, nous retrouvons les séquences narratives les plus marquantes des narratrices qui s'adressent à Dio et qui donnent des indicateurs sur sa personnalité et sur sa position vis-à-vis sa famille et son devoir d'aînesse. À partir des segments descriptifs et informatifs Dio se révèle être un personnage qui renie sa famille et qui rejette son héritage ancestral. Sa responsabilité s'avère sérieuse car il est le fils unique d'Amos Mususedi et le seul héritier qui assurera la perpétuité du nom familial. Sa mère et sa sœur semblent toutes les deux le réprimander pour ses choix et surtout pour sa rancœur et son mépris pour les siens.

Quant à ses amoureuses Amandla et Ixora, elles ne manquent pas de lui faire des reproches communs. Dio, possède un principe inébranlable qui est celui de s'abstenir sexuellement afin de ne pas engendrer une descendance. Cette décision prend son essence de la violence conjugale dont il était témoin et des carences affectives paternelles qui font l'objet de ses tourments. Le schéma complexe du roman révèle cette face obscure du personnage. Le cheminement des quatre narrations réparties sur les quatre chapitres et les différents croisements vertigineux des événements dans l'espace et dans le temps, accentuent l'urgence de cette expression et le désir de ces femmes à exprimer leurs reproches et leurs réprimandes à Dio. Au fil du texte, nous retrouvons également un discours de Dio, rapporté par la narratrice Ixora, que nous allons citer ci-dessous. La citation est écrite en italique pour bien distinguer le discours rapporté inséré dans le texte du reste de la narration : *« Ixora, la prochaine fois, il faut vraiment que tu viennes avec nous ! » (CDT-p. 148)*

Cette double énonciation au sein du discours est révélatrice de l'importance du personnage. Cette modalité d'assertion revêt une forme particulière :

- Une ponctuation spécifique qui encadre le passage du discours rapporté et une forme en italique.
- Des verbes qui introduisent les paroles rapportées à l'instar de : « *Tu as ajouté* » (CDT-p. 148)
- Une ponctuation reprenant les émotions du locuteur (comme la marque d'exclamation dans la citation citée ci-dessus).
- Un niveau de langue qui appartient au locuteur.
- Le temps des verbes qui est en général le présent de l'indicatif comme dans le cas pour la citation de Dio.

La citation citée ci-dessus est la seule manifestation de Dio dans le discours autant qu'énonciateur. Il est absent du terrain énonciatif et l'image que nous avons de lui se résume uniquement dans les segments descriptifs et informatifs présentés par les narratrices, et qui demeurent d'un aspect négatif et péjoratif. C'est la lecture seule qui participe à la construction de ce personnage, comme le définit Françoise Armengaud :

*« Un personnage épuisé, épuisé par la somme même des énoncés qui en rendent compte. Il est sans autre passé que celui qui nous est conté, sans aucune généalogie que celle qui nous est présentée, sans avenir que celui qui nous est narré, dans quelques clauses synthétiques ou prospectives. »*²⁴⁵

La citation explique qu'un personnage dépend de son rôle narratif qui le fait exister dans le texte et dans lequel il évolue par ses actions et par les étiquettes que lui donnent les autres personnages, comme c'est le cas de Dio. Philippe Hamon le précise comme suit : « *Un signe se définit par rapport à ses rapports avec les unités de niveau supérieur et par rapport avec les unités de niveau inférieur.* »²⁴⁶ Ce signe (personnage) selon Philippe Hamon entretient des relations avec d'autres unités, donc d'autres actants ou personnages qui occupent chacun des fonctions et exécutent des actions précises. Toutefois, il reste le catalyseur de la narration dans la mesure où il joue le rôle du récepteur de la parole et le dynamisant de l'expression chez ces émettrices. En outre, les relations entre ces personnages se dessinent dans une atmosphère de tension tendue et se structurent autour des conflits

²⁴⁵ Françoise Armengaud, « *La pragmatique* », Éditions PUF, Collection Que Sais-Je ? Paris, 1985, p. 04.

²⁴⁶ Philippe Hamon, Op. Cit, 1977, p. 136.

familiaux et sociaux.

Synthèse :

Pour conclure, nous avons suggéré dans ce chapitre une analyse du système selon lequel les personnages s'organisent au sein du corpus d'étude. En somme, le personnage est constitué progressivement au fil de l'histoire par les éléments qui le composent et qui sont dévoilés au fur et à mesure. Sa signification intégrale ne prend son ampleur exhaustive qu'à la fin de la narration. Les théoriciens proposent chacun sa définition et sa conception du personnage mais ils se sont tous réunis à le considérer comme moteur crucial à la fiction, qu'il soit représenté sous forme humaine ou autre, il demeure le catalyseur de l'édifice narratif. En premier lieu, nous avons tenté d'interpréter les dimensions sémiologiques des personnages de Selma Guettaf dans « *Les Hommes et toi* », ce qui nous a révélé une architecture relationnelle basée sur la discordance et la concordance. L'étude de l'épilogue nous a révélé le sort de Rayane qui s'avère être tragique et qui aboutit à la mort de ce personnage. Quant à Nihed, sa relation oscille avec les personnages secondaires de l'opposition à la concordance. Nous avons également saisi le mécanisme selon lequel les personnages sont organisés dans l'univers romanesque d'Adeline Dieudonné : « *La Vraie vie* ». Nous avons pu conclure que le système de binarité organise les relations entre les personnages du récit. En effet, ils semblent tous en relation d'opposition avec le père, qui est représenté sous une forme agressive et qui tend vers le bestiaire. La vie de ce dernier est achevée à la fin du roman par la main de son propre fils Gilles, et la narratrice célèbre ce parricide dans sa narration tel un événement euphorique. Nous avons opté ensuite pour une étude de l'onomastique afin d'éclairer le choix de l'auteure à mettre en scène une héroïne anonyme. En dernier lieu, nous avons poursuivi la démarche onomastique en tentant d'analyser le système de nomination des personnages de Léonora Miano dans « *Crépuscule du tourment* ». Nous avons relevé une présence du lexique et des xénismes, ainsi que des noms propres à la culture africaine subsaharienne, faisant référence aux origines camerounaises de l'auteure. L'approche du personnage Dio, nous a révélé son statut sémiologique imposant au sein du tissu narratif, chargé de significations. Enfin, le système des personnages dans le corpus d'étude lutte dans un univers disloqué afin de préserver une fonction conventionnelle, mais souvent l'organisation émiottée du roman contemporain l'empêche à suivre son cheminement ordinaire et le pousse vers la dérive et la transgression, offrant à l'analyse un champ riche de procédés narratifs et sémiologiques faisant appel à l'interprétation.

Conclusion partielle :

Au niveau de cette deuxième partie de notre travail de recherche, le décryptage de la composante narrative du corpus a mis en évidence un nombre de structures et de techniques situées en marge des normes. Comme nous l'avons constaté, les lieux convoqués sont un mélange d'espaces référentiels et d'espaces imaginaires. Une logique de binarité préside à sa construction empruntant un mouvement dyadique régit par une temporalité éclatée. En effet, l'unité temporelle atteste une distorsion implacable, générée par les multiples procédures de disjonction qui opèrent en masse dans les textes. Par conséquent, l'éclatement spatial et la discontinuité temporelle sont en faveur de l'esthétique du fragment qui semble être le paramètre en commun chez les romancières de notre corpus d'étude.

Dans « *Les Hommes et toi* », l'auteure Selma Guettaf emploie des toponymes référentiels afin de créer un effet de réel et faciliter le processus d'identification au lecteur. C'est un univers romanesque qui inspire la lutte en faveur de l'émancipation de la femme opprimée dans la société algérienne. Le roman contient une isotopie des espaces marginaux, où on retrouve des lieux d'interdits dans lesquels les personnages s'investissent, afin de s'affranchir face à la société traditionnelle et reconstruire une spatialité adéquate à leurs besoins et désirs. Ces choix correspondent aux personnalités de ces personnages marginaux, qui se caractérisent par l'errément et la crise identitaire. Ces données sont en faveur de la transgression qui marque l'édifice narratif du roman. En outre, nous avons constaté qu'une logique de binarité divise l'espace partagé entre lieu euphorique et dysphorique, entre l'espace sain et l'espace malsain. Le premier représente le foyer familial où vivent Nihed et son frère Rayane et dans lequel ils s'acceptent et ils s'aiment sans compromis. Le deuxième est celui de la débauche, de la prostitution et du viol, où les personnages font face aux sévices de l'égarement.

En ce qui concerne le roman d'Adeline Dieudonné, le cadre spatial dans « *La Vraie vie* » est particulièrement violent, la narratrice relate ses souvenirs d'enfance dans une rétrospection mouvementée par les procédés narratifs et descriptifs de la terreur et du sang. L'espace joue un rôle primordial dans cette prolifération de la violence car la narratrice vit dans un espace dysphorique qui est celui de la maison familiale. Cet espace limite les possibilités d'épanouissement de la narratrice, et la pousse à déployer toutes ses forces afin de s'en extraire. Les segments descriptifs et le lexique utilisé sont au service de la violence, la charge sémantique qu'ils contiennent est dynamique et circulaire dans le récit grâce à la voix

narratrice de la jeune fille qui ne cesse d'évoquer son mal être intérieur.

L'espace est tout aussi particulier dans le roman de Léonora Miano. En effet, « *Crépuscule du tourment* » est un discours faisant appel à une toponymie référentielle qui renvoie à l'Afrique du sud. Les traits descriptifs traduisent l'effet de ces lieux sur les personnages et sur l'enchaînement narratif de l'histoire. Une binarité principale est enregistrée qui sépare constamment le Nord (Europe) et le Sud (Afrique).

Parallèlement à l'espace, le temps fait manifestement l'objet d'une distorsion générée par l'éclatement textuel. « *Les Hommes et toi* » est un texte émiétté au niveau de sa temporalité. L'emploi de la polyphonie et le changement soudain de voix narratrice marque le discours. La rupture, l'absence de la linéarité et de la chronologie sont les paramètres principaux de l'écriture postmoderne. Le procédé de l'analepse est le plus répandu et opère de multiples disfonctionnements au sein de la fiction. « *La Vraie vie* » est également un récit divisé par le procédé de l'ellipse qui marque l'architecture narrative. La narratrice choisit de relater les événements qu'en saison de l'été et procède ainsi à des sauts temporels. Ce rythme effréné place la fiction sur une piste narrative déstabilisante qui traduit le malaise des personnages et qui conduit à la subversion textuelle. Quant au « *Crépuscule du tourment* » sa transgression réside dans sa transcendance des frontières de toute perspective cohésive et hétérogène. La temporalité du roman fait l'objet de diverses distorsions. Nous avons constaté que l'unité temporelle s'organise selon un attachement privilégié au passé et à la réalité sociale et culturelle du continent africain. L'auteure privilégie l'usage de la rétrospection et de l'analepse. Le temps diégétique y est éclaté par la diversité des temps verbaux au sein d'un seul paragraphe. Chacune des narratrices relatent ses souvenirs en rapport avec Dio, dans un discours réquisitoire basé sur la réprimande vis-à-vis les comportements de ce personnage. Nous avons porté notre attention également sur le système des personnages, qui se révèle riche en figures marginales et atypiques, qui interagissent dans une virulente logique d'opposition. L'analyse psychologique, onomastique, actancielle et narratologique nous a permis de discerner les différentes compositions des personnages et leurs portées latentes et significatives au sein de la fiction. En résumé, l'étude de la valeur spatiotemporelle et l'analyse des personnages, nous a confirmé l'aspect transgressif du corpus. Proposer un discours fragmenté, donne à ce corpus une pertinence et ne laisse pas place à la facilité ou à la simplicité de la démarche analytique. Une étude structurale et théorique de la composition émiéttée du corpus semble s'imposer et c'est ce que nous allons décrypter dans la partie suivante de notre travail de recherche.

Troisième partie :

**La mouvance générique vers une structure
romanesque malléable**

Depuis le début de ce travail de recherche, il a été question d'interroger des productions littéraires différentes les unes des autres, au sein d'une étude comparatiste qui a pour but de porter de l'attention aux particularités esthétiques, thématiques, narratives, socio-culturelles, psychocritiques et identitaires. La confrontation de ces littératures francophones (algérienne, belge, africaine subsaharienne) rattache notre recherche à un univers composé d'interculturalité et des rapports hétéroclites d'altérité. Jusque-là, nous avons pu répondre à plusieurs problématiques qui nous ont mené à poser la plus imposante des interrogations qu'un travail de recherche littéraire peut poser, il s'agit d'emblée de la notion du genre, encore d'actualité dans le domaine de la recherche scientifique à cause de la discordance qu'elle peut engendrer donnant naissance aux procédés transgressifs et subversifs. Dans cette troisième et dernière partie de notre travail de recherche, nous focaliserons notre réflexion analytique sur l'énonciation et sur la structure subversive du discours. Comment se construit le système énonciatif au sein de la fiction ? Et quels sont ses caractéristiques ?

Nous allons étudier également certains aspects qui accentuent la transgression dans le discours notamment l'interculturalité et l'identité transculturelle, deux éléments qui donnent naissance au sein des textes à l'hybridité littéraire et culturelle. En outre, la disparité de la composante générique attise le caractère fragmenté du discours par le truchement de la poétique narrative du discontinu. Nous allons étudier les manifestations de cette fragmentation et comment elle participe à la configuration du projet scriptural.

Dans le premier chapitre intitulé : « *Les stratégies discursives et narratives de la transgression* », nous analyserons les manifestations de l'identité transculturelle et l'éclatement générique résultant du métissage culturel et des remous existentiels d'un Moi déchiré. À l'aide de l'approche psychocritique et socio-culturelle, nous suggérons de repérer les éléments constitutifs de l'écriture féminine algérienne, précisément dans le roman de Selma Guettaf : « *Les Hommes et toi* ». En outre, nous allons démontrer l'émergence du thème de la violence et l'expression de l'émotion dans la fiction de « *La Vraie vie* », à travers le discours pathémique déployé. Dans une approche sémiotique, il est important également de déceler la symbolique de la mort et l'importance fonctionnelle du registre tragique dans le déploiement de l'histoire de ce roman. Et en fin du chapitre, nous tenterons d'étudier l'éclatement narratif majeur dont « *Crépuscule du tourment* » fait l'objet. La destruction de la composante générique génère une subversion des codes narratifs ; la poétique du discontinu règne sur les pages de ce roman, renforcée par une instance énonciative émiettée et par le procédé de la polyphonie.

Dans le deuxième chapitre intitulé : « *Les enjeux et l'esthétique de l'écriture fragmentaire* », nous nous intéressons à la composante narrative et ce qu'elle recèle comme fragmentation. Nous allons relever les procédés esthétiques qui appuient la stratégie de l'éclatement des genres, tout en mettant en lumière les indices de la rupture à travers les configurations événementielles à l'intérieur du corpus. D'abord, nous allons cerner la poétique du deuil dans le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* » ainsi que la représentation et l'isotopie de la mort au sein de la fiction. Ensuite, nous allons aborder une approche herméneutique, afin de saisir le concept de la marginalité dans la fiction algérienne contemporaine. Le contexte de « *Les Hommes et toi* » confine les personnages dans un écartèlement perceptible tout au long de la trame narrative, nous allons donc procéder à l'analyse du discours assumé par ces figures marginales à la marge de leur société, tout en décelant leurs représentations au sein de la fiction.

Ensuite, nous allons détecter également les marques de l'écriture fragmentaire dans le roman d'Adeline Dieudonné « *La Vraie vie* », à travers une étude thématique du bestiaire. La question primordiale que nous soulevons est la suivante : quelle est la fonction du bestiaire dans l'imaginaire du roman ? Le roman recourt en effet à la poétique du bestiaire qui est chargée de significations et de symboliques. Nous allons voir pour quelle finalité est-elle intégrée dans le discours en cherchant les présences redondantes d'animaux dans le texte et leurs symboliques. En plus, nous aborderons une notion qui attire notre attention celle du personnage-animal.

Enfin, nous allons traquer les traces de l'esthétique postmoderne du fragment à travers l'analyse de l'épigraphe dans le roman de Léonora Miano « *Crépuscule du tourment* » tome I, en procédant à une définition du concept de l'épigraphe et ses fonctions. De surcroît, nous analyserons la présence du phénomène surnaturel dans le discours qui se manifeste sous la forme de sorcellerie. Il s'agira de voir comment la magie parvient-elle à générer un discours social de la contestation que la narration exploite par la production d'une esthétique du fragment.

Dans le troisième et dernier chapitre intitulé : « *Le corps et l'écriture de l'interdit* », nous allons opter pour une analyse du corps comme thématique cruciale dans le corpus d'étude. Les romans choisis inscrivent ce thème au sein de l'écriture et notre analyse va tracer cette inscription du corps dans une optique de problématisation des pratiques sociales qui lui sont attachées. Le corps féminin et masculin dans la fiction est plus qu'une représentation,

mais il est une stratégie esthétique par laquelle les romancières contournent la censure pour aborder des questions taboues de leurs sociétés. Ainsi, l'espace textuel du corps réunit des discours de subversion et de dépassement des limites sociales et stylistiques, pour négocier une liberté totale d'expression. La question majeure qui s'impose est la suivante : comment les romancières de notre corpus d'étude au-delà de leurs divergences romanesques, parviennent-elles à insérer la poétique de la corporéité au sein de leurs fictions ? Et quel est le rôle que joue le corps dans l'élaboration d'un réquisitoire ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous allons tenter d'étudier l'espace de violence où s'inscrit le corps, tout en explorant le déploiement des élans du corps au sein de la fiction. Nous allons voir comment Selma Guettaf, Adeline Dieudonné et Léonora Miano abordent le corps dans un contexte de dénonciation sociale. Elles mettent en exergue également les inégalités des sexes à travers cette isotopie du corps en déployant un lexique riche de l'intime et du tabou. Enfin, pour élucider la signification de sa mise en discours, il nous faut interroger le corps dans le récit et ce qu'il entraîne dans le contexte socioculturel.

Chapitre 1 :

**Les stratégies discursives et narratives de la
transgression**

Le roman, dans sa pluralité et sa liberté formelle est un genre malléable. Dans son essai intitulé « *Roman des origines et origines du roman* », Marthe Robert définit le roman comme un genre propice à l'expression de la totalité en le considérant comme le genre de l'indéfini. Selon sa thèse le roman se présente comme suit :

« *Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, il est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie (...) Il est libre parce qu'il touche d'emblée à la totalité de la vie, dont il connaît d'instinct les secrets.* »²⁴⁷

L'aptitude du genre romanesque à l'imbrication, sa tendance à l'hybridation et sa capacité à se renouveler sans cesse font de cet art une entité malléable et évolutive, et c'est ici où réside sa force. Il a le pouvoir de faire de l'expérience unique de lecture une aventure en dépit de toutes les dimensions multiples que l'imaginaire peut prendre et des multiples interprétations que chaque lecteur peut faire. Selon Tiphaine Samoyault le roman se définit ainsi :

« *L'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et parvenant ainsi à donner au monde une identité fictive.* »²⁴⁸

Selon la citation ci-dessus, les dimensions plurielles qu'un roman peut prendre permettent à lui attribuer sa qualité de fiction. Cette structure basée sur la pluralité comporte plusieurs procédés de segmentation, notamment la polyphonie. Les romanciers contemporains optent aujourd'hui d'intégrer au sein de leurs créations différents espaces, époques, rythmes narratifs, tonalités et genres littéraires, donnant naissance ainsi à un produit littéraire amalgamé. En effet, notre corpus d'étude n'appartient pas à un genre littéraire particulier. Les techniques narratives qui y sont utilisées ne permettent pas de le circonscrire dans un genre délimité. L'esthétique de la dislocation y est privilégiée et la structure malléable et soumise à de multiples entorses et altérations. C'est ce que nous allons tenter de mettre en exergue dans ce chapitre.

Par ailleurs, le travail d'analyse de chaque composante narrative requiert une étude des foyers énonciatifs autour desquels se bâtit l'édifice textuel. L'énonciation s'intéresse en

²⁴⁷ Marthe Robert, « *Roman des origines et origines du roman* », Éditions Gallimard (première édition 1972), Paris, 2006, pp. 14-30.

²⁴⁸ Tiphaine Samoyault, « *Excès du roman* », Éditions Maurice Nadeau, Paris, 1999, p. 179.

effet à la prononciation du discours dans le roman, l'évoquer signifie que l'on considère aussi bien le sujet énonciateur que le discours qu'il prononce. L'énonciateur agit dans l'univers textuel et principalement sur l'interlocuteur. La définition suivante de Dominique Maingueneau met l'accent sur ce lien indéfectible entre de l'énonciateur et l'interlocuteur :

« *L'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur, ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé.* »²⁴⁹

En effet, les romancières de notre corpus d'étude emploient le discours afin de prouver leur capacité de produire et de réinventer. De ce point de vue, le discours littéraire est un acte de communication qui nécessite incontestablement un énonciateur impliqué dans la sphère spatiotemporelle du tissu narratif. Comment ces romancières de l'ère actuelle ritualisent-elles la communication dans le discours littéraire ? Comment au sein de ce discours rejaillit la question de l'identité et de la place du sujet énonciateur dans le monde textuel et extérieur ? Et par quels procédés et selon quels enjeux ces auteures convertissent-elles le discours en une parole actualisée et particulière ?

Dans le cadre de ce chapitre, nous allons procéder à une analyse de la situation d'énonciation selon son contexte et ses conditions de réception bien particulière. Nous allons centrer notre analyse sur les axes suivants, afin de rendre discernable les stratégies discursives de la transgression dans le roman féminin contemporain :

- Les modalités énonciatives et la question de l'identité du sujet.
- L'effet de l'identité transculturelle sur les codes génériques du roman.
- L'écriture de la violence au sein d'un genre littéraire éclaté.
- Le « je » dans le discours rétrospectif.
- Le tragique et la mort comme élément diégétique.
- La polyphonie et la poétique du discontinu.
- Les marquages géolinguistiques comme effet de métissage culturel et littéraire.

Selon cette méthodologie, nous nous intéressons à la composante narrative et ce qu'elle engendre d'esthétique du fragment tel qu'il est expliqué par Bruno Blanckeman :

²⁴⁹ Dominique Maingueneau, « *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Problèmes et perspectives* », Éditions Hachette, Paris, 1976, p. 99.

« Le fragment met en relief l'expression de l'événement, existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l'idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse. »²⁵⁰

Nous procédons à l'analyse discursive en délimitant les indices de la rupture et des distorsions narratives. Afin de pouvoir suggérer des éclaircissements à ces questionnements, nous allons devoir faire appel aux théories de l'analyse du discours notamment aux celles de Dominique Maingueneau et du sémioticien Roland Barthes. Les théories littéraires de Gérard Genette qui traitent le problème du rythme narratif et de la focalisation nous seront également utiles dans notre démarche analytique.

²⁵⁰ Bruno Blanckeman, Op. Cit, 2008, p. 197.

III.1.1 Les remous existentiels du « je » féminin et l'hybridité culturelle dans « *Les Hommes et toi* » :

Étudier l'écriture féminine nous mène à questionner le discours, ses thématiques redondantes, son esthétique et stylistique, ses personnages et sa sphère spatiotemporelle, son contexte et son système énonciatif. Puisque nous nous intéressons à l'écriture féminine et au discours littéraire qu'elle engendre, nous questionnons également le processus de son élaboration, son aspect formel et la signification qu'elle porte dans ses entrailles : « *Chaque auteur a une intention, un dessein ou une visée qu'il réalise à travers la réalisation de son texte et qu'il communique à son lecteur.* »²⁵¹

D'après la citation citée ci-dessus, chaque discours porte une visée précise et particulière ; le souci de chaque romancière serait donc de véhiculer son idéologie, et c'est justement ce qui suscite chez nous cette volonté de saisir l'œuvre dans tous les sens et nous conduit inévitablement à une étude de l'énonciation, des procédés d'échanges et des objectifs de cette communication. Nous nous intéressons aux modes d'énonciation et aux types d'énoncés selon le contexte situationnel et les circonstances d'énonciation. Dominique Maingueneau aborde la notion de l'énonciation en s'appuyant sur les éléments fondamentaux du discours comme suit :

« *L'énonciation est la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » ; l'énonciation n'est pas la « parole » (au sens du Saussure), elle concerne « l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé ». L'énonciation est l'acte par lequel le locuteur « mobilise la langue pour son compte », « prend la langue pour instrument », convertit la « langue » en « discours », et se pose comme locuteur par des indices spécifiques.* »²⁵²

La définition ci-dessus décrit l'énonciation autant qu'acte qui reflète les compétences linguistiques des auteurs. Considérer l'énonciation consiste à décrypter les modalités de sa construction et de la tonalité de l'énoncé prononcé. L'ensemble des éléments et des circonstances socioculturels participent également à l'acte d'échange que l'énonciation engendre. Au début de ce chapitre, nous avons choisi une auteure algérienne ; ce choix implique une analyse du discours rigoureuse à cause de l'hybridité culturelle de la romancière

²⁵¹ Gérard Gengembre, « *Les grands courants de la critique littéraire* », Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 62.

²⁵² Dominique Maingueneau, Op. Cit, 1976, p. 102.

Selma Guettaf et de son roman « *Les Hommes et toi* » qui se révèle être un produit littéraire d'expression française mais baigné dans une atmosphère et une culture algérienne.

En effet, le discours dans ce roman s'articule autour de deux points primordiaux : les indicateurs culturels et les contours langagiers appelés les formes implicites du langage. Ce qui est important à souligner c'est également cette prise de parole par la femme dans un contexte dominé par les hommes qui hante l'imaginaire féminin : « *La narration se présente comme un enchaînement d'actes finalisé, dont les articulations entretiennent des relations élémentaires codées.* »²⁵³

L'enchaînement narratif dans « *Les Hommes et toi* » suit une logique précise afin de maintenir maîtrisé le langage qui s'inscrit dans l'organisation socioculturelle. Nous prenons pour exemple les noms des personnages qui sont généralement conçus à partir de la langue maternelle. Comme c'est le cas dans le roman de Selma Guettaf où les personnages sont tous d'origine algérienne. Toutefois, un indice d'une culture hybride franco-algérienne surgit dès le début, où Nihed relate ses errements à Paris et sa décision du retour au pays natal : l'Algérie. Les noms des personnages et la toponymie cités portent une charge sémantique considérable qui contribuent d'emblée à l'élaboration d'un discours codé.

L'énoncé suivant contient un prénom et des indicateurs toponymiques révélateurs de la culture franco-algérienne : « *Quitter Paris et tenter de me racheter à mes propres yeux (...) Retour au pays natal. L'Algérie (...) Rayane. Le seul nom qui me vient en tête. C'est à cause de lui que je vais peut-être rester là-bas, croupir dans cette Algérie que je déteste aimer.* » (LHET-pp. 22-23)

En effet, en introduisant Nihed en tant que sujet énonciateur et communicant, l'auteure y insère des éléments qui constituent le contexte social et qui participent à la communication. Un espace multidimensionnel fait élargir la perspective énonciative et donne un aspect complexe à ce « je » errant à la recherche du bonheur. La complexité de l'énonciation réside d'un côté dans l'instabilité psychologique de la narratrice et de l'autre côté de ce passage que fait la narration en ôtant l'acte d'énoncer de Nihed pour passer ensuite à un narrateur omniscient, c'est-à-dire qu'il ne fait pas partie des personnages. Cet aspect particulier du discours est défini par Dominique Maingueneau comme suit :

« *Quand on réfléchit en termes d'énonciation, on a accès à des phénomènes*

²⁵³ Dominique Maingueneau, Op. Cit, 1976, p. 173.

linguistiques d'une grande finesse (modalités, discours rapporté, polyphonie, temporalité, détermination nominale, méta-énonciation...) où se mêlent étroitement la référence au monde et l'inscription de l'énonciateur dans son propre discours [...]. En outre, une réflexion sur l'énonciation permet d'aller beaucoup plus loin, car elle permet de passer sans solution de continuité d'une linguistique de la phrase à une linguistique du discours, de l'œuvre littéraire en tant qu'énoncé, agencement de marques linguistiques, à l'œuvre en tant qu'activité qui s'exerce dans le cadre d'une institution de parole. »²⁵⁴

Comme l'explique la citation citée ci-dessus, au sein du même discours peuvent se mêler plusieurs types de narration ; ce monde d'énonciation comme l'explique Dominique Maingueneau est basé sur une richesse de contenu et d'éléments discursifs, de procédés et de techniques narratives variés qui participent tous à la création de l'œuvre littéraire. En l'occurrence, le roman de Selma Guettaf fait partie de ces productions littéraires transgressives et riches, de par le mélange de procédés discursifs et de par l'hybridité culturelle dans laquelle le roman est imbibé. Par ailleurs, la mise en scène littéraire d'une crise identitaire est amorcée par le biais d'un projet esthétique perçu à travers les procédés discursifs de la polyphonie. Dominique Maingueneau précise à propos du « je » narrant dans le roman :

« Grâce au je, on glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. Ce je s'interprète, en effet de deux façons : tantôt comme personnage de l'histoire tantôt comme l'élément du « discours » du narrateur. »²⁵⁵

La problématique principale de notre recherche tourne autour de la représentation de la figure masculine dans l'écriture féminine contemporaine. Le prétexte principal de l'énonciation dans le corpus de recherche est donc la relation dichotomique femme/homme. Ces rapports demeurent les plus signifiants et autour desquels se forment les intrigues des trois romans. En effet, dans l'univers romanesque du roman algérien : « **Les Hommes et toi** », la trame narrative se bâtit principalement autour des affrontements entre les hommes et les femmes : « *Quelle idée de vouloir être en couple ! Quelle idée de s'engager pour la vie au lieu de vivre des histoires complexes, sans promesses, ni attentes.* » (LHET-p. 25)

²⁵⁴ Dominique Maingueneau, « *Dictionnaire d'Analyse du discours* » en collaboration avec Patrick Charaudeau, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 06.

²⁵⁵ Dominique Maingueneau, « *Manuel de linguistique pour les textes littéraires* », Éditions Armand Colin, Paris, 2010, p. 123.

Cet aspect complexe de la relation du couple homme/femme est exprimé dans le texte à travers la voix féminine énonciatrice de Nihed, révélant ses pensées et interprétant la distance qui sépare l'homme de la femme. Elle ajoute à ça le conflits légendaire de la relation paternelle précaire. En effet, le roman algérien a toujours été le nid de ce genre de problématiques paternelles. Le père demeure de nos jours un personnage péjoratif au sein de l'édifice fictif qui reflète la faiblesse et l'échec. « *Les Hommes et toi* » est la preuve édifiante de l'omniprésence de la thématique paternelle dans la fiction algérienne féminine : « *Il avait beaucoup de mal à « être » tout simplement, et ce à commencer par les yeux de son père qui l'avaient depuis longtemps occulté de leur champ de vision, le poussant à se confiner dans sa chambre.* » (LHET-p. 88)

Tous les problèmes psychologiques des personnages principaux de la fiction semblent découler de la même source, trouvant leur essence à partir de l'image paternelle et des carences affectives entraînées par les défaillances du rôle du père au sein de sa famille. Nihed décrit son père dans l'énoncé suivant comme quelqu'un de démissionnaire qui a failli à son devoir de père de famille : « *Papa n'était tellement fier de nous voir grandir. D'abord parce qu'il prenait des rides, alors qu'il aurait donné n'importe quoi pour retrouver les années jeunes de son insouciance.* » (LHET-p. 26)

Nous remarquons que le père n'est pas présent dans le discours à proprement parler mais il est présent par le poids de son absence. En effet, l'instabilité du « je » narrateur incarné par Nihed, ses errements, sa volonté de fuir l'Algérie et puis son retour, sont tous des symptômes d'instabilité psychologique et résultat d'un déséquilibre familial : « *Je plaquai toutes mes économies pour m'installer dans la capitale française (...) parce que j'avais besoin d'aventure. J'avais besoins d'oublier ma maison natale, mon quartier, mes amis, mes amours.* » (LHET-p. 35)

C'est un « je » en fuite, qui ne pense pouvoir trouver le bonheur que dans une situation d'exil et d'éloignement de la maison de famille. Cette forme d'énonciation présentée dans le roman matérialise la parole de Nihed comme un discours qui véhicule une vision particulière de la jeunesse algérienne, celle de l'abandon et de la controverse d'une société aux structures familiales chaotiques. Nous nous référons à la citation de Mikhaïl Bakhtine qui illustre le rapport entre la forme, le contenu et le locuteur :

« *Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (...) Le*

*locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un idéologue, et ses paroles sont toujours un idéologème. »*²⁵⁶

Dans le passage suivant, Nihed fait la description de sa vie chaotique à Paris : « à peine 25 ans et déjà une vie pathétique. A part boire, me promener, fumer et écrire, je ne sais pas faire grand-chose. » (LHET-p. 21) L'emploi des verbes au présent de l'indicatif fige Nihed dans sa contemplation de ce lieu désormais dysphorique, un espace d'errance et de dépravation où elle doit se prostituer pour pouvoir s'abriter la nuit sous un toit.

La parole subjective de l'énonciatrice est utilisée afin d'y introduire des verbes déclaratifs et informatifs : « *Je me retrouve à **déambuler** ; **j'enrageai** contre lui ; **je débitais** n'importe quoi ; **j'avais haï** Rayane...etc. » La nomenclature et les procédés qualifiants servent à l'énonciatrice d'expliquer et de justifier ses agissements employés et les comportements des autres personnages. La particularité de son récit réside dans son aspect limité car Nihed narre sa vie de son propre point de vue. Son savoir s'avère limité car il s'arrête là où le lien se rompt avec le reste des personnages, contrairement à un narrateur omniscient. À l'instar de l'énoncé suivant émis par un narrateur omniscient qui décrit le père comme suit : « *Il l'appelait juste « Baz ». Il faisait partie de ces hommes qui **jugeaient** leurs enfants selon leur condition physique. Parce que Rayane était fluet, il était convaincu qu'il **n'aurait aucun avenir**. Lui qui avait toujours eu une **stature grandiloquente**, lui permettant de **s'imposer et d'impressionner**, savait ce que c'était. Alors, comment était-ce possible d'avoir **engendré « ça » ?** » (LHET-pp. 87-88)**

Cette transition opérée dans l'énonciation permet une distance entre les événements et les personnages et entre les protagonistes eux-mêmes. Le mépris qu'éprouve Nihed envers son père est catégorique, l'exclusion de l'énonciation permet une distanciation entre Nihed et la source de son malheur, offrant d'emblée au texte une nouvelle tonalité moins dramatique. Par conséquent, l'auteure inscrit sa fiction au sein d'une sémantique de rupture et de distanciation qui se révèle d'un côté grâce à la pluralité des voix énonciatrices et de l'autre côté à travers les personnages dispersés ayant un destin tragique.

Par ailleurs, l'énonciation de Nihed a fait preuve de l'amour inépuisable qu'éprouve ce personnage pour son frère Rayane. Le personnage-narratrice prend un retrait de l'énonciation en laissant la tâche à un narrateur omniscient à cause du caractère funeste que

²⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, Op. Cit, 1978, p. 153.

prend l'histoire. La mort de Rayane est un événement tragiquement triste et un prétexte à ce retrait de Nihed de l'acte énonciatif. De ce fait, narrateur et personnage dans « *Les Hommes et toi* » se partagent l'acte d'énoncer en provoquant un dysfonctionnement considérable à savoir les phénomènes de distanciation, de rupture et de tension. Nous reprenons la définition suivante :

« *La tentative de dépasser la limite d'une linguistique de l'énoncé a permis aux chercheurs de faire appel au concept d'énonciation. En effet, la prise en compte de tous les phénomènes liés aux conditions de production du discours apparaît comme pertinente pour la compréhension du fonctionnement de la langue. Lorsqu'on aborde le sens des unités linguistiques, on est inévitablement amené à les relier à des facteurs extralinguistiques, c'est-à-dire à leur référence comme à leur prise en charge par un énonciateur.* »²⁵⁷

Il est important de rappeler que la période où Rayane a passé loin de sa sœur laisse cette dernière dans l'ignorance totale de ce qui se passait dans la vie de son frère. Cette période est marquée par la prostitution et la débauche de Rayane. Cette phase et ce qui suit, notamment son retour à la maison auprès de Nihed et le moment de sa mort est relatée par le narrateur omniscient. Il prend alors en charge la description de la psychologie de Rayane, un aperçu de son enfance et de son milieu familial ainsi que la frustration engendrée par sa féminité, longtemps refoulée à cause de son père. Tout ce que pouvait ignorer Nihed est émis par ce narrateur dans un agencement tout à fait cohérent mais régit par un désordre linguistique et une fragmentation des procédés narratifs, laissant parfois glisser quelques discours directs des dialogues, notamment entre Nihed et Rayane mis entre guillemets dans le texte pour bien les distinguer : « *Je sens d'ici la fumée. -Je me suis toujours demandé comment font les gens sobres pour être heureux.* » (LHET-p. 112) Ou encore, le dialogue de Nihed à côté de la tombe de son frère décédé : « *Je fume toujours. Je sais que je t'ai promis d'arrêter, mais je n'y arrive pas. Toi et moi, on en n'a rien à foutre que ça ne soit pas convenable dans un cimetière, n'est-ce-pas ?* » (LHET-p. 123)

Dans le tableau suivant, nous précisons le moment de transition et de séparation entre les instances narratives dans le roman afin de repérer la discontinuité de l'énonciation qui le divise :

²⁵⁷ Dominique Maingueneau, Op. Cit, 2002, p. 06.

Narrateur	Énonciation
Nihed (récit premier)	De la page 21 jusqu'à la page 83
Narrateur omniscient (récit second)	De la page 87 jusqu'à la page 124

Suite à ce moment de rupture entre les deux parties, nous comptons deux récits qui se succèdent. Le « je » narratif qui énonce le premier récit homodiégétique au début du roman disparaît derrière son statut de personnage-actant pour laisser la place à une narration extradiégétique. Cette dernière a pour fonction de retracer le passé des personnages et de raconter les événements qui tracent leurs itinéraires. Cette fragmentation du texte affecte le déroulement des événements qui se trouve en situation de ralentissement et de retour en arrière, comme nous l'avons démontré plus haut à travers le procédé d'analepse que nous avons pu relever. Quand nous abordons la question du type de la narration nous évoquons inévitablement la focalisation. Il s'agit de la source de la narration qui procède à l'énonciation à partir d'une optique bien particulière. Bernard Valette précise à ce propos ce qui suit :

« La notion de point de vue intéresse le « mode » d'énonciation. Il s'agit évidemment de se poser la question : « Qui voit ? » Selon quelle perspective ? « Dans un rapport immédiat avec la réalité ou en respectant une certaine distanciation ? »²⁵⁸

Effectivement, il s'agit bien d'un angle de vue où se positionne le narrateur lors du processus d'énonciation. Il existe trois points de vue dont nous citons :

- **La focalisation interne** : le héros raconte son histoire où à travers son regard le lecteur perçoit les autres personnages, à travers la conscience et la pensée du narrateur. Ça implique selon Gérard Genette une certaine subjectivité : « (...) le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur. »²⁵⁹
- **La focalisation externe** : le lecteur se retrouve devant des faits et actions décrits d'une optique externe au déroulement des événements, autrement dit, le narrateur n'y figure pas autant que personnage ou autant que commentateur ; il se contente de raconter les péripéties sans s'y interférer. Il s'éloigne de la narration psychologique dans la mesure où il ne décrit pas les sentiments profonds des protagonistes : « (...) où

²⁵⁸ Bernard Valette, « *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* », Éditions Nathan, Paris, 1992, p. 88.

²⁵⁹ Gérard Genette, « *Figures III* », Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 209.

*le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments. »*²⁶⁰

- **La focalisation zéro (point de vue omniscient)** : Gérard Genette compare le narrateur omniscient à un Dieu capable de voir au-delà des conduites et de sonder les reins et les cœurs.²⁶¹ C'est une narration caractérisée par l'absence de focalisation, où la perception y est illimitée, et où le narrateur possède un savoir indéterminé sur ses personnages.

Suivant la méthode théorique de Gérard Genette, nous allons exposer ci-dessous le tableau qu'il propose dans son livre « *Figures III* » afin de séparer les rôles narratifs énonciatifs et déterminer ainsi la focalisation dans les récits :

	Événements analysés de l'intérieur	Événement observés de l'extérieur
Narrateur présent comme personnage dans l'action	(1) Le héros raconte son histoire	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros
Narrateur absent comme personnage de l'action	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur ²⁶²

Définitivement, dans le cas du roman « *Les Hommes et toi* » nous avons deux récits donc une double focalisation comme le précise Gérard Genette dans « *Figures III* » :

*« La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref. »*²⁶³

Sa théorie s'applique sur le roman de Selma Guettaf dans la mesure où on y trouve un entrecroisement de récits et de voix narratrices donc de focalisations. Dans le premier récit de Nihed qui s'articule autour du « je » la focalisation y est interne (1) comme le montre le tableau ci-dessus de Gérard Genette. Quant au second récit, le point de vue y est omniscient (focalisation zéro). Cette double focalisation et ces instances de la narration confondues l'une au sein de l'autre rend compte de l'aspect transgressif d'une rhétorique postmoderne. Le tissu narratif est alors un jeu de relais de parole, générant le procédé narratif de polyphonie. Le

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 207.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 208.

²⁶² *Ibid.*, p. 204.

²⁶³ *Ibid.*, p. 208.

récit premier s'organise autour des événements suivants :

- La quête du bonheur et l'amour interdit.
- La fuite du père et le deuil d'une mère morte de chagrin d'amour.
- La lutte de Nihed au sein du milieu professionnel patriarcal et l'épisode du viol.

Quant au récit second, il tourne autour de la débauche de Rayane, son retour à la maison auprès de sa sœur, sa mort et enfin le retour de l'ordre dans la vie sentimentale de Nihed. Ce mode d'énonciation adopté et ce dédoublement de narration cheminant chacune une temporalité différente accentuent l'aspect fragmenté de l'édifice narratif dans un croisement vertigineux et captivant. En l'occurrence, l'écriture féminine postmoderne permet l'enchâssement de plusieurs récits et la multiplication des perspectives narratives ainsi que des foyers de leur énonciation.

III.1.1.1 Les manifestations d'une identité transculturelle et la dialectique de l'interculturalité :

Les romancières algériennes partagent toutes un passé colonial qui a laissé derrière lui destruction et blessures mais aussi une langue. Nous considérons que l'origine épistémologique de l'interculturalité en Algérie vient d'une genèse d'une concomitante culturelle, résultat du contact qui a eu lieu entre la culture française et la culture algérienne à l'époque de la colonisation. La langue française devient un moyen d'expression pour les auteurs censurés dans leur propre pays : l'Algérie. Cette langue étrangère du colon leur permet l'expression de l'indicible que la langue arabe bannit.

Dès lors, les contextes environnementaux de l'écriture se révèlent complexes et engendrent les phénomènes de la transculturalité et de l'interculturalité. Ce métissage façonne la conscience collective identitaire de tout le peuple algérien et non seulement la communauté des intellectuels. Au préalable, nous allons procéder à une définition des notions de l'interculturalité et de la transculturalité. Tout d'abord, une définition de la culture s'impose car elle représente la racine des deux notions. Philippe Blanchet la définit comme suit :

« La culture est un ensemble de schèmes interprétatifs, c'est-à-dire un ensemble de données, de principes et de conventions qui guident le comportement des acteurs sociaux et constituent la grille d'analyse sur la base de laquelle ils interprètent les comportements d'autrui (comportement incluant

les comportements verbaux, c'est-à-dire les pratiques linguistiques et les messages.) »²⁶⁴

Ce que nous retenons de cette définition est que la culture est un concept complexe, dans la mesure où il regroupe plusieurs définitions sociologiques contradictoires et complémentaires à la fois. En résumé, la culture est un phénomène vivant et changeant qui se construit à partir des organisations sociales, de la religion, des acteurs culturels, des médias et du gouvernement. Maintenant nous passons à la définition de la notion de l'interculturalité qui est formée d'une combinaison de l'adjectif « culturel » et du préfixe « inter » qui signifie dans ce sens en latin ce qui est relatif aux relations mutuelles ou de réciprocité. Ça donne la définition suivante à l'adjectif « interculturel » : la médiation interculturelle est le fait d'établir des liens de sociabilité entre des gens issus de cultures différentes et qui résident sur le même territoire. Jennifer Kerzil définit le concept comme suit :

« L'interculturel est un mode particulier d'interactions et d'interrelations qui se produisent lorsque des cultures différentes entrent en contact ainsi que par l'ensemble des changements et des transformations qui en résultent. »²⁶⁵

Le concept selon cette définition est basé sur le contact avec l'autre, pour ce fait Abdallah-Preteceille Martine rejoint ces propos comme suit :

« Le préfixe « inter » de « interculturel » indique (...) une mise en relation et une prise en considération des interactions entre les groupes et les individus. L'interculturel ne correspond pas à un état, à une situation mais à une démarche, à un type d'analyse. »²⁶⁶

Selon lui, le préfixe produit déjà un sens de rapport et de lien avec l'autre, le concept en entier est présenté comme étant une démarche qui consiste à la façon d'analyser les choses en lui attribuant le caractère interculturel. Ces interactions entre les individus qui engendrent la situation d'interculturalité peuvent se produire dans de différentes circonstances,

²⁶⁴ Philippe Blanchet, « *L'approche interculturelle comme principe didactique et pédagogique structurant dans l'enseignement/apprentissage de la pluralité linguistique.* », in revue Synergies Chili n°3, GERFLINT/Institut Franco-Chilien, 2007, p. 22.

²⁶⁵ Jennifer Kerzil, « *L'éducation interculturelle en France : un ensemble de pratiques évolutives au service d'enjeux complexes* », in Carrefours de l'éducation 2002, n°2, pp. 120-159, <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2002-2-page-120.htm> Consulté le 01-12-2022.

²⁶⁶ Abdallah-Preteceille Martine, « *La pédagogie interculturelle : entre multiculturalisme et universalisme* », in Lingvarvm Arena, vol. 2, 2011, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9835.pdf> Consulté le 17-12-2022

notamment lors des voyages.

Toutefois, il est possible de vivre une expérience interculturelle dans une situation de colonisation, au milieu des rapports colonisateur étranger et colonisé authentique. En effet, à partir du moment où plusieurs cultures se frôlent sur le même territoire géographique, une relation interculturelle se tisse. Quant à l'identité transculturelle²⁶⁷ elle se définit par la traversée d'une culture à une autre dans un processus d'acculturation. Une identité transculturelle est donc une identité en transition de sa culture maternelle à une culture étrangère. Par ailleurs, la littérature dispose le matériel nécessaire afin de rapprocher deux cultures ou plus. La culture franco-algérienne par exemple submerge les productions littéraires algériennes qui se composent de leur propre patrimoine algérien en s'ouvrant vers la rencontre de l'autre. De ce fait, nous pouvons considérer la littérature comme universelle et médiatrice à la fois comme le précise ici Louis Porcher et Abdallah-Preteille Martine :

*« La littérature c'est l'humanité de l'homme, son espace personnel. Elle rend compte à la fois de la réalité, du rêve, du passé et du présent, du matériel et du vécu. »*²⁶⁸

La destruction des frontières linguistiques et cette cohésion omniprésente de la culture de l'autre renforcent l'ouverture vers d'autres horizons culturels et poussent les romans féminins algériens à bâtir leur énonciation autour d'un discours explicitement réaliste et libertin. Cette forme unique que revêt chacune de leurs œuvres est un engagement littéraire expliquée par Roland Barthes comme suit :

*« Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos, si l'on veut, et c'est ici, précisément, que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. »*²⁶⁹

Dans ce sens, le produit littéraire est considéré comme médiateur vers l'expérience de la découverte de l'autre ; il permet d'explorer l'homme sous ses faces les plus complexes à travers les personnages et les cultures présentés dans les œuvres littéraires. Toutefois, la lecture de ces œuvres littéraires métissées requiert une approche analytique plus rigoureuse, et une interprétation plus précise des signes et des thématiques qui nous renseignent sur les

²⁶⁷ « Transculturel » est une combinaison de la racine : culture avec le préfixe « trans » emprunté du latin et qui signifie : à travers, par-delà, en évoquant le passage et l'échange.

²⁶⁸ Martine Abdallah-Preteille, Louis Porcher, « *Éducation et communication interculturelle* », Éditions PUF, collection L'Éducateur, Paris, 1996, p. 192.

²⁶⁹ Roland Barthes, « *Œuvres complètes* » tome I, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 147.

motifs et les motivations de l'écriture hybride des auteures. Nous citons pour titre d'exemple l'onomastique qui est une forme d'énonciation faisant partie du processus de construction discursive romanesque.

Effectivement, « *Les Hommes et toi* » porte au sein de son discours un système onomastique particulièrement significatif (Nihed, Rayane, Sirine, Farah, Salem) car il porte l'empreinte d'une entreprise de valorisation sociale et culturelle. Au préalable, faire porter aux personnages des noms arabo-algériens permet à situer le roman dans un espace culturel précis. Les paramètres sociohistoriques et géographiques touchent la construction de l'environnement dans lequel évolue l'intrigue narrative : « *À mon retour en Algérie (...) avec un diplôme en lettres et le stage que j'avais effectué à Paris, je réussis à trouver un poste.* » (LHET-p. 37)

Les aspects transculturels et interculturels du roman reposent sans conteste sur une origine stylistique de l'écriture francophone. Le croisement des deux littératures française et algérienne d'expression française engendre un champ historique, culturel, thématique et psychanalytique divers quoiqu'il en résulte de cette diversité des problématiques identitaires importantes. Insérer la culture algérienne au sein de l'expression française sous la plume algérienne francophone paraît primordial. Les stigmates identitaires et culturelles hantent jusqu'à nos jours les productions littéraires algériennes, plus particulièrement dans le cadre de l'écriture féminine dont l'esthétique de tout élément participe à la communication. Le voyage de Nihed et le rapport qu'elle entretient avec la ville de Paris est orné de fascination. Sa description ci-dessous de la capitale montre à quel point la culture française est ancrée dans l'imaginaire algérien et vice versa : « *Paris avait toutes les raisons de me fasciner. J'y découvris les dimensions d'un monde qui me manquait. Et j'y connus des hommes qui parlaient moins de football que de nouveaux romans ou de nouveaux films à l'affiche dans des discussions passionnées.* » (LHET-p. 35)

Nihed est présentée dans la fiction tel un personnage qui semble avoir adopté la culture française ; elle décide de s'installer et de poursuivre ses études de journalisme à Paris. Son détachement aux coutumes algériennes démontre son influence par la culture européenne. Elle dénonce l'obligation sociale qui pousse la femme à se marier et à fonder une famille classique et qui donne à ce modèle la qualification de la stabilité. Elle se comporte de manière tout à fait libertine durant son séjour à Paris où elle pratique la prostitution et l'alcoolisme. Elle s'éloigne du portrait de l'algérienne classique pendant et après son exil ou elle tente de

reconstituer ce statut et de lui attribuer de nouveaux principes basés sur la liberté totale et sur l'absence de tout repère religieux. Néanmoins, le personnage transculturel qu'incarne Nihed porte en lui un conflit principal autour duquel tourne la narration, qui est celui de l'identité. La notion de « francophonie » est utilisée largement afin de montrer l'influence de ce personnage par la linguistique française ainsi que par la culture assimilée. Son activité professionnelle dans le domaine du journalisme et dans l'écriture romanesque francophone reflète cette assimilation de la culture occidentale européenne.

La description qu'elle fait de la communauté des journalistes algériens francophones transmet une charge sémantique forte d'admiration et d'émerveillement face à l'influence francophone, ce qui montre son attachement à la culture de l'Autre : « *Je réussis à trouver un poste dans la presse écrite **francophone** (...) Je découvrais ainsi le joli monde de la littérature algérienne (...) Dans leurs écrits, on sentait le parfum de l'Algérie, mêlé à celui d'autres contrées.* » (LHET-pp. 37-38)

L'auteure fait adopter à son personnage des caractères qui traduisent l'identité de la différence au sein de sa société d'origine. Le personnage-narratrice est présentée telle un sujet perdu dans sa propre société, méconnu par lui-même, attiré par la dépravation et par la transgression, sans identité fixe ou appartenance religieuse. La stratégie narrative est entretenue dans un projet de dénonciation sociale qui laisse proliférer sans retenue des formes de sarcasme et d'humour noir. Ces ruptures narratives s'accordent avec la rupture sociale imprégnée dans le discours : « *Prostituée, chômeuse, et femme violée. Tout avait été un échec, le voyage à Paris, le travail et mon envie de pisser (...) Perdue et nauséuse, j'attrapai mon tabac et me roulai une nouvelle cigarette.* » (LHET-p. 62)

La mise en place de ce genre de discours convie à l'interrogation qui tourne autour de la controverse de la relation entre les diverses communautés culturelles. Outre que le personnage souffre d'une crise identitaire et existentielle évidente, sa transculturalité semble créer une oscillation permanente entre la culture maternelle et celle assimilée, laissant le personnage en état d'errance quasi-permanent, presque dépourvue de valeurs socioculturelles arabo-musulmanes. Ce faisant exclu Nihed de sa propre communauté culturelle maternelle, tout en étant restée parfaitement étrangère à la culture de l'Autre, elle n'appartient donc ni à l'une ni à l'autre.

Décidemment, le roman « *Les Hommes et toi* » s'inscrit dans l'interculturel dans la mesure où il représente une combinaison de culture franco-algérienne et un lieu de rencontre

entre deux cultures historiquement liées. Le roman se présente comme un carrefour dans lequel cohabitent et coexistent en toute harmonie ces deux cultures, en dépit de leurs différences religieuses, idéologiques et sociales, créant ainsi un espace multidimensionnel et multiculturel discernable dans lequel se meuvent les protagonistes de la fiction. La lecture du roman nous amène vers un espace de rapports dichotomiques fait de confrontations des identités algérienne/française, ex-colonisateur/ex-colonisé, le Soi autochtone/l'Autre étranger, homme/femme...etc. En somme, il existe bien un rapprochement entre la réalité historique et la manifestation fictionnelle au sein de l'œuvre de Selma Guettaf, qui s'appuie sur des croisements interculturels qui enrichissent davantage son écriture et qui rendent compte de ce lien indéfectible que possède l'Algérie avec toutes les cultures qui ont embrassé leur territoire au cours de leurs passages. Les écrivains comme les historiens, ils ont montré l'importance de la culture dans les relations humaines, mais combien faut-il pour qu'une culture efface l'autre ? Le prix de l'interculturalité est-il l'effacement de notre culture maternelle et des bases qui font de nous des individus algériens ?

III.1.1.2 La disparité de la composante générique :

À ce niveau de l'analyse, notre objectif est de démêler les modalités de l'écriture quand l'homme est le prétexte de l'énonciation. Le thème des défaillances paternelles demeure au centre de la fiction, il est effectivement le fil conducteur qui mène les personnages principaux (Nihed et Rayane) à leur perte. Toutefois, la progression thématique dans le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* » provoque une cascade de sujets au cours de ce processus, tout en évoquant des problématiques qui concernent le statut de la femme. Le roman appartient évidemment à l'écriture féminine contemporaine dont l'hybridité et la fragmentation en forment les paramètres fondateurs. Comme nous l'avons constaté dans l'analyse précédente de la première et deuxième partie du présent travail de recherche, la domination des structures classiques et des canons conventionnels littéraires auparavant connus par leur rigidité est désormais éclatée dans des récits multiples et émiétés. Nous allons tenter d'analyser les formes disparates qui font éclater la composante générique dans le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* » afin d'apporter des clés à sa lecture.

Le système narratif que la langue actuelle véhicule est un mélange complexe de signifiés et de référents qui permet mieux l'expression du Moi en détresse et qui porte souvent les stigmates de la quête identitaire et existentielle. Ces situations de souffrances ne peuvent être mise en scène par les structures canoniques mais plutôt par un langage du renouveau en

faisant appel à de formes de communications innovantes et changeantes. D'un premier abord, le roman est morcelé au niveau de l'énonciation et au niveau du découpage. Il compte 21 parties séparées les unes des autres par une page blanche. Outre que la fragmentation d'une écriture plurielle, s'ajoute le métissage culturel qui submerge le roman et qui écarte toute perspective d'unité générique. Nous avons avancé dans ce qui a précédé que sur le plan d'énonciation, le roman se divise en deux récits : le premier émis par Nihed (homodiégétique) quand il s'agit du second il est énoncé par un narrateur omniscient (extradiégétique). Le premier récit du « je » de Nihed se présente à la première personne du singulier et ressemble à un journal intime, régît par les soliloques²⁷⁰, les portraits psychologiques, l'humour noir et la narration rétrospective. Quant au second récit propre à la voix énonciatrice du narrateur omniscient, il est émis à la troisième personne (il/elle) afin de raconter les péripéties des deux personnages principaux Nihed et son frère Rayane.

D'abord, il est important de préciser qu'il est mentionné dans la couverture le genre « roman » qui au premier abord ne laisse pas de place au débat à propos de l'appartenance générique. Cependant, dès que le lecteur procède à la lecture de la préface il constate des éléments émis explicitement par Catherine Belkhodja²⁷¹ et qui font allusion à une autobiographie. Ce fait n'est pas négligeable, et la préface est l'une des données importantes faisant partie intégrante du produit littéraire. Cette confusion aussitôt discernable est de mise volontairement afin d'embrouiller le lecteur critique en le préparant à une lecture tout aussi vertigineuse au niveau de l'instance narrative que du rythme de la narration : « *Et si nous supposons que la protagoniste est plus ou moins l'alter ego de l'auteure, nous comprenons aussi que la dualité est déjà posée comme un postulat.* » (Préface, LHET-p. 12) Selon la citation tirée de la préface du roman la supposition que le personnage Nihed soit l'écho à la voix de l'auteure est possible et donc la possibilité d'un genre autobiographique.

L'écriture de *Soi* contient des règles précises que Philippe Lejeune appelle le pacte autobiographique. Ce pacte exige un accord de la part de l'auteur et du lecteur : « *l'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur*

²⁷⁰ Le soliloque en latin est divisé en « solus » qui signifie « seul » et de « loqui » qui signifie « parler » ; c'est le discours de quelqu'un qui parle tout seul et réfléchit à voix haute, dans une sorte de monologue et d'auto-conversation.

²⁷¹ Catherine Belkhodja est architecte, urbanise, actrice, journaliste, réalisatrice, présentatrice et conceptrice d'émission. Rédactrice en chef de Marco Polo Magazine. Elle est également auteure de plusieurs textes littéraires (nouvelle et poésies).

sur la couverture. »²⁷² Il s'agit bien d'une identité assumée²⁷³ au niveau énonciatif, il ajoute ce qui suit :

« *L'étude de soi que mènent les autobiographes les oblige à considérer leur « moi » dans ses rapports au monde et au temps. (...) l'histoire du monde s'identifiant à celle de sa personne, dans une véritable poésie du temps.* »²⁷⁴

Parler de soi dans la fiction implique la reconnaissance du sujet devant les faits racontés, et le fait d'inclure la subjectivité du « je » rend compte d'un Soi troublé à la recherche de la stabilité. Philippe Lejeune définit le pacte autobiographique comme suit :

« *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »²⁷⁵

Écrire une autobiographie romancée c'est une catégorie parmi d'autres (autobiographie référentielle, autobiographie fantasmatique) dans laquelle il faut insérer des éléments de sa propre vie et de les rapporter au lecteur. Il s'agit d'un roman autobiographique qui contient des récits personnels, confondant ainsi fiction et réalité. L'emploi du pronom personnel « je » brouille davantage les pistes car il est selon certains théoriciens toujours lié à l'identité de l'auteur. La présentation du Soi doit être ancrée autant qu'une marque du discours, Ruth Amossy avance à ce propos ce qui suit :

« *En disant « je », le locuteur construit dans son énonciation une image de soi en même temps qu'il se constitue en sujet. C'est à travers cette image qu'il s'identifie - qu'il se donne à voir d'une façon qui permet de le situer socialement et de le distinguer individuellement par des traits particuliers.* »²⁷⁶

Cependant, il demeure difficile de cerner la présence autobiographique dans l'œuvre et l'identité de l'auteure n'est pas mentionnée explicitement au sein de la fiction ; le narrateur et le personnage jonglent tous les deux avec l'énonciation sans que le lecteur puisse se situer par rapport à la fiabilité du « je » dans le texte. Dans une autobiographie romancée, la barrière entre le récit fictionnel et le récit véridique reste d'une finesse et d'une fragilité discernable au cours de la lecture. Dans l'entretien suivant l'auteure Selma Guettaf est interrogée et répond à

²⁷² Philippe Lejeune, « *Le pacte autobiographique* », Éditions du Seuil, Collection Essais, (1975), Paris, 1996, p. 26.

²⁷³ *Ibid.*, p. 25.

²⁷⁴ Damien Zanone, « *L'autobiographie thèmes et études* », Éditions Ellipses, Paris, 1996, p. 69.

²⁷⁵ Philippe Lejeune, *Op. Cit.*, 1996, p. 14.

²⁷⁶ Ruth Amossy, « *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* », Éditions PUF, Paris, 2010, p. 105.

quelques questions du magazine « Le café latino » :

« - Où est-ce que tu trouves ton inspiration, plus concrètement ?

-D'abord, il y a mon parcours personnel. Je suis très attentive à mon histoire, qu'elle soit individuelle, familiale, collective, et particulièrement aux silences, à ce qu'on ne dit pas.

-Ton deuxième ouvrage s'intitule « Les Hommes et toi ». De quoi parles-tu exactement dans cet ouvrage ?

-Dans « Les Hommes et toi », j'ai voulu explorer la question du deuil. Comment faire son deuil ? L'expression « faire son deuil » suppose un travail, on attend de vous que vous fassiez quelque chose. Dans « Les Hommes et toi », les protagonistes, une sœur et son frère, ne font rien ; ils subissent leur deuil. Ils sont dans une perte d'énergie, d'équilibre et s'enferment dans leur espace à eux pour essayer de vivre ce deuil. »²⁷⁷

Selma Guettaf avance dans l'entretien que dans son roman « **Les Hommes et toi** » son but était d'aborder la question du deuil et d'exposer les particularités de ses personnages à travers leur réaction vis-à-vis cette expérience douloureuse. En revanche, ce qui attire notre attention c'est la source d'inspiration de la romancière puisée comme elle le dit : de son parcours personnel et de sa propre histoire familiale. L'auteure s'exprime dans l'extrait suivant d'une autre interview à propos de la part du réel dans sa fiction :

« J'avais fait une tentative de suicide à l'âge de 17 ans, alors que je venais d'obtenir mon bac avec une très bonne moyenne. Je ne voulais envisager aucun avenir. Ce sont mes frères qui m'ont sauvée (c'est pour cela que dans *Les Hommes et toi*, cette relation sœur-frère est si importante). »²⁷⁸

Manifestement, Selma Guettaf s'inspire bien des événements de son propre vécu afin de constituer la fiction qu'elle décrit comme un besoin viscéral. Afin de lutter contre le silence qui règne sur la société algérienne elle opte pour l'emploi du « je » qui lui permet d'agir de manière délibérée au sein de la fiction et de lui donner l'impression d'être aux commandes. Ce pouvoir d'agir est addictif d'un côté, mais il laisse apparaître un Soi problématique de l'autre côté. La part de sa subjectivité réside ici, dans sa volonté de transcrire ce qu'il la tourmente à l'aide des mots sur une page blanche. Par conséquent, il en

²⁷⁷ Interview du magazine Le Café Latino, « *La rencontre virtuelle avec l'écrivaine Selma Guettaf* », Juin 03 2021, Propos recueillis par Clara de Castro Casanueva. <https://elcafelatino.org/rencontre-selma-guettaf-romanciere/> Consulté le 13-03-2022.

²⁷⁸ Entretien avec Selma Guettaf, « *Poètes sur tous les fronts* », par Lazhari Labter, 13 juin 2022. <https://souffleinedit.com/roman/entretien-avec-selma-guettaf-lazhari-labter/> Consulté le 06-04-2022.

résulte une transgression des barrières génériques et un prolongement du débat éternel autour de la fictionnalité du discours autobiographique et de la vérité du discours fictionnel. Il est important de rappeler que le texte exhaustif est divisé par une multiplicité de point de vue narratifs, il oscille entre une narration homodiégétique et une autre extradiégétique. Cet éclatement dans la composante structurale et narrative rend compte d'un Moi instable et en crise.

En résultat, l'œuvre impose deux problématiques majeures : celle de l'identité générique et celle de l'identité du personnage/auteur. En définitif, l'effondrement des frontières génériques est une tendance propre à l'écriture postmoderne, il s'agit dans ce travail d'analyse de décrypter ces formes de transgression et d'hybridité en tentant de cerner la multiplicité d'interprétation et de sens. La stratégie scripturale de Selma Guettaf se situe au milieu du carrefour de cultures différentes mais qui coexistent au sein de son projet littéraire, riche en procédés narratifs et de messages à décrypter. Elle compte parmi ces auteures qui transgressent la norme afin d'en construire une nouvelle où la femme y est maître de son destin.

III.1.2 L'écriture de la violence et sa dynamique émotionnelle dans « *La Vraie vie* » :

La lecture d'un roman peut susciter chez le lecteur des émotions ; face à ces personnages fictifs au caractère illusoire, nous pouvons éprouver de la gaieté comme du chagrin, de la compassion et de l'enthousiasme, du dégoût et du mépris comme de l'admiration et de l'inspiration. La littérature possède donc ce pouvoir sur le lecteur qu'elle réussit à exercer sans failles et à tous les coups. On ne saurait contester ce que peut susciter la lecture d'un roman comme réaction affective et le contrôle temporaire de l'esprit qu'exerce la lecture à travers l'usage de l'émotion. Qu'est-ce que l'émotion littéraire et comment se manifeste-t-elle dans la fiction romanesque ? Existents-ils des procédés spécifiques afin de remplir cette fonction ? Et comment peut-on évaluer l'incidence de l'émotion sur notre esprit de lecteur ?

D'abord, « sentiment » renvoie à la sensibilité et possède une connotation légère ; « affect » renvoie à une identité altérée, un changement non-désiré ; « émotion » dénote le mouvement spontané, le choc.²⁷⁹ Chaque roman possède effectivement une puissance affective telle une modalité qui attache le lecteur dans une expérience empathique, usant plusieurs procédés à l'instar de l'humour noir et de l'ironie qui ont tous les deux le pouvoir d'ébranler la psychologie et la sensibilité du lecteur. La mobilisation des tensions émotionnelles dans l'expérience de la lecture relève alors de la rhétorique, l'art qui sollicite la collaboration de l'imaginaire, des émotions et de la raison. Madame de Staël confirme cette théorie :

*« Les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain. »*²⁸⁰

L'étude de l'affect dans le genre romanesque est souvent incluse dans l'approche psychologique du personnage. La stratégie dont l'émotion sert de moteur dans l'écriture est renforcée par l'isotopie et la redondance des termes expressives au sein du discours. L'objectif de cette stratégie scripturaire est faire usage des mots crus et brutaux dans un lexique d'atrocité, afin de dramatiser l'action et la narration et donner un effet dynamique au

²⁷⁹ Maxime Bélanger, « *La rhétorique des passions : le problème du pathos* », Mémoire de maîtrise en philosophie, Maître ès arts (M.A.), université LAVAL, Québec, Canada, 2014, p. 67 <https://corpus.ulaval.ca/server/api/core/bitstreams/3c703895-f361-430b-a0c9-ebb95bfd0ab8/content> Consulté le 19-04-2022

²⁸⁰ Madame de Staël, « *Delphine* » (1802), Texte établi par Lucia Omacini, annoté par Simone Balayé, Éditions H. Champion, Paris, 2004, p. 04.

texte. Madame de Staël avance à propos de cette démarche littéraire ce qui suit :

« Toutes les affections des hommes tendent vers un but raisonnable. Un écrivain ne mérite de gloire véritable que s'il fait servir l'émotion à quelque grandes vérités morales (...) il faut réunir à la fois dans le même sujet les délices de l'émotion et l'assentiment de la sagesse. »²⁸¹

En effet, c'est le mécanisme émotionnel qu'il convient d'analyser ; les personnages parlent de leurs affects, témoignent de leurs émotions et tentent de les communiquer avec le lecteur. Pour Émile Zola, il existe un lien entre l'émotion éprouvée, celle décrite et celle provoquée, il affirme à propos des œuvres romantiques ce qui suit :

« Comment voulez-vous que de pareils livres n'émotionnent pas le public ? Ils sont vivants. Ouvrez-les et vous les sentirez qui palpitent dans vos mains. C'est le monde réel (...) et on n'a plus seulement sous les yeux un paquet de papier imprimé ; un homme est là, un homme dont on entend battre le cerveau et le cœur à chaque mot. On s'abandonne à lui, parce qu'il devient le maître des émotions du lecteur, parce qu'il a la force de la réalité et la toute-puissance de l'expression personnelle. »²⁸²

L'analyse des émotions que provoque le genre romanesque a donc longtemps été sujette à des études et des critiques multiples. Les sémioticiens également s'y intéressaient notamment Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille dans « *Sémiotique des passions* » :

« L'examen des passions conduit en effet à dégager un niveau « antérieur », plus élémentaire, un univers précognitif, tensif, monde régi par le sentir, univers où il n'est pas encore possible de connaître, mais seulement d'être sensible à. »²⁸³

Ces deux sémioticiens décrivent l'univers de l'affect et des passions sous forme de modalités dont il faut étudier la construction syntaxique. En effet, l'auteure de « *La Vraie vie* », reconstitue un drame dans un processus de rétrospection. Elle met en scène une narratrice qui relate ses souvenirs d'enfance, tantôt dans un tempérament dysphorique, tantôt

²⁸¹ *Ibid.*, p. 199.

²⁸² Émile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], in *Œuvres complètes. 10, Œuvres critiques 1*, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 1291.

²⁸³ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, « *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme* », Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 338.

euphorique, dans un réseau lexique complexe et un rythme de narration effréné. La structure lexico-sémantique des thèmes abordés est accentuée par les occurrences et les isotopies de champs notionnels tels que : « la mort, le sang, la violence, la terreur. » Ces termes constituent une alerte d'une dérégulation émotionnelle et la stratégie de la narratrice d'y faire face. La relation qui existe entre l'émotion suscitée chez le lecteur et l'écriture de ce roman réside dans le fait que l'histoire concerne des figures héroïques d'enfants. Nous sommes particulièrement touchés quand il s'agit de jeunes êtres impuissants.

Les enfants dans « *La Vraie vie* » sont à première vue mal traités et mal aimés par leur père. Il s'agit de la narratrice et de son petit frère Gilles. La narration veut d'emblée susciter chez le lecteur le sentiment de compassion pour la mère battue devant ses enfants terrorisés, et le sentiment du mépris pour cet homme cruel. Le simple fait que le récit retrace des souvenirs d'enfance éveille déjà de l'empathie chez le lecteur, et provoque d'autres émotions qui le prépare à la réception d'une charge sémantique susceptible de le bouleverser. L'usage du lexique émotionnel est établi par l'auteure afin de mettre en exergue certains phénomènes sociaux dans un but de dénonciation. Comme nous l'avons constaté dans les parties précédentes du présent travail de recherche, les pratiques de ce langage littéraire faisant usage d'un « je » narrateur appartiennent à l'écriture de la transgression qui contredit toute norme. L'accès au sens est troublé par l'usage des procédés de rupture et de cassure et la violence dans le roman s'applique manifestement sur les formes structurales mais également au plan thématique. La violence règne comme un sujet majeur se plaçant au centre de la fiction et ébranle encore davantage les sentiments du lecteur lors de la réception du discours. Le lecteur arrive à saisir les mots appartenant au champ lexical de la violence : « *survivre, hurlait, insultes, coups, brisée, combat, mourir, larmes, peur, terreur, sang, charognard, victime, gisaient...etc.* »

Le lecteur est mis en présence face à la virulence des mots et des situations au sein desquels la narratrice est mise et tente avec courage d'y survivre. La redondance de ces termes qui relèvent de l'horreur a pour fonction de produire une tension lors de la réception du discours. Ce discours s'articule autour d'un « je » sous l'emprise de la douleur et qui frôle la mort en permanence. L'axe émotionnel est fait de deux éléments juxtaposés (euphorie/dysphorie) dans une corrélation basée sur un rapport de binarité. La personnalité émergente de ce père fait osciller l'axe émotionnel vers la dysphorie, alors que le caractère courageux de l'enfant-héroïne fait pencher l'affect du lecteur vers l'euphorie et l'espoir.

La fonction émotive (expressive) selon Roman Jakobson est propre au destinataire, elle est basée sur l'expression des sentiments de l'émetteur du message. Il s'agit plus précisément d'informer le récepteur sur son propre état émotionnel et sur sa personnalité où l'émetteur partagerait ses pensées personnelles :

« Elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte. »²⁸⁴

Selon Roman Jakobson, l'isotopie de certains thèmes ou notions est révélatrice de la présence d'une visée émotive et expressive par l'émetteur selon la tonalité de la redondance. L'usage de l'émotion dans le discours fait propager une énergie émotionnelle qui se traduit dans « *La Vraie vie* » à travers une fascination du lecteur devant la bravoure et la bonté qui caractérisent la personnalité de cette petite fille. Dans le tableau ci-dessous, nous allons relever quelques isotopies de thèmes qui illustrent la binarité émotionnelle euphorie/dysphorie suscitée chez le lecteur :

Euphorie	Dysphorie
<p>Candeur d'enfant : « Il venait parfois se blottir dans mon lit parce qu'il croyait entendre le chant de dragon. » (p.17)</p> <p>Rêve d'enfant : « J'ai décidé que moi aussi j'allais inventer une machine et que je voyagerais dans le temps. » (p.50)</p> <p>Amour d'enfant : « Gilles, je l'aimais d'une tendresse de mère. » (p.17)</p> <p>Douceur maternelle : « Ma mère m'a soignée du mieux qu'elle a pu (...) le contact de l'argile m'apaisait. Celui de ma mère aussi. » (p.219)</p> <p>Amour : « Je savais que je l'aimais et que je l'aimerais jusqu'à ma mort. » (p.243)</p> <p>Compassion : « Quand je voyais mon père pleurer, je me disais que ce petit garçon-là avait besoin d'un câlin. » (p.225)</p>	<p>Violence physique : « Il a saisi ma mère par les cheveux et lui a écrasé le visage dans la purée et les débris de porcelaine. » (p.64)</p> <p>Violence verbale : « POUR QUI TU TE PRENDS ? TU CROIS QUE T'ES QUI ? T'ES RIEN ! RIEN ! » (P.64)</p> <p>La mort : « La mort habitait chez nous. Et elle me scrutait de ses yeux de verre. Son regard mordait ma nuque. » (p.52)</p> <p>La peur : « C'est le bruit qui m'a terrifiée en premier (...) Mon cœur a manqué deux battements. » (pp. 34-35)</p> <p>La douleur physique : « La douleur me vrillait la poitrine et rayonnait jusque dans mes orteils. Jamais je n'avais eu aussi mal. » (p.197)</p> <p>La douleur émotionnelle et psychologique : « Le rapprochement entre mon père et mon frère renforçait mon sentiment d'isolement. » (p.118)</p>

²⁸⁴ Roman Jakobson, « Linguistique et poésie, Essais de linguistique générale », Éditions de Minuit, Paris, 1963.

À partir du tableau ci-dessus, l'analyse rend compte de l'impact affectif de l'écriture et de la fonction émotive de cette expression fictionnelle. Cette axiologie émotionnelle qui figure tout le long du roman et qui constitue les deux isotopies de base : euphorique et dysphorique, traduisent le caractère répulsif que peut prendre la figure paternelle, et les dégâts qu'une seule personne peut engendrer dans l'environnement familial. Le roman est un carrefour d'émotions et de sentiments où le lecteur fait l'expérience d'émotions déclenchés par la lecture. Il oscille entre euphorie et dysphorie dans une agitation permanente, tantôt plaisante tantôt déplaisante. Ces rapports dichotomiques qui s'opposent constituent le mode d'expression et la stratégie narrative propre à Adeline Dieudonné. Selon la théorie greimassienne²⁸⁵, il s'agit d'une axiologie faite des déixis positives ou négatives (euphorie/dysphorie), et qu'une catégorie sémantique est marquée soit positivement soit négativement.

L'auteure de « *La Vraie vie* » fait état des différents aspects de violence thématique outre que la violence scripturaire qui se manifeste par la crudité du langage et par l'écriture fragmentaire donnant naissance à un roman d'émiettement et de cassure. L'acuité des émotions déclenchés chez le lecteur ému c'est un trait de postmodernité qui exige la subversion des codes romanesques. L'isotopie des notions émotionnelles qui fait appel à l'affect du lecteur plonge le texte dans une atmosphère de chaos affectif régit par les modalités énonciatives et narratives de la distorsion.²⁸⁶

III.1.2.1 Le « je » dans le discours rétrospectif :

Le « je » dans le genre romanesque a longtemps été au centre des problématiques littéraires depuis son émergence. Des théories à propos de son identité se sont établies depuis des siècles maintenant, mais on ne parvient toujours pas à le cerner. La place du « je » au sein du roman est toujours remise en question, sa présence n'est jamais laissée au hasard et parfois on lui attribue une grande importance qui échappe à l'auteur même du texte. Pour certains romanciers, à l'instar de la romancière Adeline Dieudonné, ils font exprimer leurs narrateurs à

²⁸⁵ L'axiologie selon Algirdas Julien Greimas repose sur la catégorie thymique, qui est l'opposition euphorie/dysphorie, négatif/positif. C'est à partir de cette corrélation dichotomique qu'il est produit l'inventaire des modalités axiologiques.

²⁸⁶ La distorsion est définie comme suit par Roland Barthes dans « *Introduction à l'analyse structurale des récits* » (1966) : « La forme du récit est essentiellement marquée par deux pouvoirs : celui de distendre ses signes le long de l'histoire, et celui d'insérer dans ces distorsions des expansions imprévisibles. » p. 23. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.pdf Consulté le 03-05-2022

travers le « je » tout simplement pour une question d'économie textuelle ou de facilité d'expression dans le flux de la narration.

Dans le roman « *La Vraie vie* », le « je » mène l'action et la narration. Ce « je » subit également violences et douleurs qu'exercent d'autres personnages sur lui. La redondance de ce pronom personnel du singulier peut être significatif de la présence d'un Moi qui émane de l'auteure-même, et à travers duquel elle cherche à dénoncer certains phénomènes sociaux et familiaux. Le personnage du père condense une violence inouïe et centrale au sein de l'univers romanesque. Il s'agit d'un rapport de force entre père/fille, homme/femme, prédateur/proie. Ces redondances de rapports dichotomiques et binaires rendent compte d'un désarroi collectif face aux problèmes qui touchent les sociétés phalocrates. Dans la partie précédente de ce travail de recherche, nous avons analysé la configuration de la temporalité dans le roman et sa structure particulière basée sur le procédé temporel de l'analepse.

En effet, dans une focalisation interne le personnage-narratrice relate ses souvenirs d'enfance à travers une énonciation du « je ». Cette narration est qualifiée de rétrospective à cause de son caractère attaché au passé et à la rétrospection. D'abord, Gérard Genette appelle dans l'analyse narrative analepse tout segment rétrospectif²⁸⁷ dans un récit. Selon lui, le segment rétrospectif marque une entorse dans la temporalité du récit. Et si le récit exhaustif était une narration rétrospective ?

Effectivement, « *La Vraie vie* » est un roman qui s'ouvre et s'achève dans une atmosphère complètement analeptique. Les verbes y sont tous conjugués à l'imparfait, au passé composé, au passé simple et au plus-que-parfait. La narratrice ne cesse de rappeler le lecteur qu'il s'agit bien des péripéties de son enfance : « *En grandissant, je me suis aussi demandé comment ces deux-là avaient conçu deux enfants.* » (LVV-pp. 12-13) ; « *D'aussi loin que je m'en souviens.* » (LVV-p. 12) ; « *Gilles avait six ans, j'en avais dix.* » (LVV-p. 17)

Le plus-que-parfait marque un point d'arrêt dans la séquence chronologique et repère des événements accomplis par rapport au point de vue de l'énonciatrice. Ensuite, le passé simple et l'imparfait viennent faire avancer le récit et réinsérer de nouveaux événements relatés. En somme, la narratrice effectue le bilan des événements déjà accomplis et elle demeure tout au long du tissu narratif le seul repère à lequel s'accroche le lecteur. Alors, le roman est une rétrospection fictive, comme le confirme cette définition de Gérard Genette :

²⁸⁷ Gérard Genette, Op. Cit, 1972, p. 92.

« *L'essence d'un tel roman est d'être rétrospectif, d'établir une distance temporelle reconnue entre le temps de l'histoire (celui des événements qui ont eu lieu) et le temps réel du narrateur, le moment où il raconte ces événements.* »²⁸⁸

Selon Gérard Genette, certaines rétrospections quoique consacrées à des événements singuliers peuvent renvoyer à des ellipses.²⁸⁹ Ce qui est le cas dans « *La Vraie vie* » comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de ce travail, le texte est divisé sur des parties consacrées à la narration analeptiques de chaque saison d'été sur une période de cinq années (l'âge de la narratrice y est circonscrit entre 10 et 15 ans). Nous comptons alors six étés où la narratrice a choisi de limiter sa narration, marquant ainsi le roman par des ellipses. Dans son approche herméneutique Paul Ricœur insiste sur l'aspect rétrospectif de la temporalité narrative en trouvant que cette dimension est explicable et permet par la suite d'analyser la conduite passée du narrateur. Il met l'accent sur le fait que la narration permet de rendre malléable la temporalité en appuyant sur la dimension rétrospective de sa configuration. Il avance que le récit était inclus en permanence dans la dialectique de la remémoration et de l'anticipation :

« *Parmi les faits racontés à un temps du passé, prennent place des projets, des attentes, des anticipations, par quoi les protagonistes sont orientés vers leur avenir mortel (...) Autrement dit, le récit raconte aussi le souci (...) C'est pourquoi il n'y a pas d'absurdité à parler de l'unité narrative d'une vie, sous le signe de récits qui enseignent à articuler narrativement rétrospection et prospection.* »²⁹⁰

Dans le contexte de « *La Vraie vie* » la rétrospection est une prise en charge subjective de la part de l'énonciatrice-personnage, qui alterne avec des ellipses en relatant les événements de son enfance, mais aussi elle les qualifie et les reconsidère au moment de l'énonciation comme si elle les vivait une seconde fois avec la même acuité. Par ailleurs, la rétrospection peut également être la caractéristique de l'autobiographie, définie par Philippe Lejeune comme suit :

« *Le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence.* »²⁹¹

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 189.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁹⁰ Paul Ricœur, « *Soi-même comme un autre* », Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 193.

²⁹¹ Philippe Lejeune, *Op. Cit.*, 1996, p. 14.

Cependant, la romancière Adeline Dieudonné affirme que l'histoire de « *La Vraie vie* » soit le produit de son imagination. Elle a voulu y rendre sensible des phénomènes sociaux et familiaux avec l'insertion des faits inspirés de la vie réelle, d'où le sens du titre. C'est l'histoire d'une métamorphose précoce de l'enfance à une existence ancrée dans les problèmes de la vie des adultes. Malgré son jeune âge, la narratrice fait face à « la vraie vie » avec bravoure sans avoir la chance de vivre pleinement son enfance, elle devient une adulte avant son temps. Par conséquent, l'identité du « je » énonciateur reste ambiguë et difficile à en déceler l'origine. Les personnages qui l'habitent sont décrits uniquement d'un point de vue de la narratrice-héroïne et la focalisation interne permet de décrire ces personnages selon la perception de la narratrice au sein d'une narration homodiégétique. Dans cette narration hachée par un rythme fragmenté se dessine un espace sanglant et une temporalité malléable au service de l'éclatement et de la violence qui parcourt le texte. Bruno Blanckeman avance à ce propos :

« On pourrait distinguer aujourd'hui des tentatives avant-gardistes qui travaillent le phénomène littéraire par éclatement (écritures néo-textuelles) (...) Certains récits suivent ainsi une ligne d'obédience textuelle, démontrant les catégories du littéraire, jouant des identités e genres, des instances de fiction, des systèmes de signification fixes. »²⁹²

Selon Bruno Blanckeman, qualifier une entreprise scripturale composite qui subsume une multitude de catégories génériques est synonyme d'éclatement. L'analyse narratologique révèle la particularité de la stratégie scripturaire qui tend vers la transgression des normes structurales classiques et vers la subversion des codes formels. Enfin, tout ce que nous pouvons dire c'est que le roman est l'expression d'un malaise social et familial profond. Ce malaise ne peut être transmis que par le truchement de plusieurs et disparates codes narratifs. Mettre en exergue la souffrance collective n'est admissible qu'à travers une écriture enchevêtrée et une appartenance générique compliquée.

III.1.2.2 Le tragique et la mort comme élément diégétique :

Le tragique est souvent utilisé pour rendre compte d'une situation où la mort s'impose comme élément fondamental. En effet, le roman d'Adeline Dieudonné « *La Vraie vie* » est

²⁹² Bruno Blanckeman, « *Les Fictions singulières, Essai sur le roman français contemporain* », Éditions Prétexte, Octobre 2002, Paris, pp. 75-77.

orné d'une thématique majeure qui submerge le texte de tous les côtés. Ce tragique reflète un espace voué à la rupture et à la déformité textuelle par un dysfonctionnement narratif. Comme nous l'avons décrypté précédemment dans le présent travail de recherche, la rupture caractérise la structure de ce roman que ce soit dans sa composante spatiotemporelle ou dans le rythme de sa narration. En outre, le ton grave que prend la narration par le biais de la voix narratrice de l'héroïne est accentué par l'omniprésence de la mort. Effectivement, cette thématique est dominante dans le texte est ce depuis la description qui marque son ouverture sur ce que la narratrice appelle : « la chambre des cadavres » : « *À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle de mes parents et celles des cadavres.* » (LVV-p. 09)

Le sème « cadavre » attire d'emblée le lecteur qui dès cette entrée morbide se demande si ce ton grave et tragique va durer encore et se développer au cours de la trame narrative. Aussitôt, la mort apparaît dans le récit comme une image imposante et une structure thématique obsessionnelle autour de laquelle tournent les péripéties. La narratrice décrit « la chambre des cadavres » avec l'effroi d'une enfant, à travers une narration détaillée et bien illustrée afin d'initier le lecteur à cet environnement hostile et susciter chez lui le sentiment de l'empathie : « *Des daguets, des sangliers, des cerfs (...) Aux murs, dans des cadres, mon père posait, fier, son fusil à la main.* » (LVV-p. 10) Il est important de rappeler que tout au long du discours la narratrice relate les souvenirs les plus marquants de son enfance. D'abord, l'écriture prend une forme de réquisitoire contre la chasse d'animaux et contre la mort elle-même. En évoquant la mort des animaux sous la main de son père le chasseur la narratrice crée un lien permanent avec la mort dans son récit qui se traduit dans un processus de douleurs et de brutalité : « *La pièce maîtresse de sa collection, sa plus grande fierté, c'était une défense d'éléphant.* » (LVV-p. 10)

Ensuite, intervient l'action et rend plus palpable la mort. L'histoire prend un tournant funeste quand la narratrice et son petit frère Gilles assistent à l'instant de la mort du vieux marchand de glaces, tué accidentellement par le siphon de crème de chantilly : « *Le siphon était rentré dedans, comme une voiture dans la façade d'une maison. Il en manquait la moitié (...) Son visage, c'était un mélange de viande et d'os. Avec juste un œil dans son orbite.* » (LVV-p. 35)

Le procédé employé ici est le *topos*²⁹³ de l'agonie. Ce *topos* est rendu par la description de l'accident mortelle du vieux par la narratrice. De son point de vue interne elle le décrit en utilisant la métaphore suivante : « *comme une voiture dans la façade d'une maison.* » La fonction de cette image est de cerner l'intensité du coup violent subi par la victime et de transmettre au lecteur la gravité et l'urgence de la situation vécue. Le choc de ce moment sanglant traumatise Gilles et le fait plonger dans une léthargie permanente : « *Gilles est resté silencieux pendant trois jours entiers (...) Il ne mangeait plus rien (...) Il ne vivait plus à l'intérieur.* » (LVV-pp. 46-47)

Le traumatisme de Gilles engendre une mort symbolique du personnage désormais vide de toute émotion positive, il commence à devenir agressif et insensible. Cette métamorphose opérée dans sa personnalité est un mécanisme de défense qui lui permet d'échapper à la douleur intérieure en se tournant vers la monstruosité. Nous constatons alors que le tragique transparaît à chaque page de ce roman, mais ce sentiment se fait plus poignant sans doute grâce au jeune âge des personnages notamment l'héroïne et son frère Gilles au moment de l'action suscitant ainsi de l'empathie chez le lecteur. La narration homodiégétique relate les difficultés que rencontrent ces enfants victimes de carence affective, de violence paternelle et proie aux sévices de la mort. « *C'est le bruit qui m'a terrifiée en tout premier (...) Mon cœur a manqué deux battements (...) Puis j'ai vu le visage du vieux monsieur gentil (...) visage en viande.* » (LVV-pp. 34-35)

Alors, suite à la scène morbide de la mort subite et douloureuse du vieux marchand de glaces, et après les segments descriptifs de « la chambre des cadavres » la présence d'une isotopie de la mort est confirmée dans le texte et nous permet d'accentuer l'aspect virulent et tragique que ce roman adopte. Même la mort se moque de ces personnages qui est personnifiée et selon la narratrice émet un rire au moment de l'accident : « *J'ai même pu entendre un rire (...) Je crois que c'était la mort. Ou le destin.* » (LVV-p. 35)

La mort qui envahi l'espace romanesque inspire de l'angoisse et de la terreur que la narratrice exprime tout au long du récit. L'omniprésence de l'insécurité au sein du milieu familial fait encore appel au tragique avec la mort qui représente l'opposant permanent de l'héroïne et qui symbolise son impuissance face aux forces du mal incarnées par le père. Cette

²⁹³ Selon François Rastier dans « *Topoi et interprétation* », le *topos* « est un enchaînement récurrent d'au moins deux molécules sémiques ou *thèmes*. Cet enchaînement est un lien temporel typé pour les *topoi* dialectiques (narratifs) et un lien modal pour les *topoi* dialogiques (énonciatifs) ». p. 98. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2000-v36-n1-etudfr1056/036172ar.pdf> Consulté le 30-05-2022.

situation correspond à la définition suivante du tragique par « *Le dictionnaire du littéraire* » :

« *On appelle tragique une situation où la mort frappe. Mais plus précisément, on désigne comme tragique une phase où l'homme est dans l'obligation d'affronter une crise insurmontable où l'impossible au nécessaire se joint.* »²⁹⁴

En effet, le roman reflète une image sombre de la famille qui se voit briser tout espoir de normalité sociale quand la présence paternelle est si pesante au point qu'on cherche un moyen pour s'en débarrasser. Dans cet espace où la mort règne, la narratrice relate avec amertume et détresse le désastre de sa vie qui ne cesse de s'accroître au fur et à mesure que la trame narrative progresse. Sa situation correspond à la définition suivante de Maurice Blanchot :

« *Rien ne suffit au désastre ; ce qui veut dire que, de même que la destruction dans sa pureté de ruine ne lui convient pas, de même l'idée de totalité ne saurait marquer ses limites (...) Mourir nous donne parfois (à tort, sans doute) le sentiment que, si nous mourrions, nous échapperions au désastre.* »²⁹⁵

Par ailleurs, la narratrice et sa mère sont des personnages tragiques toutes les deux condamnées à l'oppression et victimes des crises colériques du père. En effet, la présence sans ombre ni voix de la femme dans « *La Vraie vie* » est représentée comme une figure méprisée et jugée en permanence, à travers son corps dans une optique dépréciative et dégradante : « *Mon corps avait beaucoup changé. Tout s'était arrondi (...) Le regard des autres changeait en même temps que mes formes. Surtout celui de mon père. J'étais passée du statut de petite chose sans intérêt à celui de petite chose repoussante. J'avais l'impression d'avoir fait quelque chose de mal.* » (LVV-p. 11) Le sentiment de culpabilité et la redondance du diminutif « petite » révèlent que la façon avec laquelle la narratrice est jugée par son père l'affecte et nourrit chez elle le mépris de soi.

D'un point de vue rhétorique, le tragique emploie le registre pathétique afin de rendre compte de la douleur et de la souffrance que la narratrice endure. Il s'exprime par des modalités exclamatives et interrogatives : « *Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon petit frère ?* » (LVV-p. 54) ; « *Et si j'avais juste perdu une bataille ? Et si mon combat ne faisait que commencer ?* » (LVV-p. 106)

²⁹⁴ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, « *Le dictionnaire du littéraire* », Éditions PUF, Paris, 2002, p. 605.

²⁹⁵ Maurice Blanchot, « *L'écriture du désastre* », Éditions Gallimard, Paris, 1980, p. 09.

Il se déploie également à travers des thèmes qui renvoient à la douleur dont la détresse de la narratrice qui est illustrée par un champ lexical de la souffrance et de la peur : « *horreur, terreur, choc, trembler, terrifiée, pulvériser... etc.* » La fonction du pathétique est d'abord donner un ton d'urgence et de crise au discours, et puis de susciter de l'empathie chez le lecteur afin qu'il puisse s'identifier aux tourments des personnages.

Bien que la narratrice arrive à survivre au cours des péripéties, mais son enfance trouve une fin précoce à cause du mal qui l'entoure. Le lecteur assiste à une deuxième mort symbolique (après celle de Gilles) le jour où la narratrice réalise qu'il est impossible de remonter le temps avec de la magie. Ce jour-là, la petite fille met fin aux rêveries enfantines et décide de travailler dure autant que scientifique afin de pouvoir peut-être trouver l'objet de sa quête. Elle persiste dans sa passion pour les sciences physiques malgré que son comportement enfreint les lois établis par le père. Émouvoir est donc facile dans cet univers romanesque en employant le registre pathétique et en mettant en scène des personnages-enfants, le lecteur est vite submergé par une vague de compassion.

En somme, le caractère tragique du récit se construit selon un mécanisme fondamental qui tend toujours vers la mort et la terreur. Les scènes tragiques se succèdent dans la maison familiale de la narratrice qui se sent de plus en plus seule avec le penchant de Gilles vers le mal et l'attitude d'amibe de la mère, la petite fille sent la division au sein de sa famille. Roland Barthes considère la division comme « *la structure fondamentale de l'univers tragique* ». ²⁹⁶ Ce déchirement se manifeste dans le discours de la narratrice qui accentue le caractère tragique de sa vie au fur et à mesure que la trame narrative avance : « *Je tenais ce couteau devant moi. Et je me demandais comment frapper pour être certaine de ne pas le rater. Je savais que je n'aurais pas droit à une deuxième chance. Il faudrait un seul coup, puissant, précis, mortel.* » (LVV-p. 254)

Dans une œuvre conventionnelle, le tragique implique nécessairement la mort de l'un ou de tous les personnages, c'est l'univers dans lequel le personnage marche inexorablement vers un destin fatal qu'il n'a pas choisi. Dans une trame narrative linéaire et classique l'atmosphère du tragique ainsi que les événements rappellent tout au long du tissu narratif cette fatalité. En revanche, dans « *La Vraie vie* » la mort du père surgit de manière inopinée et

²⁹⁶ Roland Barthes, « *Sur Racine* », Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 46.

nous n'attendons pas à ce que le prédateur devient victime. En effet, il est condamné à mort à la fin du roman sans qu'aucune donnée textuelle ne l'indique au cours de la trame. Il possède une carrure solide de chasseur et il a le caractère violent et cruel, ce qui ne correspond pas à la description d'une victime. Ce bouleversement est propre à l'écriture postmoderne qui vient ajouter l'effet-surprise et ébranler toute conventions et transforme en un instant un prédateur en proie. Sa mort correspond pourtant au vouloir des personnages car il représente l'élément perturbateur et l'obstacle à tout épanouissement familial.

Cet espace familial morbide voué à la rupture et dominé par un régime patriarcal oppressif, trouve enfin une issue favorable à travers la mort du père. Ce récit tragique prend paradoxalement une dimension euphorique provoquée par la mort. Donc, nous avons une dichotomie qui se dessine au sein de l'univers romanesque et qui se présente sous la forme suivante : mort dysphorique/mort euphorique : « *Gilles a tiré. La balle est passée à travers sa pommette, lui pulvérisant le visage. Son corps a arrêté de fonctionner.* » (LVV-p. 261)

À la fin de cette scène, nous nous retrouvons devant une famille délivrée, en particulier la narratrice qui s'avoue enfin libre à respirer en compagnie de son petit frère Gilles : « *Assise sue le banc de pierre devant notre maison (...) Gilles est venu s'asseoir à côté de moi (...) Le jour finissait et mon histoire commençait.* » (LVV-p. 266) Nous n'assistons à aucune présence du deuil chez la jeune fille ni même une once de chagrin pour la perte de son père. En définitif, la mort du père est le symbole de survie et de triomphe pour la narratrice, elle représente un soulagement et elle constitue en tant qu'événement le point d'aboutissement nécessaire à la survie de l'héroïne, de son frère et de sa mère.

III.1.3 L'ambiguïté du genre dans « *Crépuscule du tourment* » :

Le genre romanesque africain subsaharien a connu de multiples métamorphoses. Néanmoins, la volonté des écrivains à transcrire dans leurs œuvres la situation conflictuelle de l'Afrique n'a pas changé. Ils demeurent soucieux et sensibles à la situation sociopolitique de leur continent. L'histoire de l'Afrique reste le prétexte majeur de cette production romanesque, actuellement au cœur de l'innovation textuel, structurale, rhétorique et stylistique. La littérature africaine noire se déploie majoritairement dans un contexte de violence qui se présente comme son emblème le plus marquant. Elle se définit comme suit :

« C'est précisément par la violence que l'écriture africaine peut se décrire dans ses termes les plus caractéristiques. La violence à l'intérieur de la séquence même du récit, l'ordre (et le désordre) chronologique bousculé, les paysages fantasmagoriques à la limite du surnaturel ou l'antinaturel, tout comme l'incohérence des caractères, constituent autant d'éléments qui privilégient l'univers de la folie dans l'écriture fictionnelle. »²⁹⁷

Manifestement, dans le discours romanesque africain le texte devient le lieu privilégié de la rupture et de la transgression où le lecteur retrouve de multiples formes et structures enchâssés, toutes différentes les unes des autres mais qui se réconcilient au sein de la fiction. Les phénomènes extérieurs qui débouchent dans le discours revêtent des modèles esthétiques bien particuliers, donnant naissance à des composantes narratives disparates et difficiles à cerner. L'écriture féminine contemporaine fait partie intégrante de cette éclosion structurelle propre au discours romanesque. À l'instar de Calixthe Beyala, Fatou Diome ou encore Léonora Miano, grâce à qui le personnage féminin a fait son entrée dans la fiction africaine, et a frayé son propre chemin au milieu de tous les périple dressés par le système phallocratique. Les romancières africaines francophones actuelles lancent effectivement un regard critique à la situation sociopolitique africaine contemporaine et abordent des thématiques telles l'immigration et le métissage culturel de la nouvelle génération afro-européenne. Elles participent également à la gestion de la crise migratoire et à attirer l'attention sur la précarité de la vie en Afrique Noire. En outre, l'écriture féminine africaine provoque des débats qui demeurent toujours en vogue à propos de la question du genre littéraire. En effet, l'ambiguïté générique est une problématique toujours d'actualité suscitant l'intérêt des travaux critiques et compte parmi les traits principaux du langage féminin africain.

²⁹⁷ Ngandu N'kashama, « *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p. 107.

Le roman de Léonora Miano qui fait l'objet de notre étude est l'un des romans les plus déstructurés au plan générique. « *Crépuscule du tourment* » tome I prend une tonalité particulière et une forme impossible à délimiter dans un genre littéraire précis. L'auteure y transgresse les frontières du genre littéraire et fait réunir au sein de la même fiction roman, journal intime et récit épistolaire. Cet amalgame apporte une richesse au niveau formel et sémantique du récit. Les travaux de Mikhaïl Bakhtine au sujet de pluralité narratrice ont servi de supports analytiques qui questionnent le fonctionnement général du genre littéraire. Dans son livre « *Théorie et esthétiques du roman* » il la définit ainsi :

« *Les catégories et les méthodes traditionnelles (étaient) incapables de maîtriser la spécificité littéraire du verbe romanesque, son existence particulière. « Le langage poétique », « l'individualité linguistique », « l'image », « le symbole », « le style épique » et autres catégories générales, élaborées et appliquées par la stylistique, et l'ensemble des procédés stylistiques concrets appliqués à ces catégories sont (...) uniformément fixés sur les genres unilingues et monostyles, sur les genres poétiques au sens étroit du terme. »*²⁹⁸

Dans ce sens, l'analyse de Mikhaïl Bakhtine démontre que la particularité du roman réside justement dans son aspect pluriel. De ce fait, le langage romanesque est un assemblage d'une pluralité de composantes autonomes et complémentaires à la fois dans un emboîtement au style unique, car chaque œuvre se distingue de l'autre par sa structure bien spécifique et particulière. À ce propos, Mikhaïl Bakhtine affirme :

« *Unité stylistiques hétérogènes, s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui. »*²⁹⁹

En effet, la diversité formelle que peut prendre le discours s'actualise à chaque lecture et apporte une richesse à ses composantes littéraires variées et multiformes. Or, dans cette partie du chapitre, nous allons tenter de cerner l'aspect générique du « *Crépuscule du tourment* » dans son contexte autant qu'œuvre africaine francophone. Sur quel procédé scriptural l'auteure s'appuie afin de transcender les frontières entre les genres littéraires ?

²⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, « *Esthétique et théorie du roman* », Éditions Gallimard, Paris, 1978, pp. 91-92.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 87-88.

En fait, la romancière Léonora Miano a réussi l'incorporation dans son roman des éléments historiques et culturels de la société camerounaise à travers la mise en avant des personnages principaux féminins et de plusieurs voix énonciatrices. Comme nous l'avons résumé plus haut, l'histoire du roman tourne autour du personnage masculin de Dio, réunissant quatre récits de quatre narratrices pour former une sorte de textes réquisitoires. Ces femmes-narratrices font des reproches à Dio tout le long de leurs récits et utilisent ce réquisitoire comme un prétexte afin d'aborder d'autres questions d'ordre personnel. Dans ce système narratif les personnages sont reliés les uns aux autres et leurs vies s'enchâssent tout comme leurs récits.

Dans la partie précédente du présent travail de recherche, l'étude du cadre spatiotemporel et des personnages nous a révélé un ébranlement notoire dans les codes narratologiques à savoir l'absence de linéarité et de chronologie dans le rythme de la narration, la polyphonie enregistrée dans les quatre récits ainsi que la particularité de chaque discours. Le cheminement narratif au rythme saccadé est propre à l'écriture de l'éclatement. Outre que les thématiques abordées transgressent les codes sociaux, l'architecture narrative affirme encore cette subversion. Le désordre plane comme l'explique ici Bruno Blanckeman :

« Dans un tel projet, les récits tendent à se déconstruire, pour adhérer aux mouvements impromptus de la vie (...) Situations, épisodes, incidences anecdotiques s'entremêlent sans convergence apparente (...) Ceci disloque toute perspective unitaire, toute représentation unilatérale. »³⁰⁰

Il est important de préciser que la narration dans les quatre récits est homodiégétique. Chaque narratrice émet son discours tout en participant à l'action autant que personnage. La focalisation y est interne dans la mesure où chaque narratrice énonce ce qu'elle voit et ce qu'elle pense, donc quand il s'agit des autres personnages son approche du savoir n'est pas exhaustive. Autrement dit, le point de vue interne dans le roman est limité, contrairement à la focalisation zéro qui est omnisciente possédant les détails de chaque personnage et de chaque situation.

En somme, le point de vue interne dans le roman permet au lecteur de percevoir et de juger les événements, les choses et les êtres à travers le regard et la conscience du personnage-narratrice. Par ailleurs, nous relevons une isotopie de tout ce qui renvoie à Dio,

³⁰⁰ Bruno Blanckeman, Op. Cit, 2008, p. 125.

notamment les pronoms personnels de la deuxième personne du singulier : « tu » et « toi » dans la totalité des récits. Les narratrices s'adressent à Dio dans une sorte de journal intime ou de roman épistolaire : « *C'est Tiki, j'en suis certaine, qui trouvera ces lignes. Elle remarquera qu'elles s'adressent à toi.* » (CDT-pp. 59-60)

L'indication générique inscrite au niveau du paratexte catégorise « ***Crépuscule du tourment*** » de roman. Cette mention ne peut pas être anodine, néanmoins, à la lecture de la fiction elle semble contenir une multitude diversifiée de procédés narratifs et énonciatifs. Cela nous ramène à suggérer qu'il existe une discordance entre le statut générique officiel du produit littéraire et sa structure. Selon Gérard Genette, il est possible de remettre en cause le statut générique enregistré officiellement par les auteurs et les éditeurs :

« *L'indication générique portée sur certaines couvertures ou pages de titre : roman ne signifie pas « ce livre est un roman », assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : « veuillez considérer ce livre comme un roman. »*³⁰¹

Dans ce sens, le lecteur peut repositionner le statut générique d'une œuvre selon sa lecture personnelle. La lecture du « ***Crépuscule du tourment*** » révèle d'emblée une première particularité au niveau de sa structure, nous remarquons tout de suite l'aspect fragmenté du texte et la séparation des récits de chaque narratrice. L'énonciation homodiégétique dévoile un style particulier à chaque discours et nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au roman épistolaire grâce à la visée illocutoire qui se dégage des quatre récits. Cependant, le roman épistolaire inspiré de l'art de la lettre possède ses propres modalités et techniques. Il est défini par Ann Arbor comme suit :

« *Tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire.* »³⁰²

Il s'agit donc dans « ***Crépuscule du tourment*** » d'une économie textuelle épistolaire, d'un style et d'un genre épistolaire, qui en plus de sa forme structurale de correspondance, le lecteur est brouillé et oscille entre fictif et réel. Certes, la correspondance qu'entretiennent les

³⁰¹ Gérard Genette, Op. Cit, 1987, p. 30.

³⁰² Ann Arbor, « *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson.* », 1966, p. 05, in Laurent Versini, « *Le Roman épistolaire* », Éditions PUF, Paris, 1998, p. 10.

personnages d'un roman épistolaire est fictive mais la frontière entre la réalité et la fiction n'est pas toujours bien définie, outre la mention de lieux référentiels qui ancre davantage le discours de la lettre dans le réel et l'allusion à des événements historiques contribue à brouiller les repères :

« La lettre favorise tout particulièrement ce statut ambigu car elle ne présente jamais qu'un acte de communication dont les instances énonciatives se définissent avant tout par leurs propos. Le sentiment d'accéder à un entretien privé, confidentiel tend alors à mystifier le lecteur plus facilement en lui donnant l'impression que c'est davantage une personne qu'un personnage qui s'exprime. »³⁰³

La définition du roman épistolaire par Sabine Gruffat correspond au style adopté dans **« Crépuscule du tourment »** :

« L'emploi du « je » implique en effet le dévoilement d'une psychologie, d'un caractère moral dans le moment même de la parole, dans le temps de l'énonciation (...) la lettre montre un destinataire qui pense, s'émeut sous les yeux du lecteur, qui évolue ou manifeste ses contradictions. »³⁰⁴

Mais cela ne suffit pas pour attribuer à un texte le statut du roman épistolaire. L'épistolier pour défaire toute ambiguïté doit faire un pacte de lecture avec son lecteur en présentant la correspondance comme une expérience vécue ou pas.³⁰⁵ Quant au journal intime, il se caractérise par l'écriture personnelle de l'intime et du secret, comme il peut également contenir des réflexions datées avec des notes. C'est une pratique scripturale au jour le jour ou à intervalles réguliers :

« Le journal intime traite des sujets qui lui sont propres ; il possède une topique, celle de l'intime (...) Les petits maux quotidiens sont l'objet de toutes les attentions dans des textes où l'insignifiant, le menu gain du quotidien deviennent parfois l'essentiel (...) La disparate est bien l'un des traits dominants de ce « genre » (...) qui juxtapose volontiers des lettres, des brouillons, des observations quotidiennes et qui répond mal à la définition de

³⁰³ Sabine Gruffat, *« L'épistolaire »*, Éditions Ellipses, Paris, 2001, p. 29.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

l'œuvre comme un ensemble doté d'une unité. »³⁰⁶

En outre, la particularité du journal intime réside dans le fait qu'il n'existe pas un interlocuteur extérieur. L'auteur s'adresse d'abord à lui-même, faisant des résolutions, des réflexions personnelles, sans ressentir le besoin de se faire lire. Il peut contenir des sentiments de haine et de rancœur pour quelqu'un de son entourage, comme il peut conserver des fantasmes et des désirs inavoués, impossibles à révéler. Donc, c'est un discours personnel où :

« Le champ de vision est limité ; le monde est vu par un sel et même personnage, énonciateur unique (...) Il pratique une forme de communication bien particulière, puisqu'elle est sans vrai destinataire extérieur. »³⁰⁷

L'édifice romanesque de « *Crépuscule du tourment* » se rapproche des définitions citées ci-dessus marquant ainsi des similitudes avec à la fois le roman épistolaire et le journal intime. Effectivement, notre corpus d'étude ne cesse de recourir à la deuxième personne du singulier : « tu » qui est omniprésent et se réfère toujours au même personnage : Dio : « *Sache que je ne t'en veux pas* » (CDT-p. 143) ; « *Tu es venu, j'étais là dans mon appartement.* » (CDT-p. 144) ; « *Ton ami n'avait eu ni père ni mère.* » (CDT-p. 145) Cette particularité est propre au journal intime comme au roman épistolaire. Par ailleurs, « *Crépuscule du tourment* » s'inscrit comme un refuge pour les personnages-narratrices dans lequel elles tentent d'exprimer un mal être par le truchement du réquisitoire qui consiste à faire des reproches au référent commun des quatre récits : Dio. En voici quelques illustrations réquisitoires tirés de chaque récit :

- Réquisitoire de *Madame* : « *Tu as pris pour prétexte la mort de ton ami, l'enfant qu'il avait laissé, le devoir de pallier, auprès du garçonnet, l'absence du père. Depuis quand as-tu le sens du devoir, toi le premier-né qui t'es dérobé devant ta charge ?* » (CDT-pp. 39-40)

³⁰⁶ Conférence prononcée à l'Université du Luxembourg, le 02 décembre 2005 dans le cours de Frank WILHELM « Genre littéraire du XIX^e siècle : Écritures de l'intime ». <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj67PC80eX8AhUXxQIHHQ0sD4s4ChAWegQICRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.wde.uni.lu%2Fcontent%2Fdownload%2F7179%2F124349%2Ffile%2FDUFIEF%2520P.%2520-%2520Le%2520Genre%2520du%2520journal%2520intime%2520du%252019e%2520si%25203%2520A8cle%2520-%25202%2520d%25203%2520A9cembre%25202005.pdf&usq=AOvVaw0qLWf45IrRfFOEnasbHqah> Consulté le 11-06-2022.

³⁰⁷ *Ibid.*

- Réquisitoire d'Amandla : « *Tu n'as aucun sens de la famille. Le sang ne t'est rien. Ou plutôt : tu hais les tiens.* » (CDT-p. 105)
- Réquisitoire d'Ixora : « *Je t'ai insulté comme il fallait, comme tu le méritais, t'ai injurié de haut en bas (...) Je t'ai traité d'homme en toc (...) toi qui avais quitté le Nord (...) tout ça pour venir te plonger (...) où vivent les bourgeois subsahariens.* » (CDT-p. 183)
- Réquisitoire de Tiki : « *Adolescent, tu t'es évertué à troubler leur confort, à piétiner leur mode de vie, à mépriser leur milieu social.* » (CDT-p. 234)

D'après les énoncés cités ci-dessus, nous constatons que les narratrices dénoncent les comportements et les agissements de Dio, elles contestent ses choix et ses décisions. Nous précisons que le réquisitoire est un sous-genre argumentatif qui sert entre autres à accuser, et qui fonctionne dans « *Crépuscule du tourment* » comme un moyen de réprimander. En définitif, la principale caractéristique de cette fiction réside dans son ambiguïté générique. En adoptant des mécanismes empruntés d'autres genres elle devient multiple et ne peut se limiter dans un seul statut générique. Le roman se situe manifestement au carrefour des genres littéraires et à la croisée des cultures afro-européenne. Yves Reuter avance que le roman :

« *Apparaît comme le genre de la liberté, qui échappe au carcan des règles anciennes et permet d'innovation formelle ou thématique. À priori sans limites, il peut dire aussi bien l'individu (toute la littérature du Moi) que le social.* »³⁰⁸

Dans ce sens, le genre romanesque englobe avec sa structure des textes diversifiés traduisant une liberté d'expression sans limites et qui ne se cantonnent pas dans une catégorie générique précise.

III.1.3.1 La polyphonie :

Le roman africain subsaharien actuel raconte une Afrique chaotique éniivrée de violence et de luxure, anarchique et incapable de s'organiser. Il s'inscrit dans un rapport intime avec l'empire postcolonial. Ce style d'écriture est connu sous le nom du roman de la rupture, baptisé après le mouvement de la Négritude. Cette littérature de la rupture est apparue en Afrique dès 1960 dans un contexte de reconfiguration institutionnelle marquée par l'entrée

³⁰⁸ Yves Reuter, Op. Cit, 1991, p. 11.

d'États-nations au pouvoir. Elle se caractérise par ses thématiques virulentes dans un « déferlement de monstruosités ». ³⁰⁹ Mwatha Musanji Ngalasso avance à propos de la forme d'écriture de la rupture ce qui suit :

« Cette notion de rupture, qui depuis quelques années (...) renvoie explicitement à toute (r)évolution chronologique (...), thématique (...), structurelle (...) ou stylistique (...), observable dans le mouvement de la création littéraire et sentie comme coupure, discontinuité, modification (...) La violence dans ce cas réside dans le refus du conformisme. » ³¹⁰

En l'occurrence, la liberté et l'autonomie de ce type d'écriture sont privilégiées. Nous citons parmi les nombreux romanciers de la rupture Ahmadou Kourouma, George Ngal, Pius Ngandu Nkashama...etc. Dans le projet scriptural de Léonora Miano, nous assistons à une nouvelle forme d'écriture qui déconstruit à la fois les codes narratifs conventionnels et qui transgresse les interdits des sociétés africaines noires. Le roman devient un moyen pour réfuter l'organisation sociale bâtie sur le régime patriarcal qui martyrise la femme et la prive de ses droits. « *Crépuscule du tourment* » est la preuve édifiante qu'un roman fragmenté par l'éclatement des genres et des codes narratifs peut tout aussi bien transmettre sa visée idéologique.

Dans l'urgence et la crise intérieure des personnages, le roman africain subsaharien devient un écho aux cris des femmes opprimées et condamnées au silence. Son genre hybride qui frôle le roman épistolaire est un amalgame de voix narratrices grâce à qui nous pouvons établir une identité discursive à l'œuvre. La narration homodiégétique favorise la démultiplication des instances narratives comme condition d'émergence de la parole féminine. L'énonciation composite se définit selon la terminologie de Mikhaïl Bakhtine par le concept de la polyphonie qui consiste à la coexistence d'une pluralité de voix narratrices au sein du même édifice narratif :

« La polyphonie désigne les différentes voix qui se font entendre dans un même discours ; il arrive en effet que le sujet parlant ne soit pas le locuteur, et que

³⁰⁹ Borgomano Madeleine, « Des hommes ou des bêtes? Lecture de Entendant le vote des bêtes sauvages », d'Ahmadou Kourouma, Éditions L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 191-192.

³¹⁰ Ngalasso Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 148, Paris, juillet- septembre 2002, pp. 20-27.

Dans ce sens, même les voix qui ne sont pas énonciatrices marquent la présence du procédé polyphonique, notamment les discours rapportés au milieu de la fiction : « *Il a chuchoté Demande-lui maintenant, tu sais..., de ton côté tu levais un sourcil.* » (CDT-p. 156) Manifestement, les voix qui assument l'énonciation du discours dans « **Crépuscule du tourment** » sont plusieurs ; nous pouvons discerner aussitôt la présence de la polyphonie qui est repérable grâce aux outils de décodage du récit. Les chapitres du roman sont délimités à l'aide des chiffres romains pour indiquer le début de chaque récit relaté. Le tableau suivant démontre le début et la fin de chaque chapitre :

Voix narratrice	I Madame	II Amandla	III Ixora	IV Tiki
Pages	De (p.09) à (p.81) « <i>Vous avez grandi au milieu d'un champ de bataille (...) Quand tu as eu sept ans, je n'ai plus eu droit de te border le soir.</i> » (p.21)	De (p.83) à (p.138) « <i>Une pensée pour toi monte et se loge en moi comme un mauvais pressentiment.</i> » (p.84)	De (p.139) à (p.204) « <i>Je me demande ce que dirait ta mère en apprenant que j'ai rompu nos fiançailles.</i> » (p.140)	De (p.205) à (p.289) « <i>On te cherche, Big Bro, tu t'en doute. Ta mère est sur le sentier de la guerre.</i> » (p.205)

Au plan stylistique, chaque récit se distingue de l'autre comme si nous passons réellement d'une plume à une autre. L'émergence d'une polyphonie nettement perceptible joue le rôle dans la séparation des discours et dans le bouleversement de toute homogénéité textuelle. En plus, c'est grâce à la complexité de la composante discursive et de la pluralité énonciative que nous avons accès aux différentes informations concernant les personnages, à travers la polysémie des événements racontés et la richesse des perspectives narratives. Ce morcellement du tissu narratif propre à l'écriture postmoderne favorise alors l'hybridité narrative au sein du roman africain subsaharien :

*« Des périphrases hachées, la syntaxe désarticulée, le lexique désordonné. Il ne s'agit plus du recours inopiné aux africanismes qui avaient fait le bonheur des commentateurs à l'époque d'Ahmadou Kourouma, mais d'une négation totale de la cohérence et de l'identité à l'intérieur même de la fiction. »*³¹²

³¹¹ Bergez Daniel, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, « *Vocabulaire de l'analyse littéraire* », Éditions Armand Colin, Paris, 2014, p. 205.

³¹² Ngandu N'kashama, Op. Cit, 1997, p. 109.

L'hybridité dans le « *Crépuscule du tourment* » se désigne par l'ensemble des techniques d'écritures utilisées par l'auteure afin de donner naissance à un texte qui résulte d'un syncrétisme culturel et linguistique. Par conséquent, ce mécanisme engendre une fiction fondée sur la diversité générique. L'hybridité littéraire reste incontestablement en vogue surtout dans les romans africains postcoloniaux, en raison de l'assimilation et de l'acculturation issues de l'héritage culturel colonial. Dans cette optique, Mikhaïl Bakhtine affirme que le discours est certes produit pas les moyens propres à l'organisme individuel, mais il demeure un produit social et le résultat d'un consensus. Le langage littéraire ne saurait donc fonctionner en dehors de la société :

« *Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié.* »³¹³

La survie du discours dépend donc du groupe social et de la communauté discursive, c'est pourquoi les rapports d'alliance ou de dominance dans une société affectent l'homogénéité énonciative de la composante narrative, reflétant ainsi toute son instabilité dans l'écriture. Enfin, l'édifice polyphonique au sein du « *Crépuscule du tourment* » illustre la position subjective du narrateur et les influences diverses qui composent son discours. Hétéroclites, ces structures relatent des thématiques notables soutenues par une esthétique subversive de l'innovation. Cette dynamique maintient la fiction africaine subsaharienne au centre du champ littéraire français et francophone.

III.1.3.2 L'étude de la toponymie :

La toponymie dans la fiction a pour fonction de désigner l'espace afin que le lecteur puisse cadrer l'univers de l'histoire racontée. Quand elle est référentielle elle réussit à ancrer la fiction dans le réalisme. Il arrive parfois dans « *Crépuscule du tourment* » que l'auteure brouille les repères géographiques référentiels dans sa fiction à l'aide des toponymes fictives, mais son choix vise principalement à bâtir un espace narratif où peut se lire en filigrane non seulement la richesse géographique, mais aussi culturelle de l'Afrique subsaharienne. Parfois, l'espace est clairement nommé faisant référence à des lieux réels, mais plus souvent l'introduction d'éléments toponymiques imaginaires vient pour brouiller les pistes. En effet, les toponymes au référent connu sont les noms de lieux que le lecteur arrive aisément à identifier sur la carte géographique du continent africain.

³¹³ Mikhaïl Bakhtine, Op. Cit, 2003, p. 157.

En ce qui concerne les toponymes fictifs, ils se désignent par leur aspect imaginaire mais dont on peut deviner l'emplacement par rapport aux lieux réels. Dans le tableau suivant, nous allons citer quelques toponymes référentiels et fictifs tels cités dans le roman :

Toponymie référentielle	Toponymie fictive
<p>« <i>Troubler l'Éthiopie dans sa sécurité.</i> » (p.239)</p> <p>« <i>Les restes du grand Zimbabwe aussi (...) Quand l'Orient n'avait pas commencé. Quand le Nord n'avait ni poursuivi ni achevé.</i> » (p.22)</p> <p>« <i>N'eurent plus à nous transmettre que la robe créée par l'épouse d'un missionnaire d'Angle-Saxe.</i> » (p.15)</p> <p>« <i>Aux mornes des Antilles.</i> » (p.155)</p>	<p>« <i>Elle résidât aussi à Vieux Pays.</i> » (p.48)</p> <p>« <i>Dans son pays situé non loin des Grands Lacs.</i> » (p.77)</p> <p>« <i>Je suis descendue au Prince des Côtes dont je sais depuis qu'il appartient à ta mère.</i> » (p.110)</p> <p>« <i>Nous sommes arrivées en silence non loin du Castle Mususedi.</i> » (p.201)</p>

Comme nous le constatons, il existe une redondance de toponymes renvoyant aux lieux réels et d'autres qui sont purement imaginaires, mais qui sont tout aussi imprégnés dans une ambiance africaine. L'adjectif « subsaharien » est récurrent dans le discours ce qui confirme la thématization de l'Afrique et l'établissement de sa référence. Cette dernière est discernable à travers des expressions prédicatives portant sur la qualification et la fonctionnalité de l'Afrique en tant que toponyme. En somme, les événements se passent dans l'Afrique postcoloniale, les éléments linguistiques indiquent au lecteur qu'il a affaire à un roman africain noir. Nous avons cité auparavant les indicateurs ethniques et les xénismes écrits en Douala qui se trouvent éparpillés un peu partout dans le texte exhaustif et qui montrent par excellence l'africanité de cette fiction.

Manifestement, le roman africain se caractérise par la redondance d'images africaines ou inspirées de ce milieu que nous appelons des marqueurs géolinguistiques. Il s'agit de l'emploi de nom d'ethnies, de l'onomastique et de xénismes en lien avec des référents africains, en plus des lieux, d'images, de calques, de mots exotiques lexicalisés et des proverbes venant du milieu africain.³¹⁴ Nous prenons pour exemple, le xénisme qui est redondant dans « *Crépuscule du tourment* », il est question d'un élément linguistique emprunté d'une langue étrangère et utilisé au sein de la fiction. Cependant, les substantifs d'origine africaine ne sont pas étrangers pour la romancière qui est de naissance camerounaise. Ils sont étrangers dans la mesure où ils s'expriment au sein de la langue

³¹⁴ Albert Gandonou, « *Le roman ouest-africain de langue française* », Éditions KARTHALA, Paris, 2002, p. 24.

française, à l'instar de : « *Muladi mwam, ma petite fille, tu m'avais oublié.* » (CDT-p. 240)

La fonction du xénisme est d'abord de donner une identité à l'écriture et de s'en servir pour se rappeler de sa propre origine. La présence de ce marquage géolinguistique est également une manière de s'imposer au sein de la langue de l'Autre, et y laisser sa propre trace qui rappelle le pays natal et la terre des ancêtres. En plus, cet usage plonge l'écriture dans un contexte bien précis celui de la réalité sociale du continent et ça permet de transmettre la crise identitaire des personnages qui fait écho à celle des générations actuelles, issues du métissage et de l'hybridité culturelle franco-européenne. En outre, les unités linguistiques vernaculaires permettent d'informer sur la situation actuelle dans le continent notamment la crise sociale et politique : « *Des collaborateurs, dans un pays où l'on perdit la vie en s'opposant au pouvoir colonial. Depuis la défaite, nous ne cessons de capituler et n'avons d'autre projet.* » (CDT-p. 21)

L'auteure veut également montrer que l'expérience du colonialisme a entraîné des séquelles identitaires qui ont causé la perte de l'identité africaine : « *Une civilisation qui ruse avec ses principes est une civilisation moribonde. Il y avait bien longtemps que nous avions commencé à mourir à nous-même, nous n'en finissons pas.* » (CDT-p. 264) D'un point de vue esthétique l'emprunt apporte une richesse sémantique et stylistique à l'écriture et ajoute de la musicalité au contenu. Il est important de rappeler le rôle primordial que joue l'espace dans l'édifice narratif et dans le processus d'identification du lecteur aux lieux référentiels.

En définitif, les segments descriptifs géographiques remplissent une fonction informative et ajoutent incontestablement une part de détails importants à l'image construite par l'imaginaire du lecteur : « *Nous étions sur nos terres, mais le Ciel n'était plus le nôtre. Il fallait tenter de conserver un peu de soi sous le régime de l'assimilation.* » (CDT-p. 16) Enfin, l'identité africaine subsaharienne s'impose dans « *Crépuscule du tourment* » à travers l'isotopie toponymique et les marquages géolinguistiques et se trouve mise en exergue par les narratrices comme la pièce maîtresse d'une œuvre.

Synthèse :

Au terme de ce chapitre, nous avons constaté que la problématique du genre littéraire du roman « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf est basée d'abord sur l'effondrement des

frontières génériques. Il s'agit d'une œuvre hybride submergée par le métissage culturel franco-algérien et cernée par la transgression des codes narratifs conventionnels. La stratégie scripturale de l'auteure frôle deux cultures différentes et engendre des personnages instables et errants qui se caractérisent par leur statut marginal et perturbé. La richesse des procédés narratifs est issue de la double focalisation qui caractérise la diégèse. Nous avons enregistré une distorsion au niveau narratif qui se divise entre une narration homodiégétique et une narration extradiégétique ; la focalisation est tantôt interne, tantôt omnisciente. Cet effondrement générique est une tendance propre à l'écriture postmoderne qui s'applique également sur le roman « *La Vraie vie* ». Effectivement, l'auteure Adeline Dieudonné fait émerger la thématique de la violence outre que la violence scripturaire. L'intensité des émotions déclenchés chez le lecteur est un trait de postmodernité qui exige le bouleversement des codes narratifs. La redondance des notions émotionnelles plonge le texte dans une ambiance de chaos affectif accentué par le jeu établi de l'énonciation. Les procédés de l'ellipse et de l'analepse caractérisent le cheminement narratif du discours et marquent une entorse dans le rythme de la narration. L'usage du registre tragique et l'omniprésence de la mort reflètent un espace de rupture et de déformité textuel.

Enfin, en ce qui concerne la stratégie discursive du « *Crépuscule du tourment* », l'auteure camerounaise Léonora Miano opte pour un discours hybride où s'y mêlent syncrétisme culturel et linguistique. Ce mélange engendre une fiction fondée sur l'amalgame générique. Elle compte parmi les auteures actuelles qui transcendent la norme afin de bâtir un environnement littéraire libre de tout accablement. L'intrusion de la toponymie et des marquages géolinguistiques propre à l'Afrique noire, apporte au discours une richesse sémantique et une musicalité originale résultant de l'hybridité littéraires. En somme, la particularité de la littérature féminine postmoderne réside surtout dans sa volonté de transgresser les codes sociaux afin d'offrir à la femme la possibilité de s'exprimer en toute liberté, dans une langue malléable susceptible à la métamorphose. Nous poursuivons dans le chapitre suivant le décryptage esthétique de cette littérature de la transgression.

Chapitre 2 :
**Les enjeux et l'esthétique de l'écriture
fragmentaire**

Dans le présent chapitre, nous allons tenter l'analyse de l'esthétique fragmentaire et de déchiffrer la prise en charge des discours par des structures subversives et éclatées. Il s'agit en premier lieu, de cerner la poétique du deuil dans le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* » ainsi que la représentation de la mort et sa récurrence dans la fiction. Ensuite, nous allons tenter la présentation de l'approche herméneutique de la marginalité dans le discours fictionnel algérien contemporain. Nous allons procéder à l'analyse de différentes visions qui se côtoient et qui s'affrontent à la fois dans le discours assumé par les personnages à la marge de leur société. Il s'agira de déceler la représentation de ces figures marginales au sein de la fiction et comment s'organise leur espace vital. Quel discours véhiculent leurs propos sur la perception de la vie et de la société qui les accueille ?

Puis, nous allons détecter les marques de l'écriture fragmentaire dans le roman d'Adeline Dieudonné « *La Vraie vie* » à travers une étude thématique du bestiaire. La question primordiale que nous soulevons est la suivante : quelle est la fonction du bestiaire dans l'imaginaire du roman ? Effectivement, le roman fait appel à la poétique de l'animal qui est porteuse de messages et de symboles ; il l'intègre dans le discours tout d'abord dans un but de dénonciation contre la philosophie anthropomorphiste qui désigne l'homme comme étant l'être suprême, trônant sur les autres espèces qui peuplent notre planète. Nous allons chercher les signes qui renvoient à cette dénonciation tout en cherchant la signification de quelques présences redondantes d'animaux dans le texte et leurs symboliques qui renvoient à l'imaginaire collectif. En plus, nous aborderons la notion du personnage-animal qui retient également notre attention. L'étude analytique consiste à trouver des élucidations aux interrogations suivantes : à travers quels procédés l'animal revêt-il le rôle du personnage ? Et quelle modalité lui permet d'agir et d'interagir avec l'humain au sein de l'édifice narratif ?

Enfin, nous allons cerner d'un côté la présence des traces de l'esthétique postmoderne du fragment à travers l'analyse de l'épigraphe dans le roman de Léonora Miano « *Crépuscule du tourment* » tome I, en s'appuyant sur les théories de Gérard Genette et de Patrick Rebollar. Saisir le concept de l'épigraphe et ses fonctions autant que procédé dans le tissu narratif va nous permettre de discerner la stratégie scripturale de l'auteure et de confirmer le déploiement d'une écriture de l'émiettement au sein de l'édifice romanesque. D'un autre côté, nous allons analyser la présence du surnaturel dans le texte comme étant une arme au service de la femme africaine. Nous allons voir comment le surnaturel parvient à générer un discours social de la contestation que la narration exploite, d'abord à travers un essai de définition du concept « surnaturel » et puis par l'étude des manifestations de la sorcellerie au sein du

roman. Comment s'actualise les pratiques de sorcellerie dans le texte ? Quels effets entraîne la magie dans la vie des personnages ? Afin de répondre à ces questions, nous suivrons la trajectoire du personnage exécutant ou provoquant l'acte magique et les raisons qui le poussent à l'accomplir, tout en s'appuyant sur l'écart qui apparaît au sein de la diégèse et qui est généré par la manifestation du phénomène surnaturel.

III.2.1 L'isotopie du deuil et les implicites du discours dans « *Les Hommes et toi* » :

L'écriture du deuil s'est longtemps imposée au sein de l'édifice romanesque et s'est forgée un rôle crucial dans l'architecture thématique de la fiction algérienne. La mise en récit du deuil est appréhendée selon sa redondance dans le discours, ce qui nous amène à considérer cette récurrence comme un *topos* littéraire. Faisant partie des thèmes de prédilection de la littérature féminine algérienne, l'écriture du deuil se déploie selon une esthétique particulière grâce au contexte algérien sur lequel s'appuie le projet scripturaire des romancières algériennes. Nous citons à titre d'exemple Assia Djébar qui publie en 1995 « *Le Blanc de l'Algérie* », un roman de deuil dont la thématique s'inspire de l'assassinat de trois intellectuels algériens dans la période de l'émergence des forces terroristes appelées : la décennie noire. Ces victimes sont : le psychiatre Mahfoud Boucebci, le sociologue M'Hamed Boukhobza et le dramaturge, réalisateur et écrivain Abdelkader Alloula : « *Trois journées blanches. Deux en juin 93, la troisième en mars 94. Trois journées algériennes.* »³¹⁵

Dans un discours endeuillé, l'auteure y retrace les derniers instants de vie de ces victimes en rendant hommage à leur engagement artistique et politique dans la période critique de la guerre civile. Le texte apporte manifestement plusieurs motifs d'énonciation, il peut revêtir divers aspects scripturaux notamment la dénonciation et le réquisitoire, mais la thématique centrale et redondante demeure propre à la poétique du deuil. Actuellement, la littérature algérienne contemporaine emploie toujours ce genre de thématique afin de mettre en exergue la situation qui résulte de la perte de l'être cher et l'impuissance humaine devant le phénomène de la mort. En effet, la romancière Selma Guettaf transmet à travers son roman « *Les Hommes et toi* », les sentiments de chagrin, de colère et d'errance de ces personnages face à cette perte, mais comment la fiction procède-t-elle à la représentation des figures endeuillées ? Quelles sont les manifestations du deuil dans le discours ? Selon quels procédés discursifs et narratifs la thématique du deuil est-elle présentée ? La mort est-elle explicite, implicite ou symbolique ?

Dans « *Les Hommes et toi* » nous rencontrons divers types de deuil et plusieurs figures endeuillées. La première mort porte d'abord une charge symbolique celle du père démissionnaire qui quitte sa femme et ses deux enfants : Nihed et Rayane. La narratrice Nihed est complètement détachée de son père, mais Rayane nourrit encore l'espoir de le

³¹⁵ Assia Djébar, « *Le Blanc de l'Algérie* », Éditions Albin Michel, Paris, 1995, p. 55.

recupérer un jour : « *Je reconnus à peine le visage vieilli de mon père à l'enterrement (...) Rayane renouait avec papa, alors que moi je ne voulais pas entendre parler de lui.* » (LHET-pp. 30-31) Le sentiment de deuil ici est implicite³¹⁶, car nous sommes pas devant une mort physique de la figure paternelle ; il s'agit d'une mort symbolique qui implique le déclenchement du processus du deuil afin que sa famille arrive à accepter sa disparition de leur vie. En l'occurrence, Nihed parvient à dépasser sa perte contrairement à Rayane et à sa mère. L'absence du père provoque aussitôt la dégradation de la santé et de l'état psychologique de la mère qui finit par rendre l'âme. Suite au décès de la mère nous assistons à un discours endeuillé de la narratrice Nihed, chargé de segments descriptifs qui dégagent la manifestation du deuil dans le texte : « *Ce soir-là, recroquevillée au sol de notre petite maison à fixer les pieds du sofa, je ne pensais à rien. Chasser ce grand vide qui m'aspirait. Ce manque qui m'engloutissait. Mes narines ne cessaient de frémir et ma bouche de s'ouvrir, aspirant l'air avidement. Mes larmes glissaient les unes sur les autres, s'entremêlant, harcelant ma gorge déjà nouée par les sanglots.* » (LHET-p. 30)

Il émane de cette partie du roman une charge sémantique virulente de chagrin. Les vocables : « *vide, larmes, sanglots* » rendent compte de la situation tragique dont fait l'expérience la narratrice. Le cerveau de Nihed tente de la protéger du choc en la plongeant d'abord dans une léthargie émotionnelle. Elle refuse d'accepter immédiatement la perte inconcevable de sa mère. « *Je ne pensais à rien ; Ce grand vide qui m'aspirait* », ces phrases illustrent le déni qui constitue un mécanisme de protection psychologique, aidant Nihed à se prémunir d'un déferlement émotionnel intense. L'état de sidération succède alors à l'annonce de mort provoquant un engourdissement émotionnel chez l'endeuillé.

La narratrice décrit ensuite la période qui suit les funérailles : « *Rayane et moi avions passé la période qui suivit les funérailles dans le vague, traînant nonchalamment nos pas dans la maison, avec une tristesse sans larmes. Mon petit frère dormait à longueur de journée (...) Même quand il avait les yeux ouverts, son visage était encore endormi (...) Abattue par son mutisme (...) je fus atteinte d'un désarroi insondable.* » (LHET-p. 31) L'expression de la douleur prend explicitement de l'ampleur dans cet énoncé à travers les vocables suivants : « *tristesse, larmes, abattue, désarroi.* » D'après l'énoncé ci-dessus, un état de dépression se manifeste chez les personnages. Le déni et la colère ressentis après la perte de leur mère ont

³¹⁶ Le contraire d'explicite, et c'est un effet perlocutoire d'un acte de langage qui consiste à faire sortir la signification d'un énoncé hors de sa structure linguistique, c'est-à-dire le déduire. Les types de l'implicite : le non-dit, le présupposé et le sous-entendu.

plongé les figures endeuillées dans un épuisement physique et mental. La tension accumulée durant cette période de deuil s'additionne avec le retour du père dans la vie de Rayane ce qui engendre des disputes entre ce dernier et Nihed : « *Tout devenait chaotique entre nous. Engueulades, incompréhension, prises de tête.* » (LHET-p. 31)

Effectivement, chaque instant qui suit la mort de la mère est chargée d'émotions et astreint les personnages endeuillés à une perte d'énergie et de patience. Ce tourbillon de crise mène Nihed et Rayane jusqu'à la rupture, ce dernier quitte la maison sur un coup de tête et plonge dans une vie de prostitution et de débauche. Quant à Nihed, elle erre dans une crise existentielle violente et fait face au chômage et à l'accident du viol. Son état dépressif persiste et devient permanent, car après le deuil de sa mère elle doit faire maintenant le deuil de son frère de façon symbolique. Son absence est vécue telle une perte inconsolable : « *Il s'était retiré de ma vie. Extrait. Complètement. Ça m'esquintait de ne plus le voir* » (LHET-p. 33)

La tonalité funeste que prend le texte s'accroît par la mort de Rayane à la fin du roman. Comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent, l'énonciation dans la seconde partie du roman est prise en charge par un narrateur omniscient, qui décrit avec lucidité et précision les événements relatés. Il rapporte la mort de Rayane et décrit l'état de sa sœur Nihed lors de ses funérailles : « *On avait essayé de l'empêcher d'assister à l'enterrement. Les femmes n'y avaient pas le droit (...) Elle ricana, avec hargne, elle avait forcé ces corps d'hommes (...) venant s'approcher au plus près du cercueil.* » (LHET-p. 122) La redondance du pronom personnel féminin de la troisième personne : *elle*, introduit dans le discours une opposition entre Nihed et les autres, suggérant implicitement à saisir la marginalité du personnage.

Par ailleurs, le procédé scriptural employé par l'auteure Selma Guettaf consiste en la mise en fiction d'une héroïne qui présente une personnalité en rupture avec le consensus socio-culturel algérien. En effet, le personnage de Nihed transgresse les codes sociaux tout au long de la fiction et finit par s'imposer même dans le cimetière : « *Je fume toujours (...) Toi et moi, on en n'a rien à foutre que ça ne soit pas convenable dans un cimetière, n'est-ce pas ?* » (LHET-p. 123) Dans ce discours rapporté mis entre guillemets dans le texte, le narrateur omniscient relate la conversation de Nihed devant la tombe de Rayane. Ce monologue effectué par le personnage rend compte de sa peine et de l'aspect endeuillé du discours. Manifestement, la mort est omniprésente comme catalyseur de l'écriture et marque incontestablement la présence d'une isotopie du deuil dans le discours :

« Une isotopie est-elle un ensemble de mots qui renvoie aussi au même thème (iso= même étymologiquement) mais par un jeu de références, de sens implicites ou seconds, figurés, sens qui ne se comprennent que dans le contexte (le texte entier). »³¹⁷

En effet, qu'il soit explicite ou implicite, l'évocation du deuil témoigne d'une urgence émanant de l'impact funeste qu'a la mort sur le genre humain. « *Tu te souviens de ce photographe dans je t'ai parlé (...) ça va faire deux mois qu'on est ensemble (...) Rayane, finalement, j'ai compris mon problème, mon foutu problème... c'est que je les compare tous à toi.* » (LHET-pp. 123-124)

Le dialogue de Nihed avec son défunt frère semble avoir des effets thérapeutiques car le personnage trouve enfin une réponse concrète à ses interrogations qui émanent de ses échecs répétitifs dans les relations amoureuses. Ce monologue dans le cimetière est pour Nihed une attache qui la lie à son défunt frère qu'elle pense être à l'écoute de ses discours. Ça semble lui apporter du réconfort afin de mieux vivre son deuil et de pouvoir à la fin dépasser le sentiment douloureux de l'endeuillée. En définitif, nous pouvons dire que l'analyse thématique a permis de confirmer la présence d'une isotopie du deuil dans le roman de Selma Guettaf. Les figures endeuillées peuvent faire l'expérience du deuil de manière implicite quand il s'agit d'une mort symbolique et non physique du personnage. De ce fait, la poétique du deuil peut prendre des formes multiples : explicite ou implicite, symbolique ou physique, déployées à travers les segments descriptifs inhérents à l'énonciation du discours.

³¹⁷ Claire Mélanie, « *La notion d'isotopie sémantique-la notion de champ lexical* », article publié en ligne le 16 janvier 2008 in <https://www.eclairement.com/La-notion-d-isotopie-semantique-la> Consulté le 22-09-2022

III.2.2 La marginalité dans le discours algérien contemporain :

La littérature algérienne d'expression française de l'ère actuelle persiste à suivre la mouvance moderne qui participe à forger les œuvres littéraires contemporaines. Elle s'appuie sur des stratégies d'écritures innovatrices qui se traduisent par la présence des figures marginales au sein du champ romanesque, mais comment le personnage marginal est-il devenu le pivot du roman contemporain ?

D'abord, la marginalité se définit par un comportement subversif du personnage qui transgresse et dévie les codes sociaux et culturels de sa communauté :

« Le marginal hante toute la littérature maghrébine. De par son statut particulier dans le récit (...) Ce personnage étrange et fabuleux, investi de multiples fonctions (...) Il est l'idiot, le fou, le bouffon, le bâtard, le marginal, le sorcier, le derviche, l'aède, le meddeh, le goual, le magicien, le taleb (...) le gnome (...) Situé dans la marge, il est celui qui transgresse la norme et devient le point focal du roman. »³¹⁸

En effet, ce point focal est devenu un élément essentiel dans la littérature contemporaine maghrébine dans la mesure où il est source d'inspiration et de flux verbale. Elle fait référence aux principes fondamentaux et aux stéréotypes culturels et sociaux :

« De nouvelles voix émergent dans les univers fictionnels (...) des voix marginales qui aspirent cependant à se légitimer et à négocier une position identitaire nouvelle, position recherchée à travers les trajets atypiques des personnages, trajets qui mettent en évidence les points de rupture du cadre fortement symbolique de l'apparence. »³¹⁹

En effet, le lecteur ne peut actuellement échapper à l'errance des personnages marginaux qui jonchent l'imaginaire de notre époque. Le phénomène de la marginalité devient alors un thème intégré dans la fiction qui a ses propres modalités et structures narratives et discursives. Il peut revêtir plusieurs formes incarnant l'image du fou, de

³¹⁸ N. Ouhibi-Ghassoul, « Écriture et maghré binité dans le texte maghré bin », C. R. A. S. C., bilan final de recherche, sept 1998, p.10.

³¹⁹ Carmen Husti-Laboye, « La diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité », Limoges, Presses universitaires de Limoges, Collection FRANCOPHONIES, 2010, p. 101 – ISBN 978-2-84287-504-6.

l'ivrogne (le personnage de Brahim dans « *Tombéza* » (1984) de Rachid Mimouni), du délinquant, du prostitué (le personnage de Houria dans « *Le fleuve détourné* » (1982) de Rachid Mimouni), du terroriste...etc. :

« *La marginalisation recouvre des signes distinctifs particuliers chez les personnages héros tels que Tombéza, Omar El Mabrouk ou le Maréchalissime. D'autres catégories de personnages s'inscrivent dans leur sillage ; ils ont une caractérisation et une fonctionnalité qui leur est propre : le lascar, le brigand, le four, la prostituée.* »³²⁰

Les auteurs de la marge emploient une esthétique postmoderne ornée par de nouveaux procédés, notamment l'hybridité littéraire et tout ce qu'elle peut engendrer de genres amalgamés, de polyphonie et d'une diversité de registres littéraires. La polyphonie et l'intertextualité sont entre autres les procédés privilégiés de cette écriture de la subversion qui ne transgressent pas uniquement les codes sociaux mais bouleversent également l'écriture conventionnelle classique. Tous ces efforts des romanciers afin de mettre en scène des personnages marginaux et scandaleux nous mènent à poser l'interrogation suivante : quelle est la source principale qui inspire les écrivains de la marginalité ? Et pour quelle finalité choisissent-ils des figures misent à la marge de leurs sociétés pour les mettre au centre de l'édifice fictif ? Afin de répondre à ces questionnements nous avons choisis de décrypter l'itinéraire et le fonctionnement des personnages marginaux au sein du roman « *Les Hommes et toi* ».

III.2.2.2 La représentation et le parcours du personnage marginal :

La marginalité caractérise le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* » et fraye un chemin vers l'écriture de la transgression. La représentation de la figure marginale dans la narration se fait par une définition de son statut social, de son itinéraire et de son portrait psychologique. Nous relevons d'emblée plusieurs trajets d'errance dans le texte à travers les déplacements de Rayane. C'est un personnage rejeté par son père à cause de sa féminité qu'il tente tant bien que mal de cacher et de renier : « *Il avait beaucoup de mal à « être » (...) et ce à commencer par les yeux de son père.* » (LHET-p. 88)

Effectivement, Rayane représente pour son père une honte à cause de sa sensibilité et

³²⁰ Faouzia Bendjelid, Op. Cit, 2005, p. 258.

de sa frêle silhouette : « *Lui qui avait toujours eu une stature grandiloquente (...) Comment était-ce possible d'avoir engendré « ça » ?* » (LHET-p. 88)

Les segments narratifs offrent une grande densité à l'exclusion de Rayane, renié par son entourage familial et social. Suite à l'éclatement de sa cellule familiale il quitte la maison afin de reprendre sa vie en main : « *Il n'avait pas cessé de se dire qu'il devait s'inventer une nouvelle vie (...) Il laissa le hasard le guider* » (LHET-p. 92) C'est ainsi que s'entame un long périple semé de mésaventures. Il s'agit d'un individu dont la trajectoire se situe entre flânerie et nomadisme. Flânerie car il semble enfin laisser s'échapper ses frustrations, en exerçant le métier de prostitution qu'il lui permet d'assumer son homosexualité. Quant au nomadisme, il se manifeste par le manque qui réside à l'intérieur du personnage car il se rend compte de son errance loin de sa sœur bien aimée Nihed, tout en réalisant que ce milieu de prostitution l'exclut définitivement de la société et l'épuise au plan moral et physique : « *Sa vie était devenue une succession de passes, d'hôtels, de soirées, un script qu'il connaissait par cœur, sans aucune attente particulière. Tout se jouait la nuit. Son corps n'en pouvait plus.* » (LHET-p. 105) Cette recherche de la vérité de son être va avec l'explication de Bruno Blanckeman à propos de l'errance identitaire :

« Des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité. (...) Le récit...bascule d'une dominante, discours sur Soi – à une autre – figuration / défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnu de soi comme équation, l'apprivoisement de sa propre altérité comme mire. (...) Ils accélèrent ainsi la représentation d'un Sujet indécidable. »³²¹

En effet, les relations de Rayane avec les hommes apparaissent au début comme un besoin physique à assouvir, mais il se transforme vite en un moyen de survie qui lui permet de payer le loyer et de se nourrir : « *Cette conquête du vide, comme s'il assistait à sa propre disparition, le vidait complètement. Comme s'il exécutait un rôle.* » (LHET-p. 105) Rayane dans cet espace fermé de débauche vit en reclus et à la dérive de sa société, cloîtré à l'extérieur du cercle des valeurs sociales et religieuses de sa communauté. C'est un personnage marginal voué à un destin tragique, sa mort est la preuve édifiante que sa société n'a pas pu l'intégrer autant qu'un homme efféminé et homosexuel. Quand il se fait agresser

³²¹ Bruno Blanckeman, Op. Cit, 2008, p. 21.

dans la rue sans aucune raison apparente, sa mort prend une tournure absurde pour révéler ce côté virulent du rejet social et les conséquences des idéologies totalitaires et extrémistes que peut adopter la société : « *Rien ne trahissait leur humanité. Ils les auraient égorgés sans que ça leur serre les tripes (...) Ils continuaient à libérer leur rage (...) Ces gars n'étaient pas venus pour son portefeuille. Mais pourquoi ?* » (LHET-pp. 118-119) Rayane est définitivement un marginal rejeté par sa communauté qui désapprouve sa ligne de conduite et sa nature-même. Sa disparition est nécessaire, car il transgresse les valeurs et les principes de son entourage. Il est l'objet d'un discours polyphonique dont le style acéré aux formes hyperboliques et l'agressivité du langage se font ressentir à travers le discours qu'emploient les personnages et le narrateur omniscient. Il s'agit de montrer la violence de la réalité sociale envers les figures de la marge par le truchement du discours dénonciateur qui marque le moment de rupture entre l'environnement social et l'individu marginal. Voici le résumé de la situation marginale de Rayane et des éléments qui font de lui un individu à la dérive de sa société :

- La marginalisation de l'homme homosexuel dans sa famille, et dans la société. Il est renié, mis à l'écart et condamné à mourir sans parvenir à vivre une vie sexuelle de son choix.
- La marginalisation de l'homme prostitué et l'intolérance religieuse de ces activités au sein de la société arabo-musulmane.

Par ailleurs, les personnages marginaux dans « *Les Hommes et toi* » s'avèrent être les protagonistes principaux dans la trame narrative. En effet, ils s'affichent tels les héros autour desquels tourne la fiction. Ce trait particulier est l'une des caractéristiques de l'écriture maghrébine de la marge comme le précise la citation suivante :

« *L'image de la marginalité du personnage est traditionnelle dans la littérature maghrébine. Dans l'œuvre de Mimouni, les personnages de la marge sont d'une récurrence frappante ; ils sont systématiquement héros de l'histoire ou personnage essentiel.* »³²²

La femme dans la morale sociale endosse la responsabilité de ce que son corps subit, que ça soit prostitution ou viol l'éthique fait de son corps la première cause de ses malheurs. Le roman de Selma Guettaf nous présente la femme comme un être qui assume ses propres choix et libertés, tout en l'introduisant dans l'action et dans l'énonciation. En tant que

³²² Faouzia Bendjelid, Op. Cit, 2005, p. 258.

représentante de la marge, Nihed transgresse également les normes de la société et échappe à toutes les valeurs conventionnelles. Elle enchaîne les déboires tout en adoptant des conduites inconvenantes ce qui inscrit la fiction dans l'isotopie de la marge. Son statut de femme rebelle s'adapte avec ses péripéties déchaînées : « *Un an que je suis à Paris (...) Les coups d'un soir. Pour un hébergement. Cela dure depuis un certain temps.* » (LHET-p. 21)

Elle vagabonde à Paris et sa consommation excessive d'hommes et d'alcool se fait avec un détachement émotionnel : « *Me faire ouvrir la porte par un inconnu, homme ou femme, lui faire des avances pour que cette personne me laisse passer la nuit chez elle.* » (LHET-p. 22) Son itinéraire est marqué par l'errance dans l'espace et par l'instabilité qui affecte sa vie affective et sociale. Même après son retour en Algérie, la première relation qu'elle noue avec un homme c'est avec son patron marié et ce n'est pas le fait qu'elle soit une maîtresse qui la gêne, c'est plutôt sa déclaration d'amour qu'elle n'arrive pas à tolérer à cause de ses blocages affectifs : « *Je m'étais préparé à tout, sauf à ça (...) Un minuscule « je t'aime » (...) Je vais le quitter (...) Puis, il y avait un bon argument, cet homme était marié* » (LHET-pp. 56-58)

Malgré son statut et son errance, l'héroïne marginale est en quête de l'amour et de la stabilité émotionnelle. Elle réfute les codes sociaux qui exigent de la femme d'avoir un mari et des enfants comme un modèle de stabilité familiale. Elle cherche la liberté dans son engagement relationnel avec le sexe masculin, mais la diégèse justifie les choix et l'errance de Nihed par les effets de l'éclatement familial sur la psychologie du personnage : « *Pour moi le mariage est un désastre. À cause de ma famille, sans doute.* » (LHET-p. 25) En effet, le déterminisme social et familial conduit Nihed à la marginalité et il est présenté dans un discours subjectif du personnage, contenant ses jugements de valeurs et ses arguments qui dénoncent tous le système social classique : « *Je n'avais aucune envie de leur ressembler. L'absurdité de leur existence, la futilité de leurs journées, la monotonie de leur quotidien, d'un pathétique !* » (LHET-p. 26) L'argumentation énoncée par Nihed appuie une parole dénonciatrice qui devient la visée illocutoire de ce discours :

« *La marginalité dans le roman (africain) n'apparaît pas comme une position à dépasser vers une centralité ou vers une position d'égalité mais comme une condition nécessaire pour montrer et éventuellement corriger le désordre du monde.* »³²³

³²³ Carmen Husti-Laboye, Op, Cit, 2010, p. 105.

Cette argumentation dans le langage traduit aussi le désarroi du personnage marginal par l'introduction inopinée du viol dans le texte : « *Prostituée, chômeuse et femme violée. Tout avait été un échec.* » (LHET-pp. 61-62) Le résumé de la situation marginale de Nihed s'étend sur les axes suivants :

- La marginalisation de la femme libertine et moderne au sein de la famille (algérienne classique)
- La marginalisation de la femme prostituée.
- La marginalisation de la femme maîtresse.
- La marginalisation de la femme violée.

La perspective langagière de l'auteure donne de l'ampleur à la parole d'une catégorie sociale exclue, victime d'abandon et d'éclatement familial. Nihed relate les péripéties de sa vie d'errance et son récit échappe par sa forme et par son contenu au roman classique. La tendance moderne s'impose afin d'évoquer les conséquences néfastes des défaillances paternelles sur la famille et les enfants. La diégèse et sans se soumettre aux contraintes du genre, fait étalage du sort tragique de la jeunesse née au sein d'un milieu familial et social déséquilibré. En définitif, le rejet, l'exclusion et l'intolérance sont les catalyseurs de la marge, et c'est ce qui fait que l'individu sombre encore dans la dérive car la société l'attire par son reniement vers les profondeurs de l'interdit. L'omniprésence du héros marginal dans la littérature maghrébine n'est pas anodine, elle rend compte d'une situation sociale critique et d'une dénonciation contre l'éclatement familial qui engendre la souffrance et l'errance des enfants :

« On dit parfois que le roman a atteint son achèvement quand il a pris pour personnage un anti- héros, un être absurde, étrange et désorienté qui ne cesse d'errer, sourd et aveugle. »³²⁴

Comme le précise Gilles Deleuze dans la citation citée ci-dessus, le personnage situé en marge de la société et mis à l'écart en conséquence d'une insoumission ou d'outrage à la règle, se caractérise par ses comportements subversifs qui rejettent les conventions socio-culturelles. Dans l'absence d'exploits glorieux et de prouesses, la rupture se fait sentir entre le héros marginal et le héros classique. En somme, « *Les Hommes et toi* » regroupe une multitude de sèmes de la marginalité : prostitution, débauche, homosexualité, viol, chômage,

³²⁴ Gilles Deleuze, « *Dialogues* », en collaboration avec Claire Parnet, Éditions Flammarion, Paris, 1996, p. 89.

errance, déracinement...etc. Le portrait narratif du marginal est chargé de rébellion et de déviations et véhicule une vision du monde libertine et sans barrières, en renversant tout ce qui peut se tenir entre lui et sa liberté totale. Notre analyse de la figure marginale dans le roman de Selma Guettaf autant que produit romanesque contemporain a révélé également le fonctionnement du tissu narratif comme catalyseur de l'écriture transgressif de l'interdit. L'analyse a montré également la position des personnages marginaux au sein de leur milieu social ; le foyer énonciatif est une sorte de procès de cette société qui limite les possibilités d'épanouissement de ces individus de la marge. Les personnages appliquent une philosophie de la liberté sans limites qui se caractérise par une redéfinition de la notion d'identité, de l'intime et du tabou. Ce discours dénonciatif se fait dans la redondance de la marginalité et se fonde sur des arguments qui se définissent dans la négation et le déni des règles qui fondent la société arabo-musulmane algérienne.

III.2.2 La poétique du bestiaire dans « *La Vraie vie* » :

La présence de l'animal comme thématique centrale s'impose de plus en plus dans les œuvres littéraires contemporaines. Ce mode d'expression est connu sous le nom de « bestiaire »³²⁵, désignant les récits qui traitent des thèmes où l'espèce animale occupe le rôle majeur. Il est défini par Gardes-Tamine Joëlle et Hubert Marie-Claude comme suit :

« *Il est le titre donné à des ouvrages du Moyen Âge où sont catalogués des animaux, réels ou imaginaires, dont on se sert comme symboles d'une signification morale ou religieuse.* »³²⁶

Le dictionnaire Paul Aron, définit le bestiaire comme « *une succession de représentations animales.* »³²⁷ Nous allons tenter ici de saisir le roman d'Adeline Dieudonné comme un espace romanesque particulièrement privilégié pour penser le rôle et la signification de l'animal dans la littérature, sa place et sa valeur dans le fonctionnement de la fiction. En effet, le bestiaire se révèle une clé pour entrer dans l'univers tumultueux de « *La Vraie vie* » ; investi dans le projet romanesque de l'auteure, l'animal devient l'objet de réflexions surtout sur les rapports homme/animal. Il faut préciser que l'auteure Adeline Dieudonné est de nationalité belge d'où le lien fort avec la nature et l'espèce animale qui font partie des caractéristiques importantes de la littérature belge.

Dans cette partie du travail, nous cherchons à questionner la notion de l'animalité dans le roman d'Adeline Dieudonné et dans quel but la romancière exploite-elle la poétique du bestiaire. La redondance de ce thème est-elle présente dans le roman afin de redéfinir le lien entre les deux espèces animale/humaine ? Comment s'appréhende ce lien dans le texte ?

Afin de répondre à ces interrogations il est important de rappeler le parcours de la narratrice qui se dessine comme une suite de péripéties périlleuses qui la place toujours face à la plus grande menace de sa vie : son père. Elle manifeste un intérêt pour l'espèce animale dès le début du roman où elle ouvre la narration sur une description horrifiante de « la chambre des cadavres » : « *À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon*

³²⁵ Le bestiaire est un terme qui apparaît en 1119 pour désigner un recueil de récits sur les animaux. Le premier bestiaire porte l'intitulé : « Physiologus », c'est un ouvrage grec du II^{ème} siècle et qui réunit une cinquantaine de contes.

³²⁶ Gardes-Tamine Joëlle, Hubert Marie-Claude, « *Dictionnaire de critique littéraire* », Éditions Armand Collin, Paris, 1993, p.27.

³²⁷ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Op. Cit, 2002, p. 51.

petit frère Gilles, celle de mes parents et celle des cadavres. Des daguets, des sangliers, des cerfs. Et puis des têtes d'antilopes, de toutes les sortes et de toutes les tailles (...) dans un coin, il y avait la hyène. Tout empaillée qu'elle était, elle vivait, j'en étais certaine, et elle se délectait de l'effroi qu'elle provoquait dans chaque regard qui rencontrait le sien. » (LVV-pp. 09-10) Cette énumération d'animaux tués par son père traduit l'approche du monde animal dans le récit ; la narratrice dresse dans son discours un portrait terrifiant des pratiques de chasse accomplies par le père, et la phrase citée ci-dessus mise en gras détermine les sentiments de peur éprouvés par la petite fille, devant la tête de la hyène en particulier et devant le reste du décor.

D'un premier abord, nous nous retrouvons face à un discours militant en faveur de la cause animale, et le regard dénonciateur de la narratrice à l'égard de la chasse animalière est un vecteur de transgression contre la loi établie par le père. La narratrice transgresse déjà les règles en s'opposant à la philosophie anthropomorphiste de son géniteur, et l'événement diégétique déclencheur de cette révolte est la mort symbolique de son petit frère Gilles. Ce dernier, après avoir vécu un traumatisme perd son innocence enfantine et se métamorphose en une sorte d'âme insensible et inatteignable. Cette mort symbolique se traduit par la mort de l'enfant en lui, et par la barrière de protection qu'il bâtit afin de se protéger de la douleur ; Gilles fait éteindre son humanité afin de ne plus ressentir le chagrin de la perte et se fait paradoxalement consumer par les forces obscures. La narratrice décrit cette transformation par une invasion de la tête du petit par l'esprit du mal qu'incarne la hyène. Le recours à cette image possède une charge sémantique importante qui attache l'esprit de la hyène à la mort et au mal.

Ce père qui figure dans le roman est une image de pouvoir absolu qui se rapproche à celle de Dieu. La chasse sanglante est sa passion et son physique correspond bien à cette activité ; il est présenté tel un homme grand et violent qui semble détester son travail de comptable dans le zoo et trouve un plaisir inouï à tuer les animaux, à battre sa femme et à terroriser ses enfants. Dans ce diaporama de violence la narratrice frappée par la cruauté extrême de son père dénonce la violence infligée aux animaux et s'oppose à leur souffrance. Elle désapprouve dans l'extrait suivant l'usage des cages pour les captiver : « *J'avais essayé de lui dire, à ma mère, que c'était cruel de la garder en cage. Surtout que des perruches, il y en avait plein le jardin (...) Je ne comprenais pas pourquoi cette pauvre Coco devait rester en cage à regarder les autres s'amuser sans elle.* » (LVV-pp. 31-32)

Les cris des perruches résonnent dans cet espace comme une forme d'expression qui sont autant des modes d'agencement sémantique qui traduisent leur joie d'être enfin libre en dehors des cages. Selon la narratrice, après la faillite du zoo ils ont libéré toutes les perruches qui occupent désormais le jardin et les arbres du quartier, sauf Coco, la perruche en cage à la maison qui assiste aux cris des perruches libres depuis son lieu d'emprisonnement. Le roman constitue allégoriquement un réquisitoire contre la violence faite aux animaux où l'auteure met en scène une narratrice sensible à ce genre de pratiques. Il est nécessaire de souligner que la poétique belge a des caractéristiques spécifiques dans la mesure où elle se lie d'une attache solide à la nature et aux animaux. En effet, la culture de l'auteure Adeline Dieudonné influence son choix accentué qui penche vers une expression critique contre la violence faite à l'espèce animale. Cette émergence de l'esthétique animalière est palpable tout au long de la trame narrative. Nous citons la romancière belge Marguerite Yourcenar qui idéalise dans ses écrits la vie rurale, elle y dénonce aussi la chasse et l'abattage des vaches laitières³²⁸. Elle considère l'homme et l'animal dans un rapport de symbiose où l'existence de l'un dépend de la présence de l'autre :

« *La grande qualité du Mont-Noir, pour moi, c'est la vie à la campagne, la connaissance de la nature. C'est très important pour un enfant d'avoir grandi dans un milieu naturel, d'avoir vécu avec des animaux.* »³²⁹

Nous nous retrouvons face à la présence d'échos écologiques encore une fois au sein de la littérature belge notamment dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, cette écrivaine considère la nature telle un temple de la divinité où réside l'accès à la paix spirituelle :

« *Nous dormions dans une chambrette où nous entendions si fort les bruits des animaux nocturnes et des arbres qui craquaient que nous nous serrions l'une contre l'autre dans le lit, terrifiées de joie.* »³³⁰

Cette dichotomie homme/animal selon la littérature belge marque l'Histoire de l'humanité car l'animal est toujours ancré dans la vie de l'homme sous plusieurs façons, notamment pour domestication, élevage, chasse...etc. Sa mise en discours reflète ce lien fort qui les unie :

³²⁸ Jean Nakos, « *Yourcenar et la compassion envers les animaux* », Cahiers antispécistes n°33-novembre 2010. <https://www.cahiers-antispécistes.org/yourcenar-et-la-compassion-envers-les-animaux/#nb196-3> Consulté le 09-02-2022

³²⁹ Marguerite Yourcenar, « *Les yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey* », Éditions du Centurion, Paris, 1980, p. 20.

³³⁰ Amélie Nothomb, « *Métaphysique des tubes* », Éditions Albin Michel, Paris, 2000, p. 123.

« *L'animal est tout aussi proche de l'homme et se présente comme un élément indéfectible à la nature. L'identité de l'homme comme celle de l'animal s'éclairent de leur mutuelle confrontation* »³³¹

Dans « *La Vraie vie* » l'animal représente le thème mouvant que la narratrice ne cesse d'aborder dans un enchaînement de lexique animalier qui est dynamique dans le discours et qui constitue une forme redondante nourrissant le texte. L'illustration suivante montre l'appui de l'animal au lexique du roman : « *au fond du jardin (...) il y avait l'enclos des biquettes (...) Biscotte, Josette et Muscade (...) Ma mère avait fait venir un bouc pour la saillie, ça avait fait toute une histoire avec mon père.* » (LVV-p. 20) La mère de la narratrice éprouve une affection sans égale pour ses chèvres : « *quand il s'agissait de ses chèvres, il pouvait jaillir du fond de ses tripes une forme d'instinct maternelle qui lui faisait tenir tête à son mari.* » (LVV-p. 20)

En effet, paradoxalement avec son statut d'amibe et de femme soumise l'amour de la mère pour ses animaux est la seule raison pour laquelle elle peut se révolter contre son mari afin de les protéger. La portée symbolique de cette affection instinctive et maternelle qu'elle éprouve pour ses chèvres est d'une douceur inouïe, elle traduit la puissance du lien affectif que peut tisser l'humain avec son animal de compagnie ; car malgré les malheurs que cette femme vit au sein de sa cage conjugale, ses chèvres parviennent à soulager sa peine. D'autres séquences narratives dédiées aux animaux sont relatées dans le texte à travers l'imparfait qui renvoie à un passé nostalgique ; comme le moment de l'accouchement de la chèvre qui est narré tel un événement majeur dans la vie de la mère : « *de l'eau chaude, de l'alcool camphré, de l'Iso-Bétadine, des serviettes, une brouette, de la paille (...) ma mère s'est mise à quatre pattes et a commencé à embrasser les chevreaux. Deux mâles. Elle posait ses lèvres et frottait son visage partout sur leurs petits corps poisseux.* » (LVV-p. 42)

Les segments descriptifs dans le passage ci-dessus rendent compte de l'attache émotionnelle qui existe entre la mère de la narratrice et ses chèvres, à un tel point qu'elle choisit de nommer les petits chevreaux : Cumin et Paprika. L'action de les nommer les rapprochent aux humains, tels des nouveau-nés nommés par leur maman. De ce fait, le rapprochement de l'homme et de l'animal est manifeste, et la passion et l'intérêt pour le règne

³³¹ Lestel Dominique, « *L'animalité : essai sur le statut de l'humain* », Éditions L'Herne, Paris, 2007, p. 09.

animal se dégagent à travers les comportements de la mère. La charge sémantique euphorique qui se dégage de la relation mère/chèvres s'oppose à celle dysphorique du père/proies, en faisant cohabiter deux rapports différents au sein de la même famille et le même discours. La fonction de cette opposition est d'abord d'interpréter la réalité par le truchement de la fiction ; la romancière ajoute à la description une mise en relations des éléments et des êtres afin d'établir un réseau à travers lequel l'imaginaire se déploie et communique avec la conscience du lecteur.

En effet, le bestiaire de l'auteure est redondant et suggère avec une mosaïque d'images et d'analogies un schéma de relations multiples entre humain et animal, que ce soit pour la chasse ou pour de l'affection, la diversité de ces rapports rend compte du lien indéfectible qui lie les deux espèces dans la fiction comme dans le monde du réel. En définitif, nous percevons après la lecture de « *La Vraie vie* » un écho qui résonne pour le profit de la nature et des animaux. Nous considérons que l'auteure appartient au groupe des écrivains belges qui dénonce la maltraitance des animaux et celle de la nature, car elle réussit à véhiculer sa pensée à travers son personnage narratrice qui s'oppose aux pratiques de son père le prédateur. Les pratiques de chasses sont narrées avec dégoût et amertume, ce qui appuie davantage la position de l'auteure à l'encontre de la chasse animalière. Les animaux dans la fiction sont d'abord représentés autant que proies malmenées par le père et transformées en trophées, tapis ou décoration murale dans « la chambre des cadavres ». Leur anthropomorphisation permet de dénoncer cette destruction massive humaine du règne animal. Leur présence dans la diégèse fait écho aux préoccupations éthiques contemporaines sur l'environnement et permet à remettre en cause un anthropocentrisme dominant. Le bestiaire d'Adeline Dieudonné est orné d'images symboliques et de signes à travers lesquels elle nous convie à une lecture qui suscite une dynamique d'imagination débridée. Nous allons tenter d'analyser la portée symbolique de l'animal dans le texte notamment celle de la hyène afin d'en décrypter le sens caché que veut véhiculer l'auteure.

III.2.2.1 La symbolique de la hyène :

Chez la romancière Adeline Dieudonné, les métaphores animales sont abondantes et porteuses de différentes significations. L'image animale symbolise souvent l'image de l'homme et le recours au bestiaire dans la littérature remplit une fonction d'identification et de représentation du monde réel. D'abord qu'est-ce qu'un symbole ? Pour Luc Benoist le symbole :

« Désigne, en Grèce, un objet coupé en deux pour permettre au porteur des fragments de s'identifier en les réunissant. En un sens plus large, le mot désigne un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose absente ou un signifié abstrait. »³³²

Et pour Tzvetan Todorov :

« Le symbole produit ou met au jour une signification. L'activité symbolique est double ; déchiffrement et production. Contrairement à la métaphore, le symbole invite à reconnaître un sens caché (...) le caché peut inviter à lire l'interdit, ou le perdu. »³³³

Selon Tzvetan Todorov, le symbole se différencie de la métaphore car il incite le lecteur à réfléchir au sens caché derrière les mots. D'un autre point de vue, le symbole se définit par son caractère de répétition et de persistance, alors que la métaphore est une image employée une seule fois. De surcroît, les symboles assurent la transmission des significations légendaires et traditionnelles des peuples et la littérature s'en nourrit et véhicule l'expression symbolique au sein de l'imaginaire. De son côté, le bestiaire dans le discours de « **La Vraie vie** » fait recours au symbolisme animalier et aux images allégoriques en superposant des animaux dans des représentations différentes.

Au cours des péripéties de la narratrice, nous assistons au traumatisme qui est responsable du changement opéré dans la personnalité de son petit frère Gilles. Après avoir vu la mort de ses propres yeux lors de l'accident du vieux marchand de glaces, Gilles se réfugie dans l'obscurité afin de se protéger de toutes douleurs psychiques et intérieures. Selon sa sœur, c'est le résultat à l'invasion de la hyène qui s'empare de son esprit et de son âme : « Gilles a lâché ma main et s'est tourné vers la bête. Il s'est approché et a posé ses doigts sur la gueule figée. » (LVV-p. 52) Gilles commence à s'identifier à l'esprit malsain de la hyène et se fait absorber par son énergie dévorante.

D'un point de vue symbolique, la hyène est universellement connue par la fourbe et la malice, la malveillance et la mort. Cette complicité inavouée que seule la narratrice semble s'en apercevoir accentue la situation d'urgence annoncée dans le texte. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, les auteurs du « *Dictionnaire des symboles* » la hyène se définit comme suit :

³³² Luc Benoist, « Signes, symboles et mythes », Éditions PUF, « Que sais-je ? », Paris, 2009, p. 05.

³³³ Tzvetan Todorov, « Théories du symbole », Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 291.

« Un animal à la fois charognard et nocturne, la hyène présente, en Afrique, une signification symbolique doublement ambivalente. Elle est d'abord caractérisée par la voracité, par son odorat, entraînant les facultés de divination qu'on lui attribue, et par la puissance de ses mâchoires, capables de broyer les os les plus durs. »³³⁴

« *L'encyclopédie des symboles* » définit à son tour la hyène comme suit :

« Un animal que le mépris a écarté de toute représentation anthropomorphe, et qui est chargé d'une très forte valeur négative. Son nom (...) la désigne comme une répugnante chasserresse de charognes. »³³⁵

Cette définition possède une connotation négative de l'animal qui correspond à la description de la narratrice dans « *La Vraie vie* » : « Ce rire était partout, en tout (...) Elle pouvait me trouver n'importe où. Nulle part où me cacher. Et si je ne peux me cacher, rien n'existe. Rien d'autre que le sang et la terreur. » (LVV-p. 37)

La narratrice associe l'esprit de la hyène à celui de son père, elle pense que ce dernier l'utilise pour espionner les membres de sa famille mais aussi pour étendre la terreur partout dans la maison. L'animal, tout comme le père incarne une force de mal extrême qui a la capacité de s'infiltrer dans les âmes et de les posséder : « La hyène m'a mordue avec ses yeux, comme à chaque fois. J'avais l'impression que c'était mon père qui me regardait à travers elle. » (LVV-p. 94) En raison de ce que la hyène dégage de repoussant, elle donne libre cours à l'imagination des légendes afin de lui approprier une image dangereuse et méprisable. Le ricanement des hyènes est évoqué dans les romans d'aventures hantant les voyageurs apeurés. Dans « *La Vraie vie* » nous retrouvons le même rire malicieux : « *J'ai pleuré parce que j'entendais à nouveau le rire de la hyène et que j'étais terrifiée.* » (LVV-p. 151) ; « *La hyène a ri en me déchiquetant les tripes.* » (LVV-p. 84)

Le lexique de la peur est redondant quand cet animal est évoqué par la narratrice, la peur est liée à sa présence dysphorique. En effet, la hyène émane d'une atmosphère spectrale qui appelle la mort et l'anéantissement, elle se délecte du mal affranchi du désastre. Elle ne dort pas, elle ne se repose pas, elle hante leur vie surtout quand le mal rôde. Sa symbolique est une représentation puissante du tragique qui ne quitte pas l'univers fictif de ce roman. Son image reflète bien la capacité poétique de l'auteure tout en servant son entreprise discursive et

³³⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit, 1982, p. 276.

³³⁵ Michel Cazenave, « *Encyclopédie des symboles* », Éditions Le Livre de Poche, 01 janvier 1999.

littéraire. Elle joue un rôle antagoniste qui est capable d'apporter la mort et le mal à l'héroïne et à sa famille. Le mal est féroce et c'est si curieux de voir qu'un si jeune être tel que Gilles soit capable d'une si grande propension à la souffrance muette, malgré les efforts de sa sœur il ne cesse de sombrer. Dans le passage suivant, la narratrice compare Gilles à la hyène en lui attribuant l'adjectif de charognard : « *son corps maigre ressemblait à un grand oiseau. Un charognard.* » (LVV-p. 153) Cette forme sadique où Gilles manifeste ses vices pour la torture des animaux est le mal incarné. En effet dans le sadisme, il s'agit de jouir de la destruction contemplée.³³⁶ Les comportements malsains de Gilles se multiplient quand il commence à chasser les chats du quartier pour ensuite les assassiner, il développe un instinct de chasseur et avec son insensibilité il ressemble davantage à son père. Selon la narratrice : « *sa machine à fabriquer les émotions était cassée. Et le seul moyen d'en ressentir était de tuer ou de torturer.* » (LVV-p. 161)

Chez ce petit garçon il ne reste plus de place à la compassion mais c'est plutôt de l'inertie qui prend place. Il souffre désormais d'une indifférence et d'une insensibilité terrifiantes. Sa sœur le décrit comme un être qui s'ennuie : « *Gilles s'ennuyait (...) La vie de mon petit frère allait être une longue autoroute monotone jonchée de carcasses d'animaux.* » (LVV-p. 162) Gilles n'exprime désormais que mépris et haine et il développe des sensations d'excitation et de jouissance perverse en provoquant la mort des animaux.

Dans le passage suivant la narratrice est intriguée devant ce que son frère éprouve en provoquant la mort : « *J'imagine qu'il se passe quelque chose quand on tue. On déplace un élément dans le grand équilibre de l'univers et ça génère une sensation surpuissante.* » (LVV-p. 162) Rapidement, ces conduites dissociantes³³⁷ deviennent de véritables addictions³³⁸ et il devient adepte à la chasse des chats du quartier : « *Les disparitions de chats ont commencés (...) On voyait des affiches partout (...) Des gamins et des gamines désespérés sonnaient à toutes les portes (...) Moi, je n'ai toujours rien dit. Mais je savais. Que Gilles était devenu un serial killer.* » (LVV-p. 111)

Son crime apparaît comme un geste qu'il vient de commettre sans ressentir le moindre sentiment de culpabilité, il pense posséder désormais le pouvoir de vie et de mort sur les animaux, tout comme son père, ce sentiment lui donne l'illusion d'être fort et délicieusement

³³⁶ Georges Bataille, « *La Littérature et le mal* », Collection Folio/Essais, Éditions Gallimard, 1957, p. 13.

³³⁷ La dissociation mentale est selon le psychiatre Muriel Salmons un mécanisme de protection et de survie mis en place par le cerveau pour survivre suite à un traumatisme psychique lié à un événement violent.

³³⁸ Muriel Salmons, « *La dissociation traumatique et les troubles de la personnalité : ou comment devient-on étranger à soi-même* », in *Les troubles de la personnalité en criminologie et en victimologie* édité chez Dunod, dirigé par R. Coutanceau et J. Smith, juin 2013, p. 05.

invincible. La cruauté qui se dégage de cette situation, accentue le champ lexical du mal qui existe dans le texte et qui comporte une série de syntagmes et de mots dont : « *la chambre des cadavres ; colonie de créatures sauvages, se nourrissant des lambeaux de sa cervelle ; armée grouillante ; truc incandescent ; aussi sinistre qu'une pluie acide sur un champ de coquelicots ; explosion ; cataclysme ; terreur ; douleur ; mort...etc.* »

La symbolique de bestiaire est bien ancrée dans le tissu romanesque en donnant une dimension énigmatique et poussant au paroxysme la tension déjà montante du récit. La narratrice est sensible aux souffrances animalières et son discours semble s'opposer aux pratiques meurtrières de Gilles, ce qui correspond à la philosophie de Jacques Derrida à qui la souffrance animale ne laisse jamais indifférent. Il accorde une importance particulière à la question que pose Jeremy Bentham à ce propos : « *can they suffer ?* » Il dédie un grand nombre de ces travaux à l'animal et ébranle avec sa philosophie militante le monde basé sur l'anthropomorphisme :

« *Comment faire entendre ici une langue ou une musique inouïe, assez inhumaine en quelque sorte, et non pas pour me faire ici le représentant ou l'émancipateur d'une animalité oubliée, ignorée, méconnue, persécutée, chassée, pêchée, sacrifiée, asservie, élevée, parquée, hormonisée, transgénétisée, exploitée, consommée, mangée, domestiquée.* »³³⁹

Par ailleurs, la mort et le monstre sont des images allégoriques de la hyène qui incarne la prolifération du mal dans la maison de la narratrice et qui se faufile dans la tête de Gilles pour la corrompre. Au sein de l'allégorie, deux champs lexicaux sont superposés, la structure de la syntaxe propose une première lecture qui possède un double sens abstrait que le lecteur peut ne pas saisir tout de suite : « *l'allégorie est l'une des figures du raisonnement par analogie, et peut se définir comme une métaphore généralisée dans laquelle le sens dénotatif est indéterminable.* »³⁴⁰ Effectivement, le sens qui se dégage de la figure allégorique est caché et ne se révèle qu'à travers une lecture poétique de la syntaxe : « *l'horreur éclatait et se déversait sur ses joues.* » (LVV-p. 53) Les larmes de Gilles sont remplacées par un autre mot qui est l'horreur afin de donner une tonalité grave à la situation et pour rendre sensible l'intensité de la douleur.

³³⁹ Jacques Derrida, « *L'animal que donc je suis* », Éditions Galilée, Paris, 2006, p. 92.

³⁴⁰ Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, « *Introduction à l'analyse stylistique* », Éditions Dunod, Paris, 1996, p. 153.

Enfin, le recours au bestiaire dans « *La Vraie vie* » rend compte aux différentes fonctions de l'animal dans la fiction, euphorique comme dysphorique. La symbolique de la hyène que nous avons analysé dévoile une sémantique malveillante et malsaine qui empoisonne l'univers de la narratrice et qui joue le rôle de l'antagoniste sur le plan actanciel. Son omniprésence dans le discours s'oppose à la candeur de Gilles et à la pureté de sa sœur. En somme, la définition de la hyène dans la mythologie et dans l'étude des symboles correspond bien à son rôle dans la fiction en ne reflétant que mort et destruction.

III.2.2.2 L'animal comme personnage :

Depuis le XVIIIème siècle, l'animal a joué un rôle central dans les productions littéraires engagées à faire la caricature politique comme un genre nouveau et original. Nous citons La Fontaine qui redonne vie à l'œuvre médiéval : le « *Roman de Renart* »³⁴¹ dans ses fables afin de transgresser toute censure et bienséance en délivrant un discours anticonformiste. Dans ces œuvres, l'originalité ne réside pas uniquement dans le caractère révolté de ces discours, mais aussi dans leur structure narrative et énonciative. À l'accoutumée, le lecteur est habitué à lire des textes énoncés par une voix humaine, or, « *Les Fables* »³⁴² de La Fontaine est un déploiement d'animaux qui jouent le rôle des personnages et des narrateurs. Désormais, la fonction de l'énonciation n'est pas réservée qu'aux humains qui monopolisent l'acte illocutoire ; elle est également accordée à l'animal :

« *Maître Corbeau, sur un arbre perché,*

Tenait en son bec un fromage.

Maître Renard, par l'odeur alléché,

Lui tint à peu près ce langage :

« *Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau,*

*Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! » »*³⁴³

³⁴¹ Le « *Roman de Renart* » est un ensemble de récits médiévaux disparates d'animaux en prose et en vers, rédigés par différents auteurs dont Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison et un prêtre de la Croix-en-Brie.

³⁴² Jean de La Fontaine, « *Les Fables* », première édition in *Fables choisies et mises en vers*, Paris, 1668.

³⁴³ Jean de La Fontaine, « *Les plus belles fables de La Fontaine* », Éditions Verlag Moritz Diesterweg, Berlin, 1971, p. 13.

Ce mode rhétorique et esthétique nouveau a ouvert le champ littéraire au bestiaire à travers cette personnification de l'animal qui illustre la ressemblance marquante entre les deux espèces : animale et humaine. Par ailleurs, en plus de l'archétype de l'animal en tant que tel d'autres rôles peuvent lui être attribués ; ainsi, il est possible de relever plusieurs caractères et représentations qui constituent les structures de l'imaginaire humain. Le recours au bestiaire est employé dans la fiction selon des modalités faites de relations dynamiques dans le produit romanesque, le dynamisme est résultat aux agissements de l'animal au sein de l'édifice narratif au tant que personnage à part entière qui participe à l'action tout en interagissant avec l'humain.

Effectivement, la notion du personnage-animal est largement répandue dans le domaine littéraire où elle occupe une multitude de fonctions. Il a son propre individualité et autonomie, ce qui le caractérise et lui attribue un trait marqué. Les animaux ressemblent de plus en plus aux humains en raison de leurs rôles dans la fiction, nous citons à titre d'exemple : « *Le Livre de la jungle* » (1894) de Rudyard Kipling ; « *Le Petit Prince* » (1943) d'Antoine de Saint-Exupéry ; « *Le Corbeau* » (1845) d'Edgar Poe ; « *Le Chien des Baskerville* » (1902) d'Arthur Conan Doyle ; « *La Ferme des animaux* » (1945) de George Orwell...etc. Dans ces fictions la représentation animale dépasse son rôle archétypal de proie ou de symbole et devient un personnage qui participe à la mouvance des événements comme le précise Gilbert Durand : « *L'animal peut être surdéterminé par des caractères particuliers en ne se rattachant pas directement à l'animalité.* »³⁴⁴

Dans ce sens, devenir un personnage rapproche l'animal du caractère humain et ils partagent désormais tous les deux les rôles attribués par la fiction. En l'occurrence, la place accordée à l'animal est vaste dans la fiction de « *La Vraie vie* » où l'animal devient un personnage à part entière ; il est présent et agissant en tant que protagoniste et interagit avec l'humain autant qu'élément fondamental de son environnement. D'abord, nous citons la chienne de la narratrice nommée Dovka et qui joue le rôle d'adjuvant dans le parcours actanciel de l'héroïne : « *Dovka était un morceau de moi. Le morceau le plus naïf.* » (LVV-p. 247) Dans ce passage cité, la narratrice décrit une sorte de symbiose qui l'attache à Dovka. En effet, un lien fort se tisse entre cet animal et l'héroïne et fait naître une relation étroite entre les deux. Dovka est un élément textuel important et fréquemment cité et représente tout au long du tissu narratif une présence positive. En voici quelques apparitions de la chienne dans le texte : « *je suis partie avec Dovka ; Dovka et moi avons repris le chemin ; - j'ai pris*

³⁴⁴ Gilbert Durand, « *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* », Éditions Bordas, Paris, 1969, p. 73.

l'habitude de faire dormir Dovka dans ma chambre ; j'ai demandé si je pouvais venir avec Dovka ; il a accueilli Dovka avec des petits cris de joie...etc. »

La présence récurrente de la chienne au sein du discours permet de lui attribuer le statut de personnage. De surcroît, la narratrice porte une attention particulière à sa chienne et la promène toujours : *« chaque jour, j'allais la promener. J'aimais marcher dans les champs et les bois. Et elle aimait courir derrière les lapins. C'était son côté chien de terrier. J'aimais la nature et sa parfaite indifférence. Sa façon d'appliquer son plan précis de survie et de reproduction, quoi qu'il puisse se passer chez moi. »* (LVV-p. 113)

En plus de l'harmonie entre Dovka et la petite fille, l'émerveillement et la jouissance que la nature procure à cette dernière dans le passage cité ci-dessus, révèle la relation dynamique de l'auteure avec la nature qui se dégage à travers les segments descriptifs et narratifs redondants cités dans le passage. Par ailleurs, plusieurs significations transparaissent par la mise en discours de certains éléments ; l'auteure fait glisser des messages codés à travers les agissements et les choix de la narratrice qui se révèlent tous en faveur de l'animal.

En effet, le jour où la narratrice adopte la chienne sa mère lui fait fabriquer un collier avec le nom gravé dessus : *« j'ai regardé le cercle en métal (...) cette compassion s'est instantanément dissoute dans une flaque de mépris noir et puant (...) j'ai jeté la médaille et j'ai dit à mes parents que Dovka l'avait perdue. »* (LVV-pp. 73-74) Nous sommes en présence d'un énoncé connotatif où la narratrice semble refuser l'usage du collier pour son animal, peut-être car il porte une connotation d'esclavage, une pratique que la petite fille désapprouve, vu sa position militante face aux différents types de violence que les animaux subissent.

L'importance du rôle que la chienne occupe dans la trame narrative est manifeste dans plusieurs situations. En effet, Dovka interagit avec les personnages humains dans une scène virulente qui nécessite du courage pour y faire face. Elle intervient au moment où la narratrice se fait violenter par son père et pense pouvoir l'arrêter par ses aboiements : *« il s'est levé et m'a soulevée dans les airs (...) Dovka s'est mise à aboyer »* (LVV-p. 232) Son geste de sauvetage reflète d'abord le désespoir et l'impuissance de la petite fille devant le père prédateur, mais dégage également l'amitié qui les attache l'une à l'autre en faisant d'eux une entité inséparable. Malgré sa faiblesse, la petite chienne tente de défendre son amie avec bravoure.

Le chien est un animal qui symbolise la fidélité et selon le psychologue Hubert Montagnier : « *l'enfant et le chien développent souvent entre eux un attachement profond.* »³⁴⁵ Dans ce sens, le chien est plus proche de l'enfant dans la mesure où il peut le rassurer, le réconforter, l'amuser et être son fidèle compagnon. Dans le « *Dictionnaire des Symboles* » il est défini comme suit :

« *Il veille, est patient, ne mord pas son maître (...) sa fidélité est louée : Si un homme n'a pas de frères, les chiens sont ses frères. Le cœur d'un chien ressemble au cœur de son maître.* »³⁴⁶

Sigmund Freud aborde également la question des rapports entre l'animal et l'enfant et il avance dans « *Totem et tabou* » ce qui suit :

« *L'attitude de l'enfant à l'égard des animaux présente de nombreuses analogies avec celle du primitif. L'enfant n'éprouve encore rien de cet orgueil propre à l'adulte civilisé qui trace une ligne de démarcation nette entre lui et tous les autres représentants du règne animal. Il considère sans hésitation l'animal comme son égal.* »³⁴⁷

Dans cette optique, l'animal occupe une place plus importante quand il est question de rapports avec l'enfant, comme c'est le cas dans « *La Vraie vie* » où la petite fille considère Dovka comme son égale et non comme un simple animal de compagnie. Quant à la perruche Coco, elle joue certes un rôle auxiliaire mais elle est tout aussi ancrée dans le décor et l'espace de la maison, au point de la mêler aux membres de la famille : « *c'était comme Coco, il ne supportait pas d'être en cage.* » (LVV-p. 100) ; « *Coco m'a accueillie avec son cri.* » (LVV-p. 103)

En guise de conclusion, l'analyse effectuée nous permet d'avancer que le bestiaire d'Adeline Dieudonné est d'abord un moyen d'identification d'un monde où l'animal occupe une place prépondérante dans la vie et la philosophie de l'auteure. Les différentes images et connotations qui s'y dégagent font référence à la férocité de certains animaux qui symbolisent les forces du mal. Le bestiaire dans le roman dégage à la fois des images de peur et d'effroi et d'autres d'amour et d'harmonie. « *La Vraie vie* » se veut à la fois un réquisitoire contre la

³⁴⁵ Hubert Montagnier, « *L'enfant et l'animal, les émotions qui libèrent l'intelligence* », Éditions Odile Jacob, Paris, 2002, p. 141.

³⁴⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit, 1982, p. 243.

³⁴⁷ Sigmund Freud, Op. Cit, 1923, p. 179.

virulence de l'espèce humaine exercée sur les animaux et une conception de la beauté quand les deux espèces parviennent à tisser des liens d'harmonie. Les rapports positifs évoqués forment une belle image d'un idéal inspiré d'un amour incommensurable des animaux et de la nature. En choisissant la hyène pour représenter la monstruosité et le chien pour désigner la fidélité, l'auteure se base sur une conception culturelle et imaginaire collective ; elle met en place un système hiérarchique qui classe les animaux selon leur nature et selon l'affection que leur porte l'humain.

En définitif, le bestiaire enrichi la fiction par les différentes connotations qui lui ont été attribués. La question animale ouvre un champ narratif engagé et renouvelle les formes et les structures discursives du roman. L'intégration des animaux en tant que thématique romanesque se fait également selon une logique symbolique, via laquelle humanité et animalité s'entremêlent dans une confusion subtile. De ce fait, nous pouvons dire à propos du projet scriptural de l'auteure que c'est un dépassement de toutes lisières et limites proposant une écriture de subversion qui favorise des rapports harmonieux entre les deux espèces humaine et animale. Enfin, le roman fait naître différents rapports de force qui déploient largement la question animale et la conception de la thématique de prédation, tout en ouvrant d'autres horizons de perspectives et de thèmes à explorer.

III.2.3 L'étude de l'épigraphe dans « *Crépuscule du tourment* » :

D'abord, il est important de définir le concept de l'épigraphe pour ensuite déterminer sa relation avec le texte ainsi que sa fonction dans le projet scriptural de la romancière Léonora Miano. Faisant partie du paratexte³⁴⁸, l'épigraphe est définie par Gérard Genette comme suit :

« Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre (...) donc après la dédicace, si dédicace il y a. »³⁴⁹

Selon lui, c'est une mode anglaise qui se propage en France au début du XIX^{ème} siècle ; il ajoute à propos de sa structure :

« L'épigraphe (...) selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre, disons Érasme pour *La Bruyère* (...) peut être imprimée entre guillemets, en italique ou en romain, le nom de l'épigraphe peut être entre parenthèses, en capitales. »³⁵⁰

Les épigraphes puisent dans différents genres et non seulement du romanesque ; elles peuvent être extraites de poèmes, de pièces de théâtre ou de chants. Dans le cas de notre roman, nous retrouvons l'épigraphe en tête de chaque chapitre dans « *Crépuscule du tourment* » où l'auteure choisit quatre extraits de poèmes afin d'annoncer l'ouverture de ses textes. Elle convoque les poétesses : Sonia Sanchez, Lorna Goodison, Audre Lorde et le poète : Ayi Kwei Armah. Leurs poèmes sont accompagnés des noms des auteurs et du titre du poème en dernier afin d'orienter le lecteur vers la source des extraits cités. Cette orientation mène également le lecteur à faire le lien entre l'épigraphe, le titre et le texte. Gérard Genette avance : « qu'épigrafer est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. »³⁵¹ En effet, comme il l'affirme c'est au lecteur de chercher le lien entre l'épigraphe et le texte et d'interpréter la signification qui s'y cache et qui rend l'emplacement de l'épigraphe pertinent et porteur de sens.

³⁴⁸ « (...) ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs (...) il s'agit ici d'un seuil (...) d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indéfinie » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé ». » in Gérard Genette, « *Seuils* », Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 08.

³⁴⁹ Gérard Genette, Op. Cit, 1987, p. 395.

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 412-415.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

III.2.3.1 Les fonctions de l'épigraphe :

À propos de la relation qui lie l'épigraphe, le titre et le texte Patrick Rebollar avance ce qui suit :

« Pour un lecteur érudit, il saura faire le lien entre l'épigraphe, le titre et le texte. Pour un autre le lecteur qui ne possède aucune connaissance sur ces auteurs focalisera son attention sur le texte de l'épigraphe pour en faire également le lien. »³⁵²

Dans ce sens, l'épigraphe renforce la fonction du titre et la construction du sens du texte. En effet, nous pouvons relever des thématiques multiples qui se dégagent des poèmes cités comme épigraphes dans le roman de Léonora Miano. Ces thèmes renvoient dans un premier lieu, au statut de la femme noire dans le monde des blancs, il s'agit donc du sexisme et du racisme, deux thématiques majeures traitées dans le roman comme nous l'avons analysé plus haut.

Dans un second lieu, les épigraphes livrent le même contenu abordé par le roman : la violence d'une existence postcoloniale et l'agonie de plusieurs générations africaines subsahariennes, souffrant jusqu'aujourd'hui les séquelles d'une guerre non résolue et luttant contre l'anarchie et la décadence du système politique corrompu. L'épigraphe a donc une fonction référentielle et informative qui met en relief la situation sociale, culturelle et politique du continent africain. Alors, l'auteure tente d'établir un lien en créant un tissage thématique entre l'épigraphe et la fiction. Par conséquent, il existe bien une relation étroite entre l'épigraphe et le contenu du texte d'où la première fonction de l'épigraphe qui consiste à faire le lien entre les deux et de renforcer par sa charge sémantique la visée illocutoire que le roman cherche à transmettre.

Par ailleurs, la langue employée dans l'épigraphe est révélatrice de plusieurs éléments qui renseignent à la fois sur le texte, sur la culture et sur la personne de l'auteure. Le tableau suivant contient les épigraphes qui chapeautent les quatre chapitres du roman :

³⁵² Patrick Rebollar, « *En lisant les épigraphes de Claude Simon* », article paru dans *Études française Revue de la section de littérature française*, n°3. Tokyo Université Wessada, 1996, pp. 143-164.

Poète/Poétesse	Sonia Sanchez	Ayi Kwei Armah	Lorna Goodison	Audre Lorde
Titre	Present	Two Thousand Seasons	Heartease (I)	Who Said it Was Simple
Poème	« There is no place for a soft/black/woman. »	“Our vocation goes against all unconnectedness. It is a call to create the way again, and where even the foundations have been assaulted and destroyed, where restoration has been made impossible, simply to create the way.”	“We with the straight eyes and no talent for cartography always asking “How far is it to heartease?” and they say, “Just around the corner.””	“There are so many roots to the tree of anger that sometimes the branches shatter before the bear.”

Le premier poème de Sonia Sanchez traite du statut de la femme de couleur avec mélancolie ; l'utilisation de l'adjectif : « soft » qui signifie « douce » implique que cette femme doit être forte pour pouvoir survivre dans ce monde et qu'il n'y a point de place pour elle si elle montre ses faiblesses. Le deuxième poème de Ayi Kwei Armah aborde les dimensions que prend le racisme et l'exploitation des peuples africains et tous les problèmes qui en découlent. C'est un message d'espoir : « it's a call to create the way again » : « c'est un appel à recréer le chemin » là où les fondations ont été assaillies et détruites là où la restauration a été rendue impossible, le but est celui de créer malgré tous les obstacles qui se dressent devant les africains. Le troisième poème de Lorna Goodison est un poème d'amour pour son pays ; « heartease » signifie « la tranquillité d'esprit » et c'est une métaphore qui renvoie à son pays d'origine la Jamaïque qui est pour elle un endroit qui apaise le cœur et l'âme. Le dernier poème de Audre Lorde est une dénonciation de la colère qui range les populations africaines et qui les mènent à des guerres civiles et à l'anarchie, ce qui rend leur territoire une proie facile pour les colonisateurs. « sometimes the branches shatter before the bear » signifie : « parfois les branches se brisent devant l'ourse » ; l'arbre est une métaphore qui renvoie au continent noir, les branches renvoient au peuple, et l'ours désigne l'ennemi. À force de l'ampleur que peuvent prendre les sentiments de colère et de haine, le peuple peut se briser avant même que l'ennemi ne l'atteigne. En choisissant ces épigraphes, Léonora Miano ne fait pas qu'annoncer le contenu de son roman qui se prête à aborder toutes les thématiques qui découlent des poèmes, mais crée un sens exhaustif qui se suffit à lui-même et qui renvoie au lien identitaire indéfectible avec l'amour de la terre natale tissé avec les mots.

Par ailleurs, en plus des termes en Douala que l'auteure emploie dans son roman elle y

mêle aussi l'anglais, donnant naissance à un amalgame linguistique fluide et mouvant. L'hétérolinguisme³⁵³ est une pratique connue dans les œuvres romanesque afro-européennes où les auteurs mélangent leurs identités africaines à leur deuxième culture afin d'engendrer un langage hybride et hétérogène qui requiert un regard pluriel pour mieux saisir la polysémie des identités-frontières.

Léonora Miano est une écrivaine franco-camerounaise issue des mouvements migratoires et baignée dans les deux univers africain et européen. Outre que les épigraphes en anglais, la récurrence des anglicismes dans son roman (*Bro, boy, pops, whites, walk on the wild side...etc.*) est le résultat d'un historique colonial, qui a laissé derrière lui sur les terres africaines la langue anglaise que l'auteure semble adopter. De ce fait, nous pouvons noter une deuxième fonction de l'épigraphe qui est celle d'une richesse sémantique et linguistique issue de l'hybridité culturelle et identitaire de l'auteure et des poètes (épigraphés) qu'elle a choisi de citer.

III.2.3.2 L'épigraphe comme modalité de l'écriture fragmentaire :

Généralement, un roman contient une seule épigraphe placée après la dédicace qu'on appelle liminaire ; cependant, dans « *Crépuscule du tourment* » chaque chapitre est orné d'un poème. Cette caractéristique est propre à l'écriture postmoderne et à l'esthétique du fragment, car au sein de ce même roman nous retrouvons des textes séparés distinctement, énoncés chacun par une narratrice différente en faisant appel aux procédés polyphoniques. De surcroît, la langue insérée au sein du roman et avec laquelle s'exprime les poèmes mis en place autant qu'épigraphes est l'anglais.

La coexistence de plusieurs systèmes linguistiques dans le même édifice narratif est également une marque de modernité littéraire qui consiste à employer plusieurs langues dans une même œuvre, cette technique renvoie à l'écriture sans-frontières. Alors, la troisième fonction de l'épigraphe est d'innover l'aspect formel et structural du roman. En définitif, avec la place stratégique qu'elles occupent dans l'œuvre littéraire et avec la langue qu'elles emploient, les quatre épigraphes qui chapeautent les chapitres dans « *Crépuscule du tourment* » occupent des fonctions informatives, référentielles et esthétiques. La structure de leur déploiement convient au projet romanesque de l'auteure qui est celui de l'éclatement des

³⁵³ Un concept qui désigne la présence et l'interaction de plusieurs langues au sein du même texte littéraire.

genres et de l'écriture du fragment. Nous récapitulons les fonctions de l'épigraphe que nous avons pu relever :

- La première fonction qui consiste à faire le lien entre l'épigraphe et le contenu du discours énoncé et de renforcer par sa charge sémantique la visée illocutoire que le roman cherche à transmettre.
- La deuxième fonction est d'apporter des éléments linguistiques propre à l'hybridité qui renseigne sur la double identité culturelle de l'auteure et des poètes qu'elle a choisi de citer.
- La troisième fonction de l'épigraphe est de renouveler l'aspect formel et textuel du roman en optant pour la richesse sémantique et linguistique tout en ancrant au sein d'un roman d'expression française des poèmes en anglais en tête des chapitres.

III.2.4 Le surnaturel au service de la femme africaine dans « *Crépuscule du tourment* » :

Les croyances populaires africaines subsahariennes sont imprégnées de surnaturel même si les exécutions des actes magiques restent occultes et jugées marginales, elles demeurent néanmoins le recours d'une grande partie de la population, utilisées soit pour des fins politiques, familiales, personnelles, ou soit pour l'ascension sociale. La magie peut également guérir ou rendre malade, tuer ou protéger ; de ce fait, son usage peut être maléfique portant préjudices à sa victime comme elle peut apporter prospérité et réussite. L'usage de la magie illustré dans « *Crépuscule du tourment* » rend compte de son aspect répandu et ancré dans les traditions des communautés africaines subsahariennes. Sa mise en scène obéit à une logique identitaire dans la mesure où la magie (noire ou blanche) est issue d'un héritage culturel ancestral qui se propage dans tout le continent.

Le projet scriptural de Léonora Miano exprime l'aspect singulier de ces pratiques et démontre leur puissance dans une mise en valeur qui insiste sur l'appartenance culturelle et l'identité africaine traditionnelle. Les éléments qui surviennent au cours de l'intrigue permettent d'identifier les particularités du phénomène surnaturel qui sont déterminantes dans l'enchaînement des événements narratifs. Il conviendra ainsi de dégager les traits et les caractéristiques de ce phénomène en tant que paramètre esthétique du « *Crépuscule du tourment* ».

Le terme « surnaturel » se constitue du préfixe « sur » et de l'adjectif « naturel ». D'après le Dictionnaire étymologique et historique du français des éditions Larousse (1993), le terme apparaît en 1552. Au XIX^{ème} siècle il est pratiqué dans le genre fantastique et par les auteurs romantiques tels Théophile Gautier et Gérard de Nerval, ainsi que par les réalistes tels Honoré de Balzac et Guy de Maupassant. Selon le dictionnaire Le Littré, le surnaturel est tout ce qui se trouve au-dessus du naturel, c'est plus que la nature et ce qui ne pourrait être expliqué par elle. Dans le « *Dictionnaire des synonymes* » le surnaturel est synonyme de : 1- fabuleux, fantastique, irréel, merveilleux, prodigieux. 2- divin, magique, miraculeux.³⁵⁴

Par ailleurs, nous distinguons le surnaturel religieux de celui qui provient du magique : le premier relève du sacré et le deuxième du profane. La magie permet autant qu'élément surnaturel d'influer sur le réel et d'y opérer des changements. Elle est mise en scène afin de

³⁵⁴ « *Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires* », Le Robert, Paris, 2005, p. 1126.

refléter la réalité culturelle du peuple africain :

« *En Afrique (...) pouvoir de guérir et pouvoir de tuer sont souvent associés. Connaissance des plantes médicinales et emploi de techniques magiques vont fréquemment de pair.* »³⁵⁵

En effet, la magie fait appel à des puissances surnaturelles soit pour faire souffrir où elle est vécue comme un mal nécessaire et une arme pour se venger, se protéger ; soit elle fait partie intégrante des coutumes liées à l'amour, l'enfantement et la guérison. Dans tous les cas, elle est souvent liée aux femmes car elles sont considérées comme garantes du foyer et elles peuvent faire recours à la magie afin de le protéger.

Dans « *Crépuscule du tourment* » l'événement surnaturel provient d'un sort jeté par la mère de Dio et qui déclenche avec lui un changement climatique et un bouleversement dans la vie des personnages : « *l'air est irrespirable. Chargé (...) la pluie qui vient n'est pas ordinaire. D'ailleurs, ce n'est pas la saison. Quelque chose va se produire ce soir.* » (CDT-p. 41) Comme nous l'avons cité plus haut, *Madame* s'oppose à l'union prévue de Dio et Ixora qu'elle appelle la femme « sans généalogie » et la traite d'esclave : « *Esclave. Esclave. Esclave (...) Le corps de cette femme ne connaît la date d'aucune abolition. Il n'a pas rompu avec ces ères que, pourtant, elle n'a pas vécu (...) elle se soumet.* » (CDT-p. 43)

La figure de style de l'anaphore présente dans l'énoncé ci-dessus est un procédé qui sert à mettre l'emphase sur le caractère servile d'Ixora, tout en créant une dynamique issue de cette répétition de l'adjectif : **esclave**, afin de renforcer les sentiments de haine qu'éprouve *Madame* envers la fiancée de son fils Dio. Le rêve de *Madame* est de le voir épouser une femme de noblesse et d'occuper son rang tout en veillant sur l'héritage de la famille *Mususedi*. Néanmoins, les choses se passent différemment et Dio amène du Nord Ixora et son enfant Kabral, le fils de son défunt meilleur ami : « *cette femme et l'enfant de ton ami sont, entre tes mains, les instruments d'une vaine tentative de revanche.* » (CDT-p. 32) *Madame* jure de faire l'impossible pour empêcher leur mariage : « *cette femme, en revanche, ne sera pas tolérée. C'est ce que je me suis dit, ce à quoi j'ai œuvré.* » (CDT-pp. 33-34)

Elle sollicite les forces de sorcelleries et malgré les conséquences de son acte elle semble déterminer à accomplir le sort quoiqu'il en coûte. Son geste semble sacrificiel n'ayant

³⁵⁵ Caroline Oudin-Bastide, « *L'effroi et la terreur* », Éditions La Découverte, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2013, p. 18.

pour but que de préserver ses enfants et leur héritage, même si cela implique qu'elle vende son âme au diable : « *on m'a dit, là où je me suis rendue pour régler le problème, qu'il n'était pas possible de maîtriser tous les effets de l'opération. Les forces invoquées gouvernent seules l'issue. Tout ce que je peux affirmer, c'est que les épousailles n'auront pas lieu (...) on m'a rappelé qu'il n'y avait d'actes sans conséquences, que je serais un jour affectée par les énergies sollicitées (...) j'ai demandé si le choc en retour pouvait être de nature à vous priver de vos biens, vous, mes enfants. Il m'a été répondu que non, non, je serais seule touchée, atteinte avant tout dans mon âme.* » (CDT-p. 45)

L'acte ne sera pas sans conséquences et *Madame* accepte le prix qu'elle doit payer pour l'accomplissement du sort maléfique. En outre, elle se tourne vers la magie aussitôt que le problème survient, elle ne tente pas de discuter avec son fils Dio, ni avec Ixora afin d'exprimer son point de vue qui s'oppose à leur union. En revanche, elle choisit le moyen le plus facile en faisant recours à la sorcellerie pour résoudre cette question. Sa foi semble inébranlable en ces forces surnaturelles, en ayant pour seul objectif de préserver la pureté de la lignée des *Mususedi*. Son obsession de protéger l'héritage et la noblesse de leur nom de famille la pousse à faire appel à ces forces obscures : « *j'ai pris le parti de l'ombre.* » (CDT-p. 46)

Comme nous pouvons le constater, la figure féminine est particulièrement importante dans la fiction car elle représente le déclencheur de la manifestation surnaturelle et la raison pour laquelle les forces du mal surgissent. Le personnage de *Madame* est primordial au sein la trame narrative dans la mesure où elle représente par sa volonté de changer les choses le catalyseur de l'action surnaturelle. La magie est définie par Roger Bastide comme suit :

« *La magie ne suppose que l'application défectueuse des principes les plus simples de l'esprit, les lois de l'association des idées (...) l'homme a essayé de plier la nature à ses désirs par la simple force de ses charmes avant de tâcher de cajoler une divinité réservée, capricieuse et irascible par la suave insinuation de la prière et du sacrifice.* »³⁵⁶

Effectivement, la sorcellerie joue le rôle d'une force de survie qui permet à l'individu en difficulté de surmonter les obstacles qui se dressent entre lui et son désir, sans qu'il soit obligé de prier et d'attendre la merci de son dieu : « *j'ai peu fréquenté l'occulte. Lorsqu'il fallut m'y résoudre, ce fut toujours pour vous protéger, Tiki et toi.* » (CDT-p. 46) Le

³⁵⁶ Roger Bastide, « *Éléments de sociologie religieuse* », Éditions Armand Colin, Paris, 1947, p. 33.

romancier Cheikhou Diakité affirme à propos de l'objet magique ce qui suit :

« *Si les hommes se sont liés aux djinns et aux forces obscures, c'était pour la satisfaction de leurs divers besoins et la connaissance de l'avenir, une situation intimement liée à la condition du mortel.* »³⁵⁷

Dans ce sens, c'est les problèmes auxquels les africains sont confrontés qui les entraînent à convoiter l'aide des sorciers. Selon Xavier Garnier la magie est alors « *une pratique consistant à agir sur les signes pour tenter de « rectifier la destinée »* »³⁵⁸ Dans cette optique, la magie se caractérise par son statut d'immanence et par ses forces impersonnelles, contrairement aux formes personnelles et transcendantes de la religion. Sa mise en discours est un signe de modernité littéraire selon Valérie Triter :

« *Dans un récit prétendument réaliste, le surgissement du surnaturel est objet de conjectures, et la véracité des dires des personnages, ... sujette à caution. Le lecteur est désormais entré dans la modernité littéraire, c'est-à-dire dans « l'ère du soupçon »* »³⁵⁹

De ce fait, l'imaginaire surnaturel confère au texte une esthétique propre au roman africain subsaharien ; l'élément magique qui est issu des croyances et des superstitions y est vivace et joue un rôle culminant dans la construction identitaire et ethnique des populations. Cette esthétique africaine particulière du contemporain réunit des formes narratives hétéroclites. Effectivement, « *Crépuscule du tourment* » adopte une écriture de la disparité comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, ce qui permet le croisement de plusieurs codes et modalités propre à la poétique du fragment, cette fragmentation fonctionne comme une forme de contestation et d'affranchissement pour retranscrire son propre univers identitaire et culturel au sein de l'édifice fictionnel. L'événement surnaturel qui se manifeste sous forme de sorcellerie maléfique y constitue un paramètre essentiel, compte tenu de son influence sur tous les personnages qui peuplent la fiction. Les formes narratologiques et discursives sont tout aussi chamboulées à cause de l'apparition de l'événement insolite dans la diégèse. Le cadre spatiotemporel est également touché ainsi que le devenir des personnages. Le texte s'étire et devient volubile pour développer le caractère surnaturel du récit, et c'est dans l'excès et le flux torrentiel du langage que nous saisissons la portée magique du discours.

³⁵⁷ Cheikhou Diakité, « *Les sorciers de Yolela* », Éditions Edisal, Sénégal, 2017, p. 35.

³⁵⁸ Xavier Garnier, « *La magie dans le roman africain* », Éditions PUF, Paris, 1999, p. 50.

³⁵⁹ Valérie Triter, « *Le fantastique* », Éditions Ellipses, Collection Thèmes et Études, Paris, 2001, p. 20.

III.2.4.1 La mise en marche d'une magie puissante :

La sorcellerie a toujours été une pratique omniprésente dans les pays africains subsahariens, ses manifestations ont suscité des accusations, des crimes rituels, des conflits issus des rapports entre les sorciers et le système politique et judiciaire...etc. En effet, elle ne cesse de s'immiscer à d'autres réalités sociales contemporaines et de prendre de l'ampleur dans le quotidien des peuples africains, jusqu'à en devenir une force colossale qui dirige les esprits et les âmes des êtres. Dans « *Crépuscule du tourment* » la nature dangereuse de la sorcellerie se dévoile et foudroie le personnage victime d'Ixora à qui le sort était destiné afin d'empêcher son mariage avec Dio. Le déclenchement de l'orage en plein saison estivale annonce l'avènement du phénomène surnaturel qui frappe le couple en particulier : « *l'orage vient. Ce n'est pas la saison mais il sera violent.* » (CDT-p. 93) En effet, nous assistons à la scène violente où ils se disputent avant que Dio jette Ixora par terre en la rouant de coups, laissant la femme gisante dans la boue : « (...) *alors que cet orage de dingue m'envoie ses javelots sur le visage, sur les bleus, les bosses, les marques de ta virilité.* » (CDT-p. 139)

Ce passage énoncé ci-dessus par la narratrice Ixora fait écho à celui d'Amandla, qui relate la scène de son propre point de vue : « *arrête ! tu vas la tuer (...) je fais vite mais tu es plus rapide que moi. Elle est à terre. Sous le déluge. Dans la boue (...) elle gît là et tu démarres en trombe (...) personne de sensé ne se risquerait à affronter cette pluie. Ce n'est même pas la saison. Nous sommes au cœur de la période sèche.* » (CDT-pp. 130-131)

Les forces implorées sont si puissantes qu'elles font transformer la météo d'un climat de sécheresse à une pluie diluvienne. Elles arrivent à manier les éléments de la nature qui s'inclinent devant leur volonté. Il est connu que le sorcier ne travaille pas seul, son âme est en corrélation avec de puissants esprits démoniaques afin qu'il puisse réussir ses sortilèges. Il peut également faire recours à certains animaux dans des rituels de sacrifices où le sang de serpent, de lion ou de chien peut lui accorder une force pour faire incliner ses victimes. Dans la fiction de Léonora Miano, la magie atteint son paroxysme et arrive à œuvrer en causant des dommages irréversibles. Le couple rompt leurs fiançailles et *Madame* atteint donc son objectif qui l'a poussé à invoquer ces forces maléfiques. Dio ne supporte plus Ixora désormais et leur union ne sera donc pas possible à cause du sort jeté. Cette manifestation du mal n'a pas fait que de séparer le couple, elle a également blessé Ixora gravement, et si Amandla ne l'avait pas sauvé cette nuit-là, elle serait certainement morte. Manifestement, la sorcellerie peut tout à fait provoquer la mort et s'impliquer dans des affaires de meurtres et de règlements

de comptes. Son côté néfaste est d'une force fatale voire inéluctable, ce qui explique sa marginalité et son aspect occulte et dissimulé à l'abri de toutes les accusations dont les sorciers peuvent faire l'objet.

Enfin, le roman féminin africain subsaharien est empreint de surnaturel qui est un élément identitaire notamment l'usage de la sorcellerie. Qu'il soit issu de noblesse ou de milieux populaires, le personnage dans la fiction africaine peut faire recours à la magie afin d'échapper à sa condition ou ses problèmes. À travers sa mise en intrigue, la magie dans « *Crépuscule du tourment* » a des conséquences néfastes pour les personnages victimes du sort jeté après la requête de *Madame*. La mise en scène de la violence qu'a subi Ixora est relaté comme une manifestation des forces du mal et avec une tonalité grave annonçant un état d'urgence que l'auteure semble dénoncer.

En effet, la magie est abordée dans la fiction comme étant une activité péjorative qui porte une charge sémantique négative celle du maléfique en dépit de l'héritage culturel que cette thématique inspire. De ce fait, la pratique de la magie dessine les contours d'une identité africaine subsaharienne dominée par les superstitions et les coutumes ancestrales. Le roman féminin contemporain de l'Afrique du sud met en scène un imaginaire dominé par ces pratiques occultes transgressant ainsi la norme car la magie malgré son aspect répandu, demeure un sujet tabou que l'on n'aborde pas publiquement.

Synthèse :

À la fin de ce chapitre, nous pouvons conclure que l'écriture adoptée dans le corpus appartient à l'esthétique du fragment. D'abord, l'analyse thématique effectuée nous a permis de confirmer la présence d'une isotopie du deuil sous plusieurs formes dans le roman de Selma Guettaf. L'expérience du deuil peut être implicite quand il s'agit d'une mort symbolique et non physique du personnage, comme elle peut être explicite en se déployant à travers les segments descriptifs inhérents à l'énonciation du discours. Ensuite, nous avons relevé les récurrences thématiques de la marginalité dans le roman : prostitution, débauche, homosexualité, viol, chômage, errance, déracinement...etc. Notre analyse de la marginalité dans « *Les Hommes et toi* » a révélé d'emblée un cheminement narratif propre à l'écriture transgressive et subversive de l'interdit à travers la situation sociale des personnages

marginaux. Le foyer énonciatif est une sorte de réquisitoire de la société qui borne les possibilités d'épanouissement de ces individus à la marge.

Dans le deuxième roman « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné, nous avons tenté l'analyse du bestiaire qui dégage dans le texte des images tantôt d'amour tantôt de violence. En effet, le roman est un réquisitoire contre l'anthropomorphisme, tentant une redéfinition des relations homme/animal. En optant pour la hyène afin de représenter la monstruosité et le chien pour désigner la fidélité, l'auteure se base sur une conception culturelle et imaginaire collective, et son bestiaire enrichi le contenu fictif par les différentes connotations qui lui ont été attribuées. L'intégration des animaux en tant que thématique romanesque centrale opère selon une logique symbolique et nous pouvons ainsi dire à propos du projet scriptural de l'auteure que c'est un dépassement de toutes les frontières et limites langagière, proposant une écriture subversive qui favorisent des rapports harmonieux entre les deux espèces humaine et animale.

Enfin, après avoir analysé la structure de l'épigraphe dans « *Crépuscule du tourment* » de Léonora Miano, nous avons repéré des particularités propres à l'esthétique du fragment. Nous avons relevé les fonctions de l'épigraphe et son rôle dans la réception de la fiction. Quant à l'événement surnaturel, il peut être lu sous deux formes : la première lecture confère au phénomène surnaturel une dimension identitaire, liée indéfectiblement à l'identité culturelle africaine subsaharienne et met en relief les valeurs de l'occulte, qui font partie intégrante de la vie quotidienne des peuples africains. La deuxième lecture suggère de considérer la mise en texte de la sorcellerie autant que support métaphorique au discours de la dénonciation à travers lequel l'auteure cherche à rompre avec ces pratiques maléfiques qui portent préjudices et causent un mal irréversible à ses victimes.

De ce fait, le surnaturel génère un discours social de la contestation que la narration exploite par la production d'une esthétique du fragment. En effet, le projet scriptural de l'auteure oscille du discours idéologique et identitaire au discours romanesque de la violence, qui tend progressivement vers l'éclatement de ces instances. L'enchâssement des quatre récits énoncés par quatre narratrices différentes au sein d'un même roman rend compte d'un éclatement de la structure narrative, faisant recours à une multitude de procédés notamment la polyphonie, la déconstruction de l'unité spatiale et temporelle ou encore l'anachronie opérée dans le rythme de la narration (analepse). L'analyse effectuée dans ce chapitre nous a permis d'affirmer que la stratégie scripturale adoptée par les trois romancières appartient à l'écriture postmoderne du fragment qui favorise le décloisonnement des genres et des frontières

langagières afin de libérer la parole de l'imaginaire romanesque. La thématique du corps que nous allons analyser dans le chapitre suivant accentue la portée des éléments propres à l'esthétique du fragment que nous avons pu relever jusqu'ici et qui envahissent notre corpus d'étude.

Chapitre 3 :

Le corps et l'écriture de l'interdit

Nous aborderons dans ce chapitre la question interdite tant prohibée du corps, bannie du champ littéraire et considérée comme la source du péché. L'image du corps est nourrie dans l'imaginaire collectif par les tabous et les codes sociaux qui limitent son expression dans les productions romanesques. Néanmoins, des mouvements modernes émergent et s'engagent à libérer et à légitimer cette expression où le corps se manifeste sans entraves. En 1992, Anne Deneys Tunney fait appel à la psychanalyse de Jacques Lacan, dans son livre « *Écritures du corps de Descartes à Laclos* », où elle interroge le corps dans les textes les plus célèbres du XVIIIème siècle : « *La nouvelle Héloïse* » (1761) de Jean-Jacques Rousseau, « *La religieuse* » (1796) de Denis Diderot, « *La vie de Marianne* » (1731) de Marivaux, « *Les liaisons dangereuses* » (1782) de Pierre Choderlos de Laclos. Elle s'y intéresse à la représentation du corps et à la problématique de frontière qui se pose entre lui et l'acte d'écrire. D'autres travaux et œuvres littéraires s'intéressent à la valorisation du corps notamment celui de la femme et qui sont indéfectiblement liées à la question identitaire et culturelle.

Au Maghreb, le thème du corps se propage également dans la communauté littéraire à partir des années 1980 avec : « *Aïcha la rebelle* » (1982) de Halima Ben Haddou, « *La répudiation* » (1969) de Rachid Mimouni, « *L'Interdite* » (1993) de Malika Mokeddem, « *Une femme tout simplement* » (1995) de Bahaa Trabelsi, « *La fille de la Casbah* » (1996) de Leïla Marouane...etc. Ces œuvres traitent cette thématique avec sa dimension érotique en dévoilant les désirs et les fantasmes de la femme malgré le poids des tabous sociaux qui l'accablent. En effet, la production romanesque se trouve prisonnière de la censure morale et le fait de continuer à produire classe ces œuvres dans la catégorie transgressive. Nous citons pour exemple le romancier Rachid Boudjedra qui s'illustre par l'exploration de l'intime dans ces œuvres, qui traitent essentiellement du sexuel et ses déviances (inceste, viol, homosexualité...etc.). L'auteur affirme que son projet scriptural vise à démolir les tabous sociaux :

« *La sexualité est un élément important dans mon travail parce qu'elle est un élément important de la vie ; ensuite parce qu'elle est un tabou dans le monde arabo-musulman et dans mon pays. J'ai voulu en faire un des thèmes centraux pour essayer de transgresser ce tabou (...) Ma littérature est transgression des*

*tabous de toutes sortes, dont le tabou sexuel qui est peut-être le noyau dur de tous les autres tabous. »*³⁶⁰

Aujourd'hui, il est pertinent de s'interroger sur la place qu'occupe cette thématique, les créations littéraires continuent à faire du corps leur objet central d'expression, il y sera exalté autant qu'élément troublant et troublé, dans son aspect chaotique et transgressif. Les auteurs contemporains prennent cette tendance d'écriture de l'exhibition du corps et de ses fantasmes pour en faire un thème qui brise le silence imposé par les codes sociaux traditionnels. Nous citons : « *Le corps oriental* » (2002) d'Abdelkader Khatibi, « *Archéologie du chaos* » (2007) de Mustapha Benfodil, « *Dans le jardin de l'ogre* » (2014) de Leila Slimani, « *Festin de mensonges* » (2007) et « *La chambre de la vierge impure* » (2009) d'Amin Zaoui, « *Les nuits de Strasbourg* » (2000) d'Assia Djebar, « *On dirait le Sud* » (2007) de Djamel Mati...etc. La littérature contemporaine est féconde en figures du corps qui apparaissent sous des formes et dans des contextes diversifiés, tout en générant une controverse des idéologies et des philosophies. Nous allons questionner dans ce chapitre le corps et ses représentations dans notre corpus d'étude, et nous allons voir comment par le déploiement de ce thème la littérature contemporaine transgresse les normes textuelles traditionnelles. La violence qui frappe le corps touche aussi le texte et fait éclater toute perspective de linéarité usant d'une rhétorique et d'un lexique brutal et virulent qui fait toute sa beauté.

Pour déterminer les caractéristiques propres au discours féminin quant à la question du corps, nous allons interroger les particularités du discours féminin dans sa problématisation du corps et ses déboires dans le roman algérien « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf, ses remous, ses impulsions et ses écarts. Comme nous l'avons précisé plus haut, les personnages de ce roman représentent des figures marginales avec leurs conduites contraires aux règles de leur société. Nous allons tenter de répondre aux interrogations suivantes : comment ces marginaux utilisent-ils leurs corps comme un moyen de se sentir libres ? La liberté débridée et totale du corps est-elle la solution pour s'affranchir au sein de la société conservatrice arabo-musulmane ? Afin de répondre à ces questions, nous allons suivre le rapport de ces personnages à la marge au corps, en tentant de cerner le fonctionnement du discours de la dénonciation qui encadre le contexte social de la fiction. Nous allons voir le retentissement de la société conservatrice sur le discours et les agissements des personnages marginaux et tout ce que peut être générer par le refoulement du corps. Ensuite, nous allons faire une étude de la

³⁶⁰ Rachid Boudjedra, « *Écriture et sexualité* », in Gafaiti, Boudjedra ou la passion de la modernité, Denoël, Paris 1987, p. 105.

corporéité et des enjeux de la féminité dans le roman « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné, en assistant à la naissance de la femme avec la progression du personnage-enfant et la période de sa puberté. Pour ce faire, nous allons tenter de répondre aux questions suivantes : comment la puberté est-elle décrite et comment est-elle vue par les autres personnages mâles ? Comment la jeune narratrice vit-elle ces moments de métamorphose physique et quelle relation adopte-t-elle avec son propre corps ? Enfin, nous allons mettre l'accent sur le corps féminin et ses modalités d'inscription dans le discours africain subsaharien de « *Crépuscule du tourment* ». En ce qui concerne la mise en texte du corps, nous nous proposons de dégager ses formes de représentations et de configurations au sein de l'intrigue. En somme, ce chapitre se donne pour objectif d'interroger l'écriture romanesque du corps et dirige son analyse vers les axes suivants :

- La liberté débridée du corps comme une forme d'expression et de transgression.
- Le discours du viol et le rôle de la société dans l'émergence de la débauche.
- La poétique du corps et de la féminité.
- Le corps féminin rejeté et le réveil de la féminité entre puberté et désir.
- La représentation de l'amour et les violences conjugales.
- L'homosexualité féminine.

Quel que soit la nationalité de nos auteures, elles se rejoignent dans la dénonciation de la domination masculine et l'emprise dont les corps de femmes sont victimes. Leurs majeures revendications consistent à la réappropriation des femmes de leurs propres corps et à une conquête du Moi féminin :

« La théorisation d'une esthétique du corps en écriture tend à affirmer la tentative d'autonomisation des femmes à l'égard des canons définis par les hommes, Hélène Cixous écrit : « l'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. » (1975 :40) »³⁶¹

En effet, la parole pour dire le corps féminin est une mise en discours, permettant aux femmes de mettre en œuvre des stratégies d'émancipation pour échapper aux clichés patriarcaux, et aux stéréotypes véhiculés qui peuvent générer une scission violente de l'identité. C'est ce que nous tenterons d'élucider dans le présent chapitre.

³⁶¹ Delphine Naudier, « *L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique* », in *Sociétés contemporaines*, n°44, 2001, p. 64.

III.3.1 Les élans du corps comme expression de la liberté dans « *Les Hommes et toi* » :

Les femmes du Maghreb commencent dès la période postcoloniale à réclamer le droit d'accès à l'éducation et à l'occupation des espaces publics qui étaient réservés aux hommes. La mobilisation des femmes dans les lieux publics s'est accompagnée de l'exhibition du corps dont témoigne la romancière Assia Djebar dans son recueil de nouvelles : « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (1982) C'est ainsi que les auteures maghrébines ont commencé à affirmer une énonciation à la première personne du singulier « je », en ayant comme sujet de prédilection le corps et ses élans. Le projet littéraire féminin maghrébin inscrit la notion du corps dans une démarche révolutionnaire contre le système patriarcal qui maintient la femme dans une position d'infériorité par rapport au sexe masculin. L'écriture romanesque du corps devient un acte de rébellion, où la représentation de la femme et ses désirs y est insérée dans une esthétique moderne du fragment. Suite au parcours historique et social traversé par plusieurs crises et évolutions culturelles sur le corps, les romancières créent actuellement un espace propre au discours de subjectivité où s'expriment corps et désirs féminins à la fois :

« *La portée du corps dans ces romans serait ainsi à mettre en rapport avec l'accès des femmes à l'écriture, très récent pour la littérature maghrébine et pas très lointain non plus dans d'autres régions méditerranéennes. Prendre la plume signifie en effet prendre symboliquement la place du mâle, s'approprier du logos, quittant la sphère du physique, du matériel, du « sémiotique », qui avait été le seul domaine des femmes, pour entrer dans celle du « symbolique ».* »³⁶²

En effet, Marta Segarra a décortiqué la présence du corps et sa représentation dans les écrits maghrébins en mettant l'accent sur une reconquête du corps confisqué. L'inscription de cette thématique opère des innovations textuelles et le corps-objet y devient une manifestation libre et lucide du désir féminin. « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf est un roman qui réunit plusieurs thématiques centrales que nous avons analysés plus haut, mais le corps demeure un élément crucial à l'intrigue et au cheminement des événements. L'écriture de l'auteure est saturée d'excès de langage et de sens, elle se caractérise par un style direct, violent, subversif et impudique. Son sujet de prédilection est de mettre le point sur la condition de la femme au sein de la société patriarcale algérienne et sur sa liberté réduite à

³⁶² Marta Segarra, « *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p. 70.

travers un glissement thématique subversif. Dans cette stratégie scripturale quelle est la représentation du corps dans une société à prédominance patriarcale ? Comment le corps de la femme est-il source d'interdit et lieu de délit ? Et quel discours engendre-t-il quand il laisse libre cours à ses élans ?

La romancière Selma Guettaf met en scène une narratrice transculturelle, perdue entre sa culture natale et la culture adoptée. Nihed est une jeune femme algérienne en quête de liberté, de stabilité et d'amour, ayant grandi dans une société traditionnelle marquée par l'enfermement elle poursuit ses études à Paris où elle nourrit sa culture francophone, en laissant libre cours aux élans de son corps. Sa deuxième culture lui procure un sentiment de liberté contrairement à son pays natal où elle s'y sent cloîtrée dans l'espace comme dans les traditions conservatrices : « *retrouvailles avec quelques membres de ma grande famille. On ne manqua pas de me rabâcher qu'à mon âge, on prenait la vie un peu plus au sérieux, on arrêta d'être volage, on cherchait la personne idéale... Tout ça m'épuisait.* » (LHET-p. 25)

Elle pense que le mariage a des conséquences néfastes pour le couple comme pour leurs enfants, et elle revendique une relation amoureuse sans attentes ni promesses : « *quelle idée de s'engager pour la vie ai lieu de vivre des histoires complexes, sans promesses, ni attentes.* » (LHET-p. 25) Elle veut vivre dans la liberté totale sans engagement pour l'accabler. La vision de Nihed s'oppose aux conventions sociales, et l'origine de ses choix basée sur la liberté débridée émane d'un côté de l'absence d'un modèle familial, puisqu'elle a grandi dans une famille instable qui a fini par éclatée ; et d'un autre côté, ces choix découlent de l'absence totale de tout repère religieux. Le mariage est pour elle obsolète et pour vivre dans une relation amoureuse durable il suffit selon elle la bonne entente : « *c'était si idiot d'espérer qu'une personne vienne nous mettre la corde au cou. Pour moi, le mariage est un désastre. À cause de ma famille sans doute.* » (LHET-p. 25)

Dans ses déboires dans la ville de Paris, elle pratique la prostitution afin d'assurer un toit qui l'abrite la nuit. Ce déchaînement de sa sexualité est une manière pour Nihed d'exprimer sa liberté, plus précisément la liberté de son corps. Il s'agit de se démarquer des individus soumis à la loi traditionnelle sociale qui enchaîne le corps et l'empêche de jouir pleinement du bonheur d'être libre. Même si au bout d'un certain temps, elle se rend compte de son errance perpétuelle car la prostitution devient un besoin de survie dans cette période de crise financière et existentielle : « *accepter d'être lamentable, d'être rien, c'est peut-être ça vieillir. Une sorte de gros ras-le-bol. Un vide qui gagne du terrain dans ma poitrine, envahissant mes poumons. C'est un peu comme une envie de mourir, mais pas de façon*

violente. Comme un saut d'une falaise, ou une disparition en mer. Et rien d'autre. Un corps chutant dans la nuit vers les eaux noires. Sans jamais se fracasser. » (LHET-p. 21)

Ce corps textuel en pleine quête de liberté et de sérénité exprime son rapport au monde qui l'entoure et s'inscrit dans une quête de confirmation de Soi. Son portrait rebelle rejette les traditions et les coutumes de la société et les actualise dans une forme de liberté débridée sans aucun repère religieux. Faisant écho au monde extérieur, le statut de la femme est diminué effectivement comme le précise Kamel Kateb :

« D'un côté, l'ordre social et religieux et les valeurs morales dominantes relèguent les femmes dans une situation d'infériorité et de soumission. L'ascendance du groupe familial s'exerce dans tous les aspects de la vie sociale. L'éducation donnée aux petites filles par les femmes des générations antérieures devait assurer la perpétuation de cette situation. D'un autre côté, cette éducation est complétée par un sentiment de solidarité des femmes contre « l'adversaire commun », l'homme. Dans cette adversité, les femmes useraient de ruses, d'intrigues et de magie pour arriver à leurs fins et amoindrir les effets d'une domination masculine théoriquement sans limites. »³⁶³

La façon de Nihed et Rayane en tant que personnages marginaux de s'affranchir contre l'enfermement des tabous et de libérer les élans du corps dans une trajectoire effrénée, est faite d'un mélange paradoxal de désir et de douleur, de passion et d'errance. Le discours de Nihed est révélateur de cette idéologie et communique une volonté de s'extérioriser par le cri transcrit en parole, dans un langage qui exprime les contraintes sociales et les exigences que l'entourage impose et considère comme une bonne conduite. Malgré toute la pression morale et physique, la conduite interdite des marginaux se donne à lire par le biais d'un langage spontané et libéré, comme un moyen de s'émanciper et de s'affirmer en créant une image des corps libres et indépendants : *« nos corps prirent le contrôle, amplifiant leurs mouvements, jusqu'à l'insoutenable. Jusqu'à ce que dans un dernier souffle partagé, on eut l'impression de chuter. » (LHET-p. 55)*

L'écriture ici est un moyen pour rompre la loi du silence que l'auteure dénonce, déterminée à dévoiler les secrets du corps jouissant malgré la censure morale. Ainsi, le lecteur est témoin d'une éclosion effrénée d'un langage sur le corps et la sexualité qui sont des

³⁶³ Kamel Kateb, *« L'émergence des femmes au Maghreb »*, Éditions APIC, Alger, 2015, in https://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/24838/intro.femmes_maghreb.fr.pdf Consulté le 06-05-2022

éléments tabous et prohibés par la loi morale. De surcroît, les formes multiples de fragmentation textuelle qui touchent l'écriture de Selma Guettaf dans ce roman et le choix d'écrire dans l'éclatement est également une manière de s'affranchir des structures romanesques traditionnelles et de communiquer un réel spécifique de la société contemporaine par le truchement d'une parole violente et rude : « *Et la violence qui naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du vers, est celle de la révolte menée jusqu'à son paroxysme.* »³⁶⁴

En effet, le langage qui évoque les déchaînements du corps est propre à l'écart, il envahit « *Les Hommes et toi* » et marque ainsi la rupture dans son intrigue. Avec des thématiques telles que la prostitution, l'homosexualité et le viol, se dessine un univers romanesque malade et déséquilibré. Les personnages témoignent eux-mêmes de ces déviations comportementales en dévoilant des images violentes dans et à travers le discours. Alors, ce langage propre à l'écart se développe selon les récurrences de la thématique du corps et de ses rapports intimes. Rayane qui vivait longtemps sous le regard méprisant de son père en cachant sa part de féminité et ses penchants homosexuels, se libère enfin de tous ces accablants et exprime ainsi sa liberté à travers un déchaînement de corps et de désirs. Dans sa trajectoire de figure marginale et suite à sa rupture avec sa sœur Nihed, il se dirige vers la prostitution et découvre le bonheur d'être libre et insouciant : « *il venait de découvrir le seul horizon dans lequel il pouvait se projeter.* » (LHET-p. 95)

Son vouloir d'indépendance s'intensifie et il n'hésite pas de mêler son désir à celui d'autres hommes, de toutes sortes. La narration omnisciente appuie l'aspect glorifiant de la nouvelle vie de Rayane par une description méliorative de son pouvoir unique de séduction : « *ce qui attirait surtout chez lui, c'était sa désinvolture (...) en peu de temps, on le compara aux meilleurs prostitués.* » (LHET-p. 95) Ainsi, il renonce à la norme d'une vie traditionnelle, soumise au conformisme des lois instaurés par les coutumes sociales, et afin de préserver cette liberté conquise, il abîme son corps déjà fragile à l'origine avec l'enchaînement de nuits blanches et animées : « *sa vie était devenue une succession de passes, d'hôtels, de soirées (...) tout se jouait la nuit. Son corps n'en pouvait plus.* » (LHET-p. 105)

Cette liberté qu'il pense avoir acquis est le résultat d'un refoulement vécu depuis son jeune âge ainsi que la pression exercée par son entourage, et c'est ce qu'il le pousse à rejeter toute forme de soumission aux codes sociaux et aux interdits. Quand Rayane atteint le

³⁶⁴ Marc Gontard, « *La violence du texte : étude sur la littérature marocaine d'expression française* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1981, p. 27.

paroxysme de l'épuisement, il renonce enfin à sa profession de prostitué et rentre auprès de sa sœur Nihed, tentant de reconstituer sa vie. Toutefois, le passé le rattrape et il ne peut s'affranchir totalement de cet espace saturé d'interdits. La mort le traque dans une virulence extrême sans merci où il se fait agresser dans la rue par une bande d'hommes qui le rouent de coups à mort, à défaut de son allure féminine. Manifestement, le projet de Nihed et Rayane de bâtir un monde propre à eux dans lequel ils peuvent jouir d'une liberté débridée exprimée par les déchaînements corporels, semble se dissoudre face à la réalité sociale conservatrice qui emprisonne ces personnages à la marge dans l'abîme de la perversion et dans une errance constante. Leur quête de bonheur et d'indépendance n'est conquise qu'à travers une expression libre du corps, qui dans ses élans arrive à toucher un bonheur éphémère qui représente pour ces marginaux la seule manière de manifester leur liberté dans une communauté trop accablante.

III.3.1.1 Le désenchantement du corps dans le discours du viol :

L'écriture de Selma Guettaf est un espace de déploiement des thèmes violents par excellence, empruntés à la réalité sociale contemporaine algérienne. La citation suivante décrit la littérature maghrébine comme suit :

« L'écriture est un acte de solidarité historique (...) l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire. »³⁶⁵

« *Les Hommes et toi* » appartient à cette littérature qui choisit de rompre le silence afin d'évoquer les sujets les plus tabous de la société, tels l'intime, le corps désiré, violenté...etc. En effet, l'image du corps est liée à la violence qui s'exerce souvent contre les enfants et les femmes. Le statut de la femme dans la société se résume souvent à un simple objet de désir ou de répulsion. Quand elle est violée ou agressée physiquement, l'éthique social lui fait porter l'entière responsabilité en l'accusant et en la désignant comme la seule à blâmer. Le corps de la femme est perçu par la société comme sa première source de tourments. Dans ce sens, elle est donc son propre bourreau même quand elle est victime

³⁶⁵ Burtsher-Bechter, Beate et Mertz-Baumgarner Birgit. Témoinage et/ou subversion: une relation paradoxale? dans *Études littéraires Maghrébines* : « *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine* ».1991.N°16. Paris: L'Harmattan. pp. 09-23

faisant l'objet d'une agression sexuelle. Dans le roman de Selma Guettaf, la séquence narrative qui relate le viol de Nihed est brève, mais elle prend toutefois la forme d'une dénonciation directe et lucide qui se fait afin de mettre l'accent sur la question du tabou social du viol, et qui est à l'origine de l'exclusion et de la dérive de beaucoup de victimes.

Le roman aborde le viol sous une forme particulière mêlant déni et ironie tout en dévoilant l'aspect oppressif que revêt la femme et son corps au sein de la société. Nihed relate de façon inopinée l'agression dont elle est victime dans un espace textuel qui compte une page et demi, sans beaucoup de détails ni de précisions. Ensuite, elle n'évoquera plus cet accident tragique dans son discours. La protestation de Nihed comme signe linguistique n'existe pas, elle raconte l'acte avec une certaine démission comme si c'était déjà perdu d'avance et qu'il n'était même pas la peine de se débattre, alors elle laisse faire : « *couchée sur le sol, je humais l'odeur d'une timide averse. Mon esprit plongé dans une atmosphère blanche, poussiéreuse.* » (LHET-p. 61)

La violence répond au dépassement d'une difficulté de dire davantage de ce qui était déjà dit, comme si le texte cherchait à mettre en scène une violence qui ne cherche pas à s'exprimer à travers beaucoup de mots mais qui demeure richement signifiante. Or, la brièveté de l'énoncé du viol ne diminue pas de sa brutalité. En effet, Nihed raconte la scène où elle se fait violer par trois hommes à travers les verbes employés et les segments descriptifs qui traduisent un champ sémantique d'une virulence cruelle et répugnante, et le discours du viol ainsi modalisé est si intense : « *ils étaient affamés de violence. Le néant se présenta à moi, subitement. Je sentis tout mon corps défaillir, chacun de mes membres se dissoudre, comme. De la cendre s'éparpillant dans l'univers.* » (LHET-p. 61)

Le passage suivant prend une tonalité sarcastique et presque ironique, ce qui donne un caractère de banalité à l'agression du viol : « *en arrivant sur le palier, je n'avais pas l'impression que mon trajet avait été prolongé (...) j'étais affalée sur le canapé, un paquet de chips éviscéré sur la table basse à côté d'un cendrier trop plein, mon regard fumasse perdu dans des images. Celles du film en face de moi, et celles de ma nouvelle réalité. Prostituée, chômeuse et femme violée.* » (LHET-p. 61-62)

De surcroît, la caractéristique qui se dégage de cette partie du texte centrée sur la représentation du viol est que cet accident violent ne semble pas avoir des répercussions personnelles sur la vie de la victime. Effectivement, Nihed ne marque pas des signes de traumatisme dans son discours suite au viol et elle continue d'avoir des relations avec des

hommes. Cette réaction peut être un déni à la situation traumatisante dans laquelle elle était mise, alors elle choisit l'oubli afin de pouvoir continuer sa quête vers le bonheur. Elle est sémantiquement significatrice et révèle par son déni des motivations de la narratrice et des allusions culturelles qui découlent de la tragédie du viol.

De ce fait, la fiction romanesque est considérée comme un acte de prise de parole subversif par rapport aux normes sociales. En revanche, l'auteure privilégie cette forme d'expression afin d'étudier non seulement des questions taboues mais aussi de broser le tableau des relations de domination et des rapports déséquilibrés des genres dans l'un des pays du Maghreb. L'acharnement agressif masculin a pour cible l'élément féminin et accorde au texte une tension dominante et qui y génère un déséquilibre dans l'univers fictionnel. Outre que la décomposition de la cellule familiale qui vient ébranler davantage les repères identitaires et les rapports sociaux qui finissent par s'effondrer.

III.3.1.1.1 Les implicites du langage et le non-dit :

En plus de la forme inopinée avec laquelle la narratrice Nihed dévoile et narre l'épisode du viol, le corps textuel révèle une forme de discours implicite qui s'inscrit dans cet univers romanesque. Il s'agit du non-dit qui s'exprime par une information diffusée dans le discours sans qu'elle soit explicitement dite. Le non-dit constitue une information qui établit une attache entre le lecteur et le personnage de la fiction, ce dernier réussit à faire passer des messages sans avoir la peine de les transcrire verbalement et explicitement dans le texte.

Le non-dit se base surtout sur les suppositions du lecteur faites à partir des éléments textuels donnés et des informations émises par la narration. Il conditionne le discours qui intègre une esthétique du silence et d'omission. Cette forme implicite du discours touche le texte dans un endroit sensible lorsqu'il relate l'expérience traumatisante du viol de Nihed. La narratrice ne cache pas le fait qu'elle soit victime de viol mais elle omet parallèlement les détails de cet accident. C'est aussi sa manière de raconter l'action qui soit intrigante, son ton presque sarcastique et son intention à banaliser le fait attirent d'emblée l'attention du lecteur. C'est ce qui laisse place au non-dit comme forme d'expression à cette victime de viol qui n'a guère besoin de mots pour décrire la virulence du moment. De ce fait, comment s'exprime ce non-dit dans cette partie du discours ? Et quelles interprétations possibles pourra-t-il y avoir afin d'avoir un sens ?

D'abord, le non-dit implique qu'il faut recourir au silence sur certains aspects de l'événement du viol, que ce soit d'un point de vue moral, culturel, psychologique ou personnel. De par sa polysémie, nous mettons l'accent sur une multiplicité d'interprétations qui découlent du silence narratif et qui peuvent être la raison pour laquelle Nihed omet les détails du viol et refuse d'en reparler plus loin dans le texte :

- **Banalisation** : nous assistons ici à une expression subtile de la violence où le texte hésite devant l'indicible, mais qui choisit de banaliser cette agression pour ne pas laisser place à la faiblesse de la victime. Nihed banalise ce qui lui est arrivé afin de pouvoir digérer le choc et pour qu'il ne puisse prendre de l'ampleur dans sa vie désormais de victime.
- **Dire l'indicible** : la violence qu'elle vient de subir lui enlève la capacité d'en parler, le mal finit par attaquer le langage et absorber les mots. La tragédie de Nihed n'est lisible qu'à travers cette page et demie consacrée à une narration brute et une description circonscrite. Les mots étouffent les possibilités de nommer l'extrême indicible, nul besoin d'un débordement langagier pour dire l'émersion de la violence devant laquelle le texte hésite. La narration du traumatisme n'est pas richement développée à cause de l'intensité du choc qui ne peut être dit ni décrit.
- **Dénier pour mieux oublier** : c'est le refus de reconnaître le fait traumatisant en tentant de nier la réalité parce qu'elle est difficile à accepter. Le texte essaie de mettre en scène la forme la plus violente du viol. Nihed subit un viol collectif par trois hommes. L'état psychologique de la victime ne lui permet pas de s'extérioriser de manière exhaustive, elle rentre alors dans une forme de déni qui l'empêche d'évoquer ce traumatisme plus loin dans son récit. Le fait s'arrête là et ce choix de ne plus en parler peut-être un mécanisme de défense afin de se protéger contre le mal que cela implique. La victime se focalise donc sur d'autres préoccupations qui pèsent sur son quotidien au lieu d'assumer son statut de femme victime de viol.
- **La honte** : dans ce cas le non-dit est lié au contexte culturel qui soit à l'origine du sentiment de la honte suscité chez la victime. L'accident tragique du viol suscite de la honte chez la victime car il repose sur un interdit social qui juge systématiquement la femme comme la principale coupable et source de péché. Après le viol, sauver les apparences et s'octroyer une honorabilité au milieu de son entourage implique ne plus en parler.

L'auteure Selma Guettaf adopte une écriture bâtit sur l'implicite, le non-dit, la réticence et le silence qui s'enchâssent par le biais des ellipses. Les mots se dissipent dans un gouffre de silence où le corps est dans l'incapacité de dire ce qui lui fait souffrir. Le désarroi résultant du viol est décelable à travers le non-dit mais il ne s'énonce pas explicitement. En somme, l'épisode du viol est narré comme un micro-récit qui s'intègre dans l'isotopie de l'exclusion sociale du personnage principal à la marge. La marginalisation consiste le sème crucial et commun qui s'étale sur toute la trame narrative ; c'est le signifié fondamental qui connecte les péripéties des figures marginales entre elles. L'auteure trace le parcours dysphorique des personnages marginaux et de leurs corps souffrants et rejoint ainsi les écrivains contemporains qui sont immergés dans une société en pleine métamorphose qui renverse toute subordination féminine :

« L'importance des discours littéraires se trouve dans les représentations fictionnelles qu'ils produisent à partir de la perception que les écrivaines et les écrivains ont de la réalité sociale mais aussi des systèmes symboliques dans lesquels ils vivent. »³⁶⁶

L'intérêt poétique est de montrer la pluralité des stratégies stylistiques dont dispose l'auteure afin de traiter d'un sujet sensible à la femme et interdit par la société. Le silence supprime et censure toute parole ; toutefois, le texte déploie des subtilités langagières pour saisir les configurations de la violence faite à la gent féminine. Écrire pour Selma Guettaf correspond à une lutte qui n'est point dépourvue de torture, abordant des thèmes de douleurs tels le deuil, la séparation, la rupture, l'abandon, le viol, le désespoir...etc. ; qu'elle exprime sans voile aucun dans une cruditité langagière. En faisant du corps de la femme un sujet de prédilection elle fait aussi de l'écriture un lieu du corps dépensé, du corps fatigué des injustices qu'il subit. L'écriture de Selma Guettaf organise, symbolise et synthétise le mode de relations dichotomiques entre femme/homme et pose la problématique du corps de la femme sous ses plusieurs facettes.

³⁶⁶ Jean Zaganiaris, *Queer Maroc, « sexualités, genres et (trans) identités dans la littérature marocaine »*, Éditions Des ailles sur un tracteur, 2013, p. 14.

III.3.1.2 Le rôle de la société dans la propagation de la dépravation :

L'écriture dans « *Les Hommes et toi* » est une mise en discours d'une parole censurée et opprimée socialement. Le corps y est exalté sous ses différentes facettes, en tant qu'élément troublé, désordonné, déchiqueté, beau, sensible, douloureux...etc. Nous sommes en présence d'une parole spontanée, d'un discours immédiat qui n'est pas soumis d'avance à la pensée qui peut parfois le surcharger et l'encercler de jugements. Il s'agit dans l'écriture de Selma Guettaf d'une parole qui ne sélectionne pas les contours de la langue afin de se débarrasser de tout ce qui la rend impudique, transgressive et vulgaire ; au contraire, l'auteure tente d'élargir le champ sémantique du corps en déployant toutes sortes de questions taboues qui lui sont reliées.

La perception du corps par la littérature algérienne actuelle trouve une certaine forme de liberté d'expression en se débarrassant du cloisonnement des codes qui la rendaient auparavant tributaire du symbolisme religieux et social. En abordant ce genre de sujets au sein de la fiction, le romanesque devient une forme de réquisitoire qui dénonce toutes formes d'oppression et de mutilation du corps. En effet, au cours de leurs socialisation dans les communautés conservatrices, les femmes apprennent que la vertu de la femme arabomusulmane réside dans sa pudeur et sa retenue, et qu'elle « *prend une valeur fortement associée au corps qui implique la dissimulation du corps et la prescription de ce qui devrait être montré et de ce qui ne devrait pas.* »³⁶⁷ En effet, dans les sociétés traditionnelles du Maghreb, il est impératif que le corps de la femme soit dissimulé dès les premiers signes de maturité physique.

« *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf est un roman qui laisse libre cours à l'expression du corps comme forme d'affranchissement au sein de la communauté dans laquelle vivent des personnages considérés comme marginaux. C'est justement cette société conservatrice qui soit responsable des problèmes psychologiques de refoulement dont ils souffrent. Voici quelques énoncés à travers lesquels émanent une vision synthétique du malaise social algérien : « *c'est à cause de lui que je vais peut-être rester là-bas, croupir dans cette Algérie que je déteste aimer.* » (LHET-p. 23) ; « *lui et d'autres enfants ont été les victimes d'un système scolaire pourri qui leur avait véhiculer l'idée que la famille est le pilier de la société.* » (LHET-p. 26) ; « *j'avais besoin d'oublier ma maison natale, mon quartier, mes amis, mes amours. Paris avait toutes les raisons de me fasciner (...) j'essayais de trouver*

³⁶⁷ Monia Lachheb, « *Le corps voilé entre séduction et sédition. L'expérience de femmes tunisiennes* », Éditions Karthala et IRMC (Tunis), Paris, 2012, p. 175.

un sens à ma vie, comprendre mes envies en défiant les tabous de la société. » (LHET-pp. 35-36).

La situation discursive trace le contexte social des figures marginales et leur échec d'insertion au sein d'une communauté jugée sévèrement conservatrice. En effet, expropriés de leurs propres corps qui sont la source de leurs souffrances selon les traditions d'essence religieuse, homme et femme ne sont pas autorisés à laisser libre expression à leurs corps dans les sociétés arabo-musulmanes, et où ils sont également dépossédés de leurs identités. Le corps est à cacher, à éviter, à couvrir et à punir lorsqu'il dévie de la norme sociale, il est considéré comme responsable de la perversion de l'Homme et la raison de sa dépravation. Il est géré tout comme les grands principes de la religion et de la foi, et sa conduite devient une affaire sociale et publique quand il s'agit d'un frôlement d'interdit. Sans pouvoir s'assumer entièrement, le corps prend un aspect ramollit et devient une entité creuse et insignifiante.

La parole dans « *Les Hommes et toi* » est dénonciatrice de ce genre de communauté. Cette dénonciation de la société est perceptible à travers un déchaînement langagier qui rompt avec la linéarité du discours traditionnel. Sur le plan théorique, la configuration argumentative du discours est effectivement une parole dénonciatrice où les formes nominales des syntagmes accentuent le désarroi des personnages à la marge de ce système social défaillant : « *trop d'horaires, de petites histoires internes, d'égos surdimensionnés, d'hypocrisie... et pas assez de fric.* » ; « *des névrosés à couteaux tendus, au besoin compulsif de faire régner la terreur.* » (LHET-p. 47)

La formation discursive de la dénonciation est un acte illocutoire qui fonctionne sur l'argument, comme il a également une visée perlocutoire car il cible un récepteur et un lecteur potentiel qu'il cherche à convaincre. Dans le texte, les syntagmes qui démontrent ces intentions langagières se font redondants. En effet, l'énonciation de Nihed et du narrateur omniscient inscrit la dénonciation dans un acte de parole polyphonique, où l'extension des voix qui assurent la narration participe à la densité du discours, créant ainsi un relais de parole qui densifie la structure textuelle. Cette formation discursive tourne autour de la modernité, de la condition féminine, de l'éclatement de la cellule familiale, et des espaces sociaux de la dénonciation où évoluent les figures marginales. Il s'ajoute à cela une écriture qui se manifeste dans un contexte qui fait de la violence extrême son pivot et dont la notion de viol vient multiplier le dégoût et la virulence dans le texte.

L'approche du discours dénonciatif touche surtout la question du corps qui se prolifère dans le texte en signalant un mal général qui se dégénère dans toute la société. Il s'agit d'une crise de refoulement qui explose en attirant vers elle toutes sortes de dépravations et de déchaînements de nature sexuelle qui se prolifère telle une gangrène. Effectivement, le refoulement sexuel lié aux tabous sociaux engage les personnages à avoir des rapports effrénés des corps. Les plaisirs charnels sont célébrés dans le corps textuel qui est tout aussi débridé que l'appétit sexuel immodéré des héros.

L'énonciation dans le discours dévoile d'emblée les défaillances d'un système social fragilisé par le grand nombre de codes établis et qui poussent la majorité des jeunes individus à l'excès et à la transgression. Le glissement thématique est une mise en dénonciation de ce système social qui met en place des personnages marginaux errants dans un débridement total des émotions et des pulsions corporelles. La société conservatrice condamne les marginaux mais c'est elle qui les pousse en même temps vers la l'expression du corps longtemps refoulé. La qualité de la morale collective dépend alors du dysfonctionnement de cette société paradoxale qui à force de vouloir contenir les élans du corps, alors qu'elle les incite à se diriger vers l'excès et la dépravation. Khadija Mohsen-Finan avance ce qui suit à propos du statut de la femme dans les sociétés maghrébines actuelles :

« Aujourd'hui, la condition de la femme continue d'être tiraillée entre la mondialisation et un retour à ce que beaucoup appellent « l'authenticité arabo-musulmane », une sorte de repli identitaire savamment entretenu par les chaînes de télévision panarabes. »³⁶⁸

De ce fait, Nihed et Rayane dans « *Les Hommes et toi* » sont voués à la débauche et à la prostitution et classés systématiquement parmi les réfractaires et les rebelles qui vivent au rancart de la communauté. Ils subissent au cours de leur parcours de dépravation toutes sortes de violences physiques et morales échouant dans un monde d'errance et d'agonie. Dans leurs trajectoires, ces personnages semblent vouloir transcender les malheurs de leur sort, ils croient au début que le bonheur réside là où le corps exulte mais ils découvrent au cours des péripéties que cette liberté effrénée a un prix et des conséquences parfois fatales.

Enfin, ces formes diversifiées de déploiement du corps dans l'écriture de Selma Guettaf et ses fonctions au sein du discours algériens sont justifiées par le poids des traditions

³⁶⁸ Khadija mohsen-Finan, « *L'évolution du statut de la femme dans les pays du Maghreb* », Ifri programme Maghreb, Paris, juin 2008, p. 10.
https://www.ifri.org/sites/default/files/atoms/files/KMF_statutdelafemme_Maghreb.pdf Consulté le 01-12-2022

et des interdits qui pèsent et inhibent la liberté de l'individu. Pour qu'il puisse vivre l'expérience intime il faut s'exiler, s'aventurer et connaître l'errance et l'égarement car ces restrictions morales rendent illicite l'expression de l'amour et de l'intime et le poussent à l'excès en conduisant vers la dépravation et la débauche. Manifestement, le corps ne constitue pas uniquement une thématique dont il faut peindre la douleur des blessures ou encore la beauté, il se met plutôt au centre de la configuration du sens avec ses égarements, ses déchaînements, et ses désirs.

Ainsi, la création de la littérature algérienne féminine marque la transition du corps féminin refoulé au corps revendiqué. Le choix de thème du corps est la marque d'une parole assumée qui a cessé de chercher un espace de déploiement et de justifier les raisons de sa présence. C'est une écriture de tabou qui refuse tout interdit et qui ose mettre le verbe au défi. La liberté du corps dans ses agissements et dans ses choix personnels vient comme un réveil des sens contre la mort sociale et la marginalisation. Ce corps condamné au mutisme et à l'enfermement par les lois sociaux-culturels et religieux se révolte et laisse libre cours aux élans et aux passions. En somme, nous pouvons dire aussi que l'écriture dans « *Les Hommes et toi* » dénonce la société pour toutes ses perversions charnelles qu'elle dissimule bien, en comptant les amours incestueux, les viols non-déclarés, les infidélités, l'homosexualité et la prostitution. Ces agissements se prolifèrent partout dans l'univers textuelle pour refléter la réalité sociale du pays qui est bâti sur des bases de refoulements et de complexes psychologiques issus de l'enfermement, ce qui engendre des comportements dépravés et immoraux.

III.3.2 L'étude de la corporéité et les enjeux de la féminité dans « *La Vraie Vie* » :

L'écriture contemporaine d'expression française dans la multiplication de ses formes inscrit la violence au centre de ses textes. Ses stratégies discursives tendent vers la recherche d'une stylistique qui rompe avec le modèle littéraire traditionnel et qui se dirige vers l'authenticité et l'originalité de ses mécanismes. Le discours du corps s'élabore en se situant au centre des revendications qui préoccupent les romancières de notre corpus d'étude. De ce fait, les occurrences du corps sont liées à la condition de la femme au milieu de sa société à la complexité d'une prise de parole et à la dénonciation du pouvoir patriarcal dirigeant, mettant ainsi en œuvre une hybridité entre le factuel et le fictif. La condition minorisée de la femme dans la société patriarcale l'enserme dans un étau de prohibitions et de contraintes qui dépendent entièrement de la volonté masculine.

La femme est maintenue enfermée dans les limites circonscrites par la morale et la tradition. Son corps est par conséquent marginalisé et soumis à la volonté masculine. L'écriture du corps a toujours été limitée car on préfère aborder le corps dans un processus de morcellement. Ainsi la femme est décrite par fragment : ses yeux, ses cheveux, sa peau...etc. où elle est figée dans une description qui répond aux canons de la beauté universelle. Jusqu'à aujourd'hui, l'écriture du corps est souvent restreinte à une extériorité infime et le rapport au corps n'est pas tout à fait assumé, que ce soit pour des raisons sociales ou religieuses. La femme prisonnière de son corps ne peut toujours pas exprimer librement ses désirs et même le regard qu'elle porte sur son propre corps et sur le corps de l'autre est happé d'interdits. Rares sont aujourd'hui les romans qui mettent en scène le corps comme corporalité, la majorité d'entre eux utilisent la thématique afin de dénoncer la violence faite au corps.

Donc, dans l'écriture le rapport au corps réside surtout dans la dénonciation de multiples formes d'agressions tel le viol, le mariage forcé, l'enfermement...etc. Selon Céline Gourdin, la place du corps physique est centrale dans l'écriture :

« Le corps n'est donc plus un simple système organique mais, défini en termes de gender, il constitue le siège des idées et des pensées (Voir Michel Foucault). C'est ainsi que les féministes se sont appropriées ces théories

*postmodernes afin de démontrer que le corps devient la source de l'écriture féminine. »*³⁶⁹

Elle ajoute à propos de l'écriture féminine ce qui suit :

*« Le concept d'écriture féminine, évoqué pour la première fois dans les écrits d'Hélène Cixous, est donc significatif de la relation du corps avec le gender : le corps est ici considéré comme un espace qui accueille du discours ; les femmes écrivent avec leur corps. Il en va de même dans les théories françaises avec Luce Irigaray, à l'origine du « parler femme », qui montrera que les différences entre homme et femme s'inscrivent dans une perspective symbolique puisque le corps devient un espace de discours. Julia Kristeva a poussé plus loin l'analyse en montrant que le langage employé par les femmes écrivains viendrait directement du corps. »*³⁷⁰

En parcourant le roman d'Adeline Dieudonné où la question du corps est traitée loin des *topoi* classiques de la littérature, nous faisons face aux corps de femmes dans des états multiples ; corps séquestré, battu, enfermé, soumis, désiré...etc. L'écriture établie une alternance entre le corps exalté, jouissant, et le corps torturé, répulsif. L'auteure souligne les problématiques inhérentes à la corporéité³⁷¹ dans son roman « *La Vraie vie* » qui traite de la notion du corps et fait d'elle l'un des pivots fondamentaux de son édifice fictionnel. La corporéité et la sexualité de la femme chez l'auteure se présentent sous divers aspects, notamment la représentation et le traitement de ce corps par la société et par la famille, ainsi que l'attitude des femmes à l'égard de leur corporéité. De surcroît, le roman se construit à partir d'un déséquilibre au sein de la cellule familiale et des carences affectives paternelles.

Les rapports conflictuels de la famille impactent la narratrice et se dressent comme obstacles devant sa quête d'épanouissement et de réussite. En outre, la jeune narratrice fait l'expérience de la puberté et découvre au fur et à mesure son corps et son langage intime. Néanmoins, les regards perçants de son père qui la transpercent font naître en elle des sentiments négatifs qui ne font qu'aggraver son manque d'assurance et sa peur. Comment

³⁶⁹ Céline Gourdin, « *Gender* », Dictionnaire International des Termes Littéraires (en ligne), <http://www.ditl.info/arttest/art24161.php> Consulté le 05-04-2021

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Le site web du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit la corporéité comme caractère de ce qui est corporel, de ce qui a un corps humain, de ce qui est un corps matériel. <https://www.cnrtl.fr/definition/corporéité#:~:text=fém.-,CORPORÉITÉ%2C%20CORPORALITÉ%2C%20subst.,qui%20est%20un%20corps%20matériel.> Consulté le 20-12-2021

peut-elle se construire avec un corps stigmatisé qu'elle n'assume pas ? Comment peut-elle aimer son corps et l'accepter quand il fait l'objet de répulsion et de honte de son père ?

Manifestement, le corps se donne comme l'une des clefs principales de lecture car il s'agit de l'histoire d'une jeune fille dont le corps est sans cesse en train de se développer et de se transformer en corps de femme. Son père s'en aperçoit et tente de l'enfermer et de freiner toute tentation de ce corps à s'exprimer. La narratrice n'est pas la seule victime, sa mère est constamment battue par son mari qui déverse toute sa colère dans un déchainement de crises violentes physiques et verbales : « *et si les rugissements ne suffisaient pas, les mains venaient les aider. Jusqu'à ce que mon père se vide complètement de sa colère. Ma mère se retrouvait toujours par terre, immobile. Elle ressemblait à une taie d'oreiller vide.* » (LVV-p.43)

Le corps se présente à ce niveau de l'intrigue comme otage d'une manœuvre vicieuse du père, où ce dernier tente de soumettre tout le monde à sa volonté suprême avec le moyen de la force. Le corps dans « *La Vraie vie* » n'intervient pas simplement comme un accessoire ou une pièce manquante à partir duquel se construit le programme narratif de la fiction, mais il intervient dans la genèse même du Moi qui est bâti et structuré en fonction du rapport de la narratrice-héroïne avec son propre corps et avec celui de l'autre, notamment dans la période de puberté. Le récit est justement parcouru de bout en bout par sa sensation de manque avant que l'amour n'entre dans sa vie et n'apaise son agonie. Sa féminité naissante est une étape cruciale dans sa vie qui apparaît dans le lien étroit entre le corps et le texte. Malika Mokeddem aborde la question de l'identité féminine dans son roman « *N'Zid* » (2001) qui s'exprime dans et à travers le corps où le texte est subverti par la prise en compte d'une identité sexuée qui a toujours été condamné au mutisme :

« *C'est flou dans le cortex. Drôle de mot, cortex. Corps-texte, c'est ça. Ton corps a le texte flou... Il a brouillé les menaces de l'identité, des amours et des abandons. Fracture du crâne et des drames.* »³⁷²

Ce jeu de mot sur cortex/corps-texte que l'auteure aborde symbolise le lien fort qu'entretient le corps et le texte, c'est-à-dire que ce qui est transcrit dans le texte est inscrit dans le corps. Par ailleurs, la narratrice dans « *La Vraie vie* » fait l'expérience de l'éveil sexuel qu'elle perçoit d'abord dans les regards des hommes qui l'entourent. Elle se sent déjà étrangement transgressive sans même avoir commis le moindre geste qui la condamne. Le roman dénonce avec empressement et violence à travers son personnage principal féminin, la

³⁷² Malika Mokeddem, « *N'Zid* », Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1991, p. 61.

tradition patriarcale qui condamne les femmes à l'enfermement et à l'effacement en incarcérant leurs corps perçus comme un danger. En effet, le corps de cette jeune narratrice en plein processus de maturité est représenté comme dangereux dès les premiers signes de l'éveil sexuel. La corporéité devient ainsi vectrice de tensions mais malgré la difficulté de la situation, la narratrice parvient à trouver le moyen et le temps propices pour l'expression individuel de son corps même s'il reste soumis parallèlement à la contrainte paternelle et collective.

III.3.2.1 Le corps en tant qu'objet de répulsion :

Tabou comprend corps et sexualité, ils ne peuvent être dissociés car ils renvoient à l'identité du Moi féminin, toujours en opposition à l'identité sociale. Le personnage principal féminin de « *La Vraie vie* » apparaît comme une transcription littéraire du rejet d'un être-femme que le corps devient l'espace privilégié du renoncement et de la honte autour duquel s'articulent les tensions identitaires. À ce propos Christine Détrez et Anne Simon avancent :

« Le corps (du délit) est bien le lieu de tous ces paradoxes, où s'articulent dominations et affranchissements, choix individuels et soumissions aux normes. »³⁷³

Ce lieu de réunion des paradoxes que désigne le corps accentue l'ambiguïté de la condition féminine, qui au lieu de construire son identité selon sa nature elle se trouve cantonnée dans des codes établis par la société patriarcale qui lui dicte les normes de sa conduite. La littérature présente le corps comme lieu de tension entre deux approches opposées : la liberté inédite qu'apporte l'expérience du corps, et la soumission aux concepts sociaux et moraux. Les frontières entre l'individualisme et le conventionnalisme sont poreuses et c'est la littérature qui permet l'oscillation entre les deux.

Nous nous interrogeons ici sur la représentation du corps rejeté et perçu comme objet de répulsion, comment est-il devenu dès les premiers signes de puberté un délit qui emprisonne la femme et limite sa liberté, et qu'il faut absolument contenir dans un cercle d'enfermement qui comprend mariage et enfantement ?

³⁷³ Christine Détrez, Anne Simon, « *À leur corps défendant* », Éditions du Seuil, Paris, 2006, p. 14.

Simone de Beauvoir aborde dans « *Le Deuxième sexe* » la conception du corps de la femme basée sur le rejet de l'aspect anatomique et biologique, elle accuse dans cette conception aliénante la domination masculine de la pensée patriarcale :

« *Dans ces combats où ils croient s'affronter l'un l'autre, c'est contre soi que chacun lutte, projetant en son partenaire cette part de lui-même qu'il répudie ; au lieu de vivre l'ambiguïté de sa condition, chacun s'efforce d'en faire supporter par l'autre l'abjection et de s'en réserver l'honneur.* »³⁷⁴

En effet, la narratrice dans le roman « *La Vraie vie* » vit péniblement l'éveil de sa sexualité, d'abord parce qu'elle se sent rejeté par son frère et son père : « *cette année-là, mon corps avait beaucoup changé. Tout c'était arrondi (...) Je ne prêtai pas beaucoup attention. Mais je voyais bien que le regard des autres changeait en même temps que mes formes. Surtout celui de mon père.* » (LVV-p. 119) Le regard du père est important pour chaque enfant, et celui-là précisément renforce le sentiment de transgression chez la narratrice.

Ce regard réquisitoire implique une suite de comportements et une attitude spéciale que la narratrice doit adopter afin d'éviter les ennuis, commençant par cacher son corps : « *j'avais l'impression d'avoir fait quelque chose de mal.* » (LVV-p. 119) Puisque la corporéité est le point par lequel on entre en contact avec l'univers et avec les gens qui nous entourent, le regard de ces gens et leur perception sont particulièrement importants. En effet, c'est le regard d'autrui qui fait ressentir au corps sa dimension matérielle dans le monde, c'est ce regard posé sur le corps qui contribue à lui donner sa forme réelle et tangible. Maurice Merleau-Ponty avance ce qui suit dans « *Phénoménologie de la perception* » : « *j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps* »³⁷⁵, ce dernier se veut le pivot³⁷⁶ et le médiateur³⁷⁷ du monde.

La narratrice de « *La Vraie vie* » est donc réduite à son corps de femme qui constitue l'objet de la sexualité pour la gent masculine. Le champ sémantique de la honte qui imprègne ce passage définit bien le rapport de la narratrice avec les membres masculins de sa famille. Voici une définition du sentiment de la honte d'un point de vue sartrien :

³⁷⁴ Simone de Beauvoir, « *Le Deuxième sexe tome II* », Éditions Gallimard, Paris, 1949, p. 648.

³⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, « *Phénoménologie de la perception* », Éditions Gallimard, Paris, 2009 (1945), p. 97.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 169.

« *La honte pure n'est pas un sentiment d'être tel ou tel objet répréhensible mais, en général, d'être un objet, c'est-à-dire de me reconnaître dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui. La honte est un sentiment de chute originelle, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis « tombé » dans le monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis.* »³⁷⁸

Même sa mère tente de lui inculquer l'attitude convenable à avoir quand on est une femme : « *ma mère essayait de me faire comprendre qu'à treize ans, je devais commencer à adopter une attitude de jeune femme. « Les hommes n'aiment pas les souillons. »* » (LVV-p. 147) Manifestement, l'univers de « *La Vraie vie* » est régi autour du modèle sociétal classique dans lequel le patriarcat règne. Les jeunes filles y doivent suivre les enseignements des mères en ayant la bonne attitude qui comprend la pudeur, la délicatesse et la féminité afin d'attirer le genre masculin : « *à l'école, les filles ne jouaient plus à se battre ou à se courir derrière (...) Elle se contrôlaient, prenaient des poses (...) Elles riaient en mettant la main devant leur bouche.* » (LVV-p. 147)

Le corps de la narratrice est considéré comme un objet sexué et une menace à neutraliser, ce qui implique la dissimulation de ses formes et de sa féminité, alors que la jeune fille-même ignore encore sa propre corporéité : « *j'étais passée du statut de petite chose sans intérêt à celui de petite chose repoussante.* » (LVV-p. 119) Dans ce sens, il est provoqué chez la narratrice un sentiment de culpabilité d'être femme car son corps est sexué par le regard de son père et de son petit frère Gilles : « *Parfois, je surprénais le regard de Gilles sur le relief de mes seins sous mon tee-shirt et j'y voyais presque du reproche. J'avais la sensation de devenir une créature répugnante.* » (LVV-p. 119)

Son corps est perçu comme une source potentielle d'assouvissement sexuel et donc de honte pour la famille : « *je faisais attention à cacher mon corps le plus possible. Il était beau, je le savais (...) Je portais des vêtements amples, de gros pulls sur des pantalons baggy pour dissimuler tout ça.* » (LVV-p. 223) De ce fait, le corps de la jeune fille devient résonateur des tensions intérieures, abritant la honte et le dédain corporel. Cette situation révèle la société patriarcale qui stigmatise le corps féminin dans laquelle évolue la narratrice, elle est obligée de se cacher derrière des vêtements trop amples afin de se dissimuler puisque son corps de femme ne correspond pas esthétiquement aux critères dictés. Les vêtements amples

³⁷⁸ Jean-Paul Sartre, « *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique* », Éditions Gallimard, Paris, 1943, pp. 395-396.

permettent à la jeune fille de rester à l'abri des regards menaçants de son père et de rentrer dans sa grâce afin qu'il ne l'empêche pas de sortir, que ce soit pour aller à l'école ou pour travailler comme baby-sitter. La narratrice relate comment elle est cible non seulement des regards accusateurs mais aussi des paroles blessantes et des crises colériques du père quant à son statut social et son apparence physique : « *« il était content de te voir, ton amoureux ? Ah ah ah ah ! » Son rire. Son rire, c'étaient les anneaux du python qui vous enlacent avant de vous étouffer.* » (LVV-p. 104)

En définitif, le discours de la narratrice est une reproduction de la loi sociale qui « *construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexuants.* »³⁷⁹ Certes, le regard précède le langage mais les paroles offensantes du père concrétisent et réactivent les sentiments de honte et de peur que le regard a d'abord fait naître chez la jeune narratrice. L'effet qu'a le père sur sa fille est dévastateur et ses crises sont si violentes : « *mon père me scrutait (...) Mon corps s'est transformé en une grande flaque de sang qui s'est déversée en cascade sur les marches. Il ne restait de moi que deux globes oculaires (...) qui regardaient mon père.* » (LVV-p. 103)

Malgré les regards répugnés de son père et de Gilles vis-à-vis son corps qui prends de plus en plus forme féminine, la narratrice ne semble pas le détester pour autant, au contraire, elle aime son corps avec tous ses détails : « *il était beau, je le savais. Il avait les proportions qu'il fallait, des jambes longues et fines, une taille étroite, des épaules sculptée.* » (LVV-p. 123)

Les segments descriptifs du corps de la jeune fille sont énoncés de manière améliorative afin de mettre en valeur ses atouts. La narratrice semble apprécier son physique malgré les regards accusateurs et répulsifs de son père et de son frère. Elle fait profil bas pour échapper aux problèmes, sauf quand elle va chez le couple chez qui elle travaille comme baby-sitter. La jeune fille tombe amoureuse de l'homme surnommé dans le texte « le Champion » qui était un champion de karaté, beau et bien sculpté : « *je sortais de chez moi avec un long pull informe et, sitôt passé le coin de la rue, je l'enlevais, révélant une petite robe à fleurs (...) J'aimais avoir les jambes nues pour sentir la chaleur de sa main.* » (LVV-p. 123)

D'un côté, son corps l'invite à le dissimuler et de l'autre côté elle l'aime et désire de l'exhiber, similaire à une situation conflictuelle au carrefour de l'acceptation et de la honte, du

³⁷⁹ Pierre Bourdieu, « *La Domination masculine* », Éditions du Seuil, Collection Liber, Paris, 1998, p. 16.

désir et de la peur. La narratrice est consciente que son corps fait l'objet de répugnance et de répulsion pour son père et son frère, mais elle décide d'embrasser sa féminité et de l'accepter tel un don et une grâce. Elle tente d'échapper à l'emprise de son père et fait l'effort pour atteindre un bout de bonheur ; une fois en dehors de la maison, elle dévoile son corps en découvrant sa petite robe à fleurs défiant ainsi la volonté de son père qui cherche à dissimuler sa beauté et sa féminité : « *il attendait de moi que je devienne comme ma mère. Une enveloppe vide, dépourvu de désir. Il ne savait pas qui était sa fille. Mais à treize ans, je testais à sa merci. Il allait donc falloir le tromper.* » (LVV-p. 136)

Son geste est donc bien réfléchi et vient en réaction à l'enfermement, c'est une revendication du corps qui oblige la narratrice à vivre dans une duplicité, en faisant recours au mensonge et à la tromperie. Mais c'est pour elle une forme intelligente qui lui permet de survivre dans ce milieu familial hostile qui diminue sa valeur et qui cherche toujours le moyen pour l'anéantir.

Enfin, l'auteure peint la réalité sociale et familiale des femmes au sein de la société patriarcale dans laquelle elles sont obligées de restreindre la valeur de leurs corps, le dissimuler et en avoir honte. Mais elle montre également comment ces femmes peuvent se chercher et se retrouver grâce au corps, à travers l'histoire que relate la narratrice dans le roman « *La Vraie vie* ». Par cette histoire, la mise en scène de cette jeune narratrice témoigne de rêves de liberté, du désir ardent d'indépendance et de la volonté de s'émanciper et prendre sa vie en main ; cette vision ne peut être tolérée dans un milieu social patriarcal, qui condamne la femme à la soumission et à l'autorité suprême de l'homme d'où ses aspects transgressif et marginal qui perturbent et secouent l'ordre établi.

III.3.2.2 La puberté et le réveil du désir féminin :

L'exploitation du corps dans l'écriture de « *La Vraie vie* » prend de larges proportions puisqu'elle traverse une grande partie du texte. La narratrice raconte ces années de jeunesse avec lucidité et précision de mémoire, qui devient un instrument crucial à l'action et à l'enchaînement narratif de l'intrigue. Cette mémoire opère dans un flux narratif rétrospectif qui use des procédés temporels tels l'analepse et l'ellipse, afin de témoigner de ses carences affectives paternelles et surtout des violences que son corps a subi. Il s'agit effectivement d'une mémoire de la chair qui a la capacité de se souvenir des marques traumatiques gravées sur son corps et surtout dans cet âge sensible où la fille se transforme en femme. Donc,

l'espace corporel est par excellence le lieu où s'enregistrent tous ces modes de violences psychologiques et physiques.

L'adolescence est le théâtre d'un événement inédit où il s'opère au niveau du corps infantile une mutation définitive. La modification physique opérée chez la narratrice qui inscrit une rupture avec son enfance bien nette lui accorde une issue favorable, dans la mesure où elle lui permet l'expression du désir amoureux en lui offrant quelques instants de pur bonheur en dehors de l'atmosphère irrespirable de la maison familiale. Elle raconte le début du changement physiologique de ses camarades au collège et les modifications comportementales qui les caractérisent durant cette phase : « *tout était différent. Les garçons commençaient à courir après les filles et les filles faisaient semblant d'être des femmes. Tout ce petit monde s'agitait, intégralement absorbé par le grand chantier hormonal. Chacun arborait la preuve de son entrée dans la puberté comme un trophée. Ici, un embryon de moustache, là un bourgeon de poitrine.* » (LVV-p. 109)

Tout d'abord, la puberté est le développement complet des caractères sexuels et à l'acquisition de la fonction de reproduction et de la fertilité. Sur le plan psychologique, l'adolescence est une période sensible qui se manifeste par l'entrée dans l'âge de la puberté qui soit responsable d'une grande partie de la construction identitaire de l'individu. Le professeur de psychiatrie Paul Bizouar la définit comme suit :

« *Les transformations corporelles de la puberté s'accompagnent et déclenchent des transformations psychiques chez l'enfant qui devient adulte par le passage de l'adolescence. Elles contribuent à la construction de son identité personnelle, en particulier sexuelle.* »³⁸⁰

De ce fait, la puberté est le passage obligé pour atteindre l'âge adulte, c'est une phase à la fois génératrice de crises et nécessaire pour se construire. Le saut que la narratrice fait de l'enfance à la puberté est décelable dans la trame narrative. Soumise au deuil du corps infantile, elle fait son entrée dans l'adolescence et relate ses premières sensations et émotions ressenties en la présence du Champion : « *les yeux du Champion se sont posés sur moi. Son corps de cheval sauvage s'est redressé. La boule chaude que j'avais sentie se dilater dans mon ventre l'année précédente avait mûri. Cette fois, en plus de la chaleur qu'elle diffusait dans mon corps, il s'en propageait un parfum de cassolette, une sensation de douceur*

³⁸⁰ Paul Bizouar, « *Puberté normale et pathologique. Développement psychologique à l'adolescence* » https://psychanalyse.com/pdf/DEVELOPPEMENT_PSYCHOLOGIQUE_A_L_ADOLESCENCE.pdf
Consulté 05-01-2022

humide, dans laquelle j'ai eu envie de me blottir (...) Le Champion s'est approché. Son regard sur moi avait changé aussi. Il percevait la chaleur de mon ventre, je le sentais. Mais lui, ça n'avait pas l'air de le dégouter. » (LVV-pp. 122-123) Le syntagme en gras rappelle l'idée que la narratrice avait de son corps au début de l'apparence des signes physiologiques pubertaires où elle se sentait rejetée par son père et son frère. Le Champion est le premier homme à la regarder avec admiration et chaleur sans éprouver la moindre répulsion. Ce que la jeune fille ressent après cette rencontre devient de plus en plus intense et sérieux au plan émotionnel. En effet, elle entretient une relation à la fois charnelle et sentimentale avec ce voisin marié et père de deux enfants. Afin de pouvoir financer ses cours de physiques qu'elle suit à l'insu de son père, la narratrice prend la permission de ce dernier afin de travailler comme baby-sitter chez la Plume et son mari le Champion. C'est ainsi que leurs rencontres se multiplient, que ce soit à la maison ou durant les trajets car le Champion propose toujours de l'emmener chez elle en voiture puisqu'elle garde parfois les enfants tard dans la nuit.

L'énoncé suivant relate le premier contact charnel entre eux : *« la boule de chaleur dans mon ventre a bondi jusqu'à ma gorge, rendant ma respiration lourde et saccadée. Je me suis assise dans la voiture, mon corps à quelques centimètres du sien. Quand il a posé sa main sur le levier de vitesse, elle a frôlé mon genou. La boule de mon ventre est descendue entre mes jambes (...) si le Champion m'avait touchée à ce moment-là, je me serais évanouie. »* (LVV-p. 140)

La narratrice découvre de nouvelles sensations, elle explore le terrain nouveau du plaisir et du désir quoiqu'au début elle n'était pas prête de rompre totalement avec ses habitudes d'enfant amoureuse de la nature. Dans le passage suivant, elle décrit la joie qu'elle peut éprouver en jouant dans la boue après la pluie : *« quand la pluie se décidait à faire une trêve, mon grand plaisir, c'était d'aller marcher pieds nus dans l'enclos des biquettes (...) le but du jeu étant de ne pas tomber, car cette boue était très glissante. »* (LVV-p. 146).

L'énoncé ci-dessus dégage une charge sémantique d'innocence et de pureté propre à l'enfance, mais l'adolescence vient chercher de nouvelles sources d'intérêts et de plaisir loin de l'atmosphère asphyxiante et anxiogène de sa maison familiale, même s'il s'agit d'une distance symbolique ou brève. En cherchant à l'extérieur de ce cercle familial toxique de nouvelles sources de satisfaction et de chaleur, la jeune fille trouve refuge chez le Champion : *« l'existence du Champion m'est soudainement apparue comme un élément indispensable à ma survie (...) pendant que je rêvais au Champion, mon esprit s'en est allé loin, très loin de la hyène, et, l'espace d'un instant, j'ai oublié son existence. »* (LVV-pp. 141-142).

Le Champion renforce chez elle la volonté d'indépendance et devient à la fois un refuge et une vulnérabilité affective, car auprès de lui elle perd tous ses moyens et ne parvient plus à se contrôler. Manifestement, son attachement aussi illégitime qu'il soit, lui permet d'acquérir une certaine assurance en elle et l'acte amoureux lui procure une certaine affirmation de soi et une tendre affection qu'elle a loin d'avoir acquérir dans la maison familiale. Cet attachement peut-être le résultat d'une fragilité émotionnelle issue de la quantité de sentiments négatifs qu'elle a pu éprouver vis-à-vis la répulsion et la répugnance de son père et de son frère envers elle depuis le début de sa puberté.

En outre, l'insécurité qu'elle ressent à la maison à cause de son père violent, elle la comble chez le Champion. Le surnom qu'elle lui attribue en est la preuve édifiante, tout comme son statut de champion de Karaté. Elle se sent à l'abri en sa présence, un sentiment jusqu'ici inconnu pour elle dans la maison familiale. En plus, en étant une jeune adolescente le besoin de rompre avec son enfance malheureuse la conduit chez le Champion car cette période de puberté est une phase de fragilité et de vulnérabilité affective qui la pousse à chercher un repère solide et une influence, ce qui la pousse à idéaliser cet homme et à s'y accrocher :

« L'adolescence est une période au cours de laquelle l'affectivité et les états émotionnels se manifestent facilement, fréquemment et parfois même brusquement. À l'adolescence on parle de réactivation de l'affectivité (...) Selon les psychanalystes, les enfants sont envahis par la vie affectives. »³⁸¹

Par ailleurs, la jeune fille découvre les plaisirs inconnus du corps dans cette transformation majeure et définitive. Cette profonde mutation semble lui apporter plus de bien que de mal. Le contact avec le Champion lui apprend à écouter les pulsions de son corps avide de plaisir et de sensations de jouissance. Dans cette phase, la jeune fille se sent enfin une femme qui aime son corps et que le trouve désirable et attirant : *« j'aimais mon corps. Ça n'avait rien de narcissique. Même s'il avait été moche, je l'aurais aimé pareil. J'aimais mon corps comme un compagnon de route qui ne me trahissait jamais. Et que je devais protéger. J'aimais découvrir ses nouvelles sensations. Et les plaisirs possibles. »* (LVV-p. 224)

En effet, la narratrice prend conscience de la beauté de son corps en prenant plaisir de l'exposer au regard de l'autre, cet autre qui se trouve être le Champion accentue ces

³⁸¹ Saber Hamrouni, « La psychologie de l'adolescent », ISSEP de Tunis, http://www.issep-ks.rnu.tn/fileadmin/templates/Fcad/L_adolescence_Saber_Hamrouni.pdf Consulté 15-02-2022

sentiments de confiance. Elle se lie d'une relation harmonieuse avec son corps sexué et tourné vers le regard de l'homme. Son discours annonce une relation marquée par la positivité avec son corps et par une maturité remarquable qui se dégage de sa personnalité. Elle est prête à s'investir émotionnellement et à écouter les palpitations de son corps qui à cet âge-là est en pleine ébullition : « *je faisais connaissance avec cette créature douce et chaude qui vivait dans mon ventre. J'aurai pu passer des heures comme ça. Un état d'absence, de plénitude, de connexion absolue avec mon corps et mes sensations.* » (LVV-pp. 149-150)

Par ailleurs, l'évolution corporelle et mentale de la jeune narratrice lui donne de la force afin d'affronter les obstacles qui se dressent devant ses objectifs. Elle se sent de plus en plus capable d'affronter la mort qui habite sa maison et à tenir tête à son père : « *une créature beaucoup plus grande que moi a poussé. Dans mon ventre (...) Son visage abject vomissait d'autres créatures, ses enfants. Cette bête-là voulait manger mon père.* » (LVV-p. 198). En définitif, la question du corps est abordée dans le roman d'une manière plus positive que négative qui aide la narratrice à évoluer. La qualité de l'image de Soi est renforcée grâce à la maturité physique, mentale et émotionnelle qui confère à la jeune fille confiance dans ses capacités à dépasser les problèmes. Enfin, le corps de la narratrice subit une transformation radicale dans la fiction, d'une phase infantile où il est soumis aux contraintes familiales et sociales, à un corps sexué et conscient de sa propre valeur et de ses besoins.

III.3.3 Le corps féminin noir face à la violence sociopolitique dans « *Crépuscule du tourment* » :

La littérature contemporaine répond au projet d'affranchissement majeur qui est l'instrument incontournable pour la dénonciation d'une époque. L'œuvre littéraire devient donc le miroir du monde défectueux où il reflète les tourments liés aux enjeux de la réforme collective et individuelle comme le souligne Bruno Blanckeman ici :

*« Le récit réinstalle l'homme dans des histoires, en proposant des fictions renouvelées, ouvertes au désordre du réel, à la combinatoire des mots, à la structuration du sens. Points de société, parcelles d'humanité, options d'existence appellent sans discrimination, d'une œuvre à l'autre, la forme littéraire appropriée, fut-elle hybride. »*³⁸²

C'est par le truchement des thèmes abordés et du style adopté dont font usages les romancières africaines subsahariennes qu'apparaît le rapport qu'elles entretiennent avec l'histoire de leur continent africain. Ainsi, pour témoigner du mal qui ronge les sociétés africaines subsahariennes ces auteures inscrivent leurs stratégies scripturaires dans la dialectique de la violence. Même après la fin de la guerre, elles continuent aujourd'hui à rendre compte de cette virulence qui se prolifère à travers l'anarchie, les systèmes politiques post-coloniaux établis, les traditions et le patriarcat. Ce malaise postcolonial est expliqué par Achille Mbembe comme suit :

*« Restauration autoritaire par-ci, multipartisme administratif par-là, ailleurs maigres avancées au demeurant réversibles et, à peu près partout, niveaux très élevés de violence sociale, voire situations d'enkystement, de conflit larvé ou de guerre ouverte, sur fond d'une économie d'extraction qui, dans le droit fil de la logique mercantiliste coloniale, continue de faire la part belle à la prédation. »*³⁸³

Dans ce sens, la littérature africaine noire de cette période témoigne des mutations sociopolitiques et économiques qui marquent l'histoire de tout le continent. Il s'agit de la montée des dictatures militaires et l'instauration des partis uniques qui bouleversent l'ordre déjà en déchéance. En effet, la violence chaotique postcoloniale vient succéder l'ère des colonisations avec ses guerres civiles et l'instabilité de ses entreprises politiques, sociales et

³⁸² Bruno Blanckeman, Op. Cit, 2008, p. 211.

³⁸³ Achille Mbembe, « *Sortir de la grande nuit, Essai sur l'Afrique décolonisée* », Édition Poche, Paris, 2010/2013, p. 20.

économiques. La littérature transmet la vision globale de ce chaos africain à travers la mise en scène des atrocités qui devient l'une des pratiques littéraires de prédilection. Ainsi, la majorité des productions littéraires africaines ont ce point en commun de repérer la violence dans des sources telles : le colonialisme, la bourgeoisie et le néocolonialisme, représentées dans le discours littéraire par le biais de certaines figures stéréotypiques comme : le colon, le missionnaire, le chef d'état, le policier, l'administrateur, le militaire...etc. En outre, cette stratégie d'écriture de la violence exige une révolution thématique, structurelle et stylistique, où il s'agit d'un bouleversement perceptible et considéré comme rupture et discontinuité. Écrire la violence s'accomplit dans la transgression des codes scripturaires en libérant le langage de toutes formes de cloisonnement et d'enfermement qu'elles soient d'origine religieuse, idéologique ou culturelle. En somme, la littérature devient le lieu où s'expriment le désenchantement et la désillusion des pays sud-africains.

Le roman « *Crépuscule du tourment* » tome I de Léonora Miano, révèle une claire et précise dénonciation de la violence patriarcale qui comprend une violence à la fois physique et mentale. Pour la romancière, la violence constitue l'essence de sa production littéraire, son roman décrit l'impact de cette violence dans la sphère individuelle des personnages-femmes. Le rapport au corps fait partie intégrante de ces thèmes que l'écriture privilégie. Dès le départ, il est donné dans le texte comme la clef principale de la lecture. Les quatre narratrices abordent la question du rapport au corps, qui se construit dans le programme narratif et qui intervient dans la diégèse comme un élément fondateur de la personnalité de ces personnages-femmes. Il est souvent évoqué dans des moments de manque et de déchirement et il est représenté comme un lieu de désir charnel pour la gent masculine. Afin de préserver son corps la femme tente de s'enfermer dans un espace clos, ce qui va anéantir encore davantage l'existence de son corps. L'enfermement devient alors une forme d'éducation qui oblige les personnages féminins à vivre dans le cloisonnement et le mutisme et c'est les mères qui garantissent la perpétuité de cette éducation traditionnelle. De ce fait, l'auteure remet en question le système patriarcal qui domine la société africaine subsaharienne conventionnelle, encore attachée à des valeurs obsolètes en condamnant les femmes à une vie d'oppression : « *le patriarcat ne sème, de par le monde, que des mâles. Peu d'hommes parviennent à arracher le principe masculin à l'étroitesse d'une virilité ayant pour totem le phallus.* » (CDT-pp. 12-13).

Le corps dans l'écriture tente d'occuper sa place comme actant dans le flux narratif mais aussi dans le contexte social qui cherche à le nier. L'écriture veut corriger ces gestes

traditionnels qui enferment le corps et qui le réduit à l'acte sexuel assuré par le mariage. C'est pour cela que l'auteure tente à travers l'écriture de défendre le corps enfoui longtemps dans un imaginaire refoulé et revendiquer une place en dehors de ce que la tradition a toujours voulu instaurer : « *j'ai appris à exister dans cette société de la dissimulation où, à vouloir se cacher, on s'est soustrait à soi, perdu sans pouvoir dire comment.* » (CDT-p. 17) En effet, cette société dont la narratrice *Madame* fait la critique est évoquée plusieurs fois dans le discours de façon péjorative, où elle dénonce explicitement la situation néocoloniale, la corruption des pouvoirs et l'écart grandissant entre les souches sociales : « *jadis, on faisait d'abord partie d'une génération, sans distinction de rang social. Les temps ne sont plus, de cette initiation collective qui imposait, aux filles d'une même classe d'âge, respect et solidarité.* » (CDT-p. 11)

Selon l'enchaînement narratif, l'Afrique du sud indépendante n'a fait que passer du règne du colon à celui de la dictature, laissant se proliférer une atmosphère despotique et corrompue. Les événements du roman de Léonora Miano se déroulent entre autres dans des milieux urbains et ruraux, issus de la décolonisation et formés de quartiers pauvres et déshérités : « *celles qui n'ont pas les moyens de voyages fréquents vers le village où les proches espèrent un peu d'argent (...) Ceux de la compagne attendent une aide. De quoi survivre à l'enclavement. De quoi tenir face à l'aridité des sols. De quoi affronter la spoliation des terres agricoles. Le gouvernement les vend à des concessionnaires miniers (...) Le gouvernement n'a pas de pays. Il ne reconnaît comme sien aucun peuple.* » (CDT-p. 85)

La négritude en tant que mouvement culturel participe à la considération paradigmatique du corps comme marqueur identitaire privilégié et comme champ discursif propice sur lequel sont inscrits les stigmates des traumatismes vécus (esclavage, colonisation, génocide, anarchie) le plus souvent en conflit avec l'autre et avec soi-même.³⁸⁴ Le corps revêt dans le contexte critique de la littérature africaine subsaharienne une fonction cruciale vu la dominance de ses thèmes qui ont un rapport surtout avec la couleur de peau (homme noir, nègre, femme noire...etc.) Il permet en effet la mise en place d'un nouveau discours identitaire, partant du fait que la littérature traite du social dont l'évolution est étroitement liée aux bouleversements sociaux d'une société dans une époque et un contexte donné. Alors, un discours de dénonciation de société se fait au fil de la trame narrative, où les quatre narratrices enchaînent leurs discours ayant comme point commun la remise en question du système sociétal africain subsaharien établi. Comme nous l'avons précisé plus haut, le roman réunit

³⁸⁴ Frantz Fanon, « *Peau noire, masques blancs* », Éditions du Seuil, Collection Point, Paris, 1971.

quatre textes où il y a une co-énonciation³⁸⁵ et donc une présence d'une pluralité de conceptions qui portent sur des éléments identitaires particulières. Cette énonciation hors-normes est un carrefour où se croisent des thèmes traités du même degré d'importance dans les quatre textes, il s'agit du corps féminin dans ses rapports à Soi et à l'Autre. L'auteure choisit d'aborder par le biais de ses narratrices la période coloniale et les traces qu'elle a laissées derrière. Le personnage de *Madame* effleure des questions d'ordre politique où elle dénonce le régime colonial : « *nous étions sur nos terres, mais le Ciel n'était plus nôtre. Il fallait tenter de conserver un peu de soi sous le régime de l'assimilation, lequel imposait, pour avoir le droit de respirer un peu, que l'on révoquât toute cette malpropreté que l'on prenait pour une civilisation.* » (CDT-p. 16)

En effet, l'auteure propose des personnages féminins dont le discours est emblématique d'une révolte contre les systèmes coloniaux, la société africaine subsaharienne anarchique, l'assimilation, l'oubli et la perte de l'esprit nationaliste et de l'identité africaine noire. Le discours de *Madame* met en exergue cette lutte entamée par le biais de l'écriture et qui positionne la femme dans un milieu de révolte face au système phallocrate : « *l'émasculation se mit en marche quand ils renoncèrent à leurs archétypes, pensant acquérir un pouvoir qui ne leur fut pas remis (...) Lorsqu'ils reçurent ces armes à feu, ce fut pour les retourner contre eux-mêmes. Lorsqu'ils goûtèrent ces alcools forts, ce fut pour déposer leur esprit au fond de la bouteille. Lorsqu'ils se vêtirent à la manière de leurs faux amis, ce fut pour faire prospérer les industries du Nord.* » (CDT-p. 13)

Suite à la libération des pays sud-africains du joug colonial et les premiers tâtonnements d'une reconstruction bafouée, les africains trouvent des difficultés à trouver l'équilibre sur le chemin tracé par les gouvernants mis en place. Dans l'extrait cité ci-dessus, la narratrice dénonce cette organisation déployée par les systèmes coloniaux anciens, qui continuent à exploiter les terres africaines même après les mouvements des indépendances. La désillusion de cette politique semble émerger dans le discours littéraire de notre roman, avec le corps féminin malmené par le système sociopolitique et par les pratiques ancestrales que la narratrice continue de dénoncer dans ce qui suit : « (...) *notre pays, ont leurs usages. Leur compréhension des choses. J'ai fait avec. Il m'a fallu de la finesse, de l'habileté, de l'attention en permanence, pour longer cette faille, en évitant la chute.* » (CDT-p. 10)

³⁸⁵ Dans son ouvrage intitulé « *Les interactions verbales* », Kerbrat-Orecchioni estime que la notion de co-énonciation s'inscrit dans la conception interactionnelle du langage qui considère que *tout discours est une construction collective*.

La mise en exergues du corps souffrant se renforce dans le texte à travers ces segments descriptifs où *Madame* décrit l'état de son corps après avoir été battu par son époux : « *je fus donc éjectée de la voiture en marche (...) la moitié du corps écorchée. Ma robe déchirée.* » (CDT-p. 28) En battant sa femme, Amos Mususedi utilise son corps comme symbole social de pouvoir et de pérennisation de son règne, puisqu'il est en tête de la famille Mususedi, frère, fortuné, et reconnu dans de cette région en tant que noble. *Madame* décrit dans le passage suivant le statut de la femme dans cette société : « *nous ne crions ou ne pleurons que pour faire diversion. Nos chagrins véritables ne s'exposent pas, ne s'énoncent pas (...) être femme, en ces parages, c'est évaluer, sonder, calculer, anticiper, décider, agir et assumer. Ne s'appuyer que sur soi. La confiance est un risque à ne pas prendre, et la chance, un animal rusé.* » (CDT-p. 11).

Une Autre image de violence faite au corps de la femme est narrée dans le passage suivant où Ixora se trouve sans défense face à une crise colérique de son ex-fiancé Dio : « *cet orage de dingue m'envoie ses javelots sur le visage, sur les bleus, les bosses, les marques de ta virilité.* » (CDT-p. 139) De ce fait, le corps dans la littérature africaines postmoderne dépasse le cadre thématique et devient générateur de discours, cette mise en texte brise les tabous renforcés par des situations où le corps est l'objet de mépris et de violence.

III.3.3.1 Le corps martyrisé et le côté obscur du mariage :

Dans les sociétés africaines subsahariennes le mariage n'est pas forcément basé sur l'amour et la passion, le choix du conjoint se fait par les parents et selon les traditions comme signe d'obéissance et d'appartenance aux us de la société ; on ne tient pas donc en compte la réciprocité des sentiments. Dans le passage suivant du roman « *Crépuscule du tourment* » tome I, le personnage de *Madame* aborde cette question comme suit : « *il n'y a pas de place pour la romance, pour les mièvreries, dans la vie des femmes d'ici. Sous ces latitudes où le ciel n'est ni un abri ni un recours, être femme, c'est mettre à mort son cœur. Si l'on n'y parvient pas, il faut au moins le museler. Qu'il se taise (...) Le dresser à n'obéir qu'à la raison.* » (CDT-p. 10)

Afin de mieux s'intégrer dans la société il est dans le devoir de la femme d'obéir aux codes établis qui ne laissent guère place à l'amour ou à la passion entre le couple, leur union se fait comme pour accomplir un devoir envers sa famille et envers la communauté. Le corps

qui est capable à véhiculer des connaissances et des échanges intrapersonnels est cloisonné et prohibé afin de ne pas compromettre le devoir que chacun doit à sa famille. Dans ce projet de dépossession l'expression du corps devient donc un danger pour la femme qui va adopter une stratégie de dissimulation afin d'échapper à l'aliénation et à la marginalisation. Dans ce sens, la femme africaine se trouve contrainte à épouser un homme qu'elle n'aime pas. Cette question d'ordre social se reflète bien dans le roman de Léonora Miano, à qui le souci est de mettre en exergue les conséquences de la domination masculine dans le devenir de la femme. Cette domination prend de l'ampleur et s'étale dans le texte sous ses multiples facettes, notamment la violence conjugale qui est l'une des formes de virulence la plus répandue dans les sociétés africaines. Elle est définie par l'organisation mondiale de la santé comme suit :

« Tout comportement qui, dans le cadre d'une relation intime (partenaire ou ex-partenaire), cause un préjudice d'ordre physique, sexuel ou psychologique, notamment les actes d'agression physique, les relations sexuelles forcées, la violence psychologique et tout autre acte de domination. »³⁸⁶

Le corps de la femme se trouve ainsi objet de violence où la tension entre les genres s'intensifie et où la domination masculine s'impose. Calixthe Beyala le décrit comme suit :

« Dans la plupart des pays africains, les coups et blessures infligés à sa compagne font partie du paysage quotidien (...) La famille et la société veillent à ce que coups et blessures soient considérés comme un rituel au même titre que les relations sexuelles, les fêtes et les naissances. »³⁸⁷

Par une appropriation de la domination par le sujet dominé et l'acceptation de l'exploitation comme un destin inévitable, la femme se fait symboliquement complice de l'homme à travers son mutisme et sa passivité pour perpétuer le règne du patriarcat. La scène dans le passage suivant relate la violence qui caractérise la vie conjugale de *Madame* dans *« Crépuscule du tourment »* : *« la voix d'Amos n'était guère audible, on n'entendait que celle étouffée de Madame et, dans les souffles comme dans les silences, une douleur qui me glaça (...) Il m'apparut que l'acte était imposé à Madame (...) Je sus combien l'amour*

³⁸⁶ Organisation mondiale de la santé (2017) : La violence à l'encontre des femmes : violence d'un partenaire intime et violence sexuelle à l'encontre des femmes. Novembre 2017, in <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/fr/> Consulté 28-04-2022

³⁸⁷ Calixthe Beyala, *« Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales »*, Éditions Spengler, Paris, 1995, p. 64-65

pouvait se révéler abrasif et sale, s'infliger plus que donner. Il était question d'une mesure punitive. Baiser pour détruire, y laisser soi-même sa peau, forcément. » (CD-pp. 222-223)

Le passage que nous venons de citer ci-dessus est énoncé par la narratrice Tiki, la fille de *Madame*, où elle assiste accidentellement à l'âge de neuf ans à la scène traumatisante du rapport intime non-consenti dont sa mère était victime. Ce jour-là, sa vision se modifie radicalement à l'égard du sexe masculin : « *j'entrai dans un conflit de longue durée avec le sexe des hommes.* » (CDT-p. 222)

Madame se fait violer par son propre mari qui marque sa chair avec des traces de sa violence. Ces bleus témoignent de la destruction des liens familiaux et de la souffrance des femmes victimes de violence conjugale. Cet acte bestial se traduit comme une volonté d'avalissement et d'humiliation ; le viol dans le lit conjugal incarne la domination sexuelle du corps de la victime comme une invasion du corps et de son intimité pour combler un désir de possession. Et ce qui encourage Amos à violenter sa femme c'est la facilité d'accès. En effet, sa femme ne manifeste aucune résistance contre les coups qui la brisent. En faisant souffrir sa femme il abîme aussi ses enfants qui sombrent en assistant à la décomposition de leur famille.

Le discours de *Madame* montre clairement la gravité de la situation qui finit par affecter les enfants et leur devenir, même en étant devenus des adultes les séquelles restent percevables : « *vous avez grandi au milieu d'un champ de bataille. Tiki a vu sa mère survivre, pas vivre. C'est ainsi. Elle s'est accrochée à moi dès le premier cri, à l'inverse de toi qui as très tôt fui mes caresses.* » (CDT-p. 21) Le personnage féminin opprimé dans l'édifice romanesque, sollicite le corps comme un élément capital de sa résistance au mal ; ce recours au corps passe forcément par la rupture des tabous sur le plan thématique et stylistique à travers la crudité du langage. Les rapports déséquilibrés entre la femme et l'homme figurent tout au long du texte à travers un discours affirmé de dénonciation, de revendication et de protestation. Ainsi, la violence conjugale trouve sa véritable racine dans les rapports de domination et d'inégalité des sexes qui l'alimentent.

III.3.3.2 L'homosexualité féminine et le renoncement au désir :

Depuis son émergence, la littérature négro-africaine est centrée sur une peinture majestueuse du réel. Ce réalisme imposant malgré sa beauté presque sauvage est alourdi effectivement par des violences et des malheurs de toutes sortes. Le contexte historique et social qui inspire cette production littéraire est passé par de nombreuses mutations et

changements. Les deux phases coloniale et postcoloniale ont marqué cette écriture et à partir du XXème siècle des femmes de lettres ont rejoint ouvertement le monde littéraire africain donnant à ce dernier un nouveau souffle. Des romancières de l'Afrique subsaharienne telles Mariama Barry, Fatou Keita, Léonora Miano ne se limitent pas à décrire le destin de la femme pour procéder à un travail de critique, mais elles donnent place de plus en plus considérable à l'expression et à la représentation du désir féminin et à ses modalités d'inscriptions dans les textes littéraires :

« Je parlerai de l'écriture féminine, de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte -comme au monde, et à l'histoire- de son propre mouvement. »³⁸⁸

L'ambition est de mettre l'accent sur les difficultés et les obstacles qui empêchent la femme de mener une vie où elle est son seul maître. Cette forme d'émancipation vient d'affronter le régime patriarcal en revendiquant le simple droit de mener sa propre existence dans une société dépourvue de vices et de perversion et de choisir librement son propre destin. Selon Odile Cazenave l'écriture féminine africaine se définit comme suit :

« Un tel processus de rébellion s'inscrit (...) dans une provocation systématique, elle-même articulée sur deux temps à travers le choix des protagonistes féminins en marge de leurs sociétés et l'exploration des zones culturelles taboues ou taxées jusqu'ici d'insignifiantes, une réflexion sur les mécanismes croissants dans l'Afrique moderne et la recherche d'alternatives à certaines questions socio-politiques d'une Afrique postcoloniale stagnante ainsi que la création d'une voix féministe/féminine propre à qui tranche avec l'autorité masculine canonique. »³⁸⁹

Écrire s'impose à la femme selon la citation ci-dessus, afin de renaître et de reprendre possession de son corps. Écrire c'est se faire entendre et sortir des ténèbres, s'écrire ou écrire les autres c'est réinventer l'espoir et la vie. Ces hurlements qui n'ont guère de limites imposent leur mouvement libérateur afin de créer un monde nouveau qui se voit naître grâce à

³⁸⁸ Cixous, Hélène, « *Le Rire de la méduse* », Paris, Éditions Galilée, 2010, p. 37. [publié à l'origine en 1975 dans un numéro spécial de *l'Arc* consacré à « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes »].

³⁸⁹ Odile Cazenave, « *Femmes rebelles* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1996, p. 14.

la littérature. Ce processus de guérison a permis à la femme de retrouver sa vraie valeur et son statut social et culturel. Dans « *Le rire de la méduse* », Hélène Cixous invite les femmes à exhiber leurs corps dans leurs textes :

« (...) en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps, on censure du même coup de souffle, la parole. Écris-toi, il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. »³⁹⁰

Le corps comme sujet d'écriture souffrant est souvent présenté en difficulté d'être et en errance. Le corps textuel vise une quête de reconstruction de Soi qui permet à la femme de s'imposer au sein de l'arène patriarcale. Léonora Miano avance à ce propos ce qui suit :

« Il faut toujours qu'il y ait du féminin là où il y a du masculin, sinon on n'est pas complet. La plupart des populations subsahariennes conçoivent la divinité comme à la fois masculine et féminine, et les êtres humains sont censés reproduire ce modèle. Pour les questions importantes, les deux s'expriment. Je trouve cela très beau à réactualiser, surtout à notre époque. J'ai l'impression qu'on va passer d'une domination masculine à une domination féminine sans connaître l'étape de l'harmonie, de la conjonction, de l'union des forces apaisées où personne n'a envie d'écraser son compagnon. »³⁹¹

Il s'agit dans ses romans du fonctionnement du corps féminin comme un conciliateur qui accorde à la femme un moyen d'entente entre le besoin vitale de sa liberté et le système socioculturel exigeant : « *c'est important pour moi. Être touchée, être prise. Habiter ma chair. La sentir vibrer. Ce qui se passe entre deux personnes qui s'abandonnent totalement l'une à l'autre est au-delà de la chair. C'est un acte spirituel.* » (CDT-p. 98) Elle ne transgresse pas uniquement les règles sociales en abordant des sujets tabous mais elle bouleverse même les règles classiques du roman, et transgresse ainsi son souci auparavant formel et conformiste en engageant le lecteur et l'introduire dans l'intimité de ses personnages : « *mes jambes se sont enroulées toutes seules autour de lui. Nous nous sommes*

³⁹⁰ Béatrice Gallimore Rangira, « *Écriture féministe ? Écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique* », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 79-98, <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2001/v37/n2/009009ar.html?vue=resume> Hélène Cixous, « *Le rire de la méduse* », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 43. Consulté le 03-05-2022

³⁹¹ <https://www.jeuneafrique.com/mag/832297/culture/leonora-miano-il-faut-sortir-du-piege-de-la-race/>
Consulté le 13-02-2023

emboîtés sans effort. On aurait dit que nos corps étaient depuis longtemps habitués l'un à l'autre. Ses lèvres avaient la saveur de mon sexe quand il m'a embrassé. » (CDT-p. 96)

À travers un discours narratif impudique ces personnages-femmes cultivent un goût débridé pour l'affranchissement dans un discours qui transmet essentiellement leur refus de soumission à la société patriarcale. C'est un discours virulent et subversif, happé par la passion et un désir ardent de transcender les interdits. On se doit également d'aborder le discours sur le désir homosexuel en particulier en raison de la controverse qu'il engendre dans le contexte africain. L'étude du corps homosexuel remet en question le tabou qui entoure cette pratique. Les sociétés africaines traditionnelles s'opposent à l'homosexualité et à l'expression du corps. Écrire sur cette question relève alors du tabou et court le risque de la censure. Devant cette situation critique et malgré la censure les écrivains parviennent quand même à trouver une voix narrative pour exprimer les désirs interdits. Le personnage de *Madame* aborde la sexualité inopinément dans le discours lorsqu'elle relate son aventure amoureuse avec une autre femme : « *Que dirait-on ? Que vous dirais-je à vous mes enfants ? cet épisode de ma vie ne sera pas consigné dans le cahier que ta sœur trouvera lorsque vous rangerez les affaires de votre mère défunte (...) raconter l'amour tient un peu du blasphème (...) je me suis sentie comprise, aimée telle que j'étais. Elle a vu mes ombres, mes failles, ne s'en est pas alarmée (...) J'ai su pourquoi les membres de certaines sociétés de femmes, accusées de sorcellerie, était jadis amputées du clitoris. J'ai su pourquoi cette même incision pouvait être pratiquée lors de conflits, lorsque l'agresseur qui avait déjà incendié vos cases et pillé vos greniers voulait marquer sa victoire. Il lui fallait alors sa moisson de clitoris. » (CDT-pp. 71-76)*

Le passage ci-dessus raconte cette partie cachée de la vie de ce personnage. Après l'une de ses disputes avec son mari Amos, elle quitte la ville avec ses deux enfants et c'est pendant ce temps qu'elle rencontre une femme noire nommée Eshe dont elle tombe éperdument amoureuse. Mais cette petite idylle ne dure pas longtemps car elle ne parvient pas à assumer sa part d'homosexualité ni à affronter la société désormais autant que marginale : « *la mission m'a semblé colossale. Cela nécessitait des ressources dont je ne disposais pas, surtout s'il fallait envisager l'exclusivité. Je compris que j'étais de celle pour qui l'équilibre affectif ne pourrait exister que dans des sociétés leur permettant d'aimer une femme, et de porter les enfants d'un homme. D'aimer un homme, et de recevoir le plaisir de la part d'une femme. D'aimer une femme et un homme, corps et âme, sans avoir à choisir. Pas l'un après l'autre, pas l'une à l'insu de l'autre. Les deux. En même temps. Au grand jour.*

Jusqu'à la fin (...) ainsi, nous serions plus proches de la complétude, quand nous ne pensons la trouver que dans l'alliance avec l'autre sexe. » (CDT-pp. 76-77)

Elle choisit au bout du compte de retourner à son foyer en sacrifiant ainsi son propre bonheur à la fois pour la stabilité de sa famille et pour préserver son image dans la société. En dépit de son amour et de son désir ardent pour Eshe elle préfère se rallier à la normalité. Ces contradictions apparaissent dans le texte à travers la représentation d'un corps féminin discursif qui oscille entre rupture et conformisme. Par ailleurs, le roman explore les mécanismes de la passion et de la description qui occupent une grande partie du récit. La description suivante est consacrée à la beauté de la femme : « *Les fleurs sur leurs tiges se tenaient au garde-à-vous, la nature immobile saluait l'avancée de la femme le long de l'allée, sa danse sur le gravier blanc, chaque pas lui découvrait un peu les jambes, la robe avait une fente à l'avant, une toute petite coupure pour un très grand effet (...) je suis restée là un moment dans l'hébétude.* » (CDT-p. 163)

L'extrait ci-dessus nous révèle le moment où Ixora rencontre pour la première fois la coiffeuse de *Madame* nommée Masasi. Elle tombe aussitôt amoureuse de cette femme qui devient pour elle cet autre indispensable à son existence, le paramètre essentiel à son bien-être et celle qui donne à sa vie un sens. Elle est décrite par Ixora comme suit : « *Masasi était ma personne (...) je l'avais suivie jusque-là, n'avais aucune idée de la manière de rebrousser chemin (...) je lui avais chipé sa flânerie dans les rues, le voile de poussière sur ses pieds chaussés de sandales, la caresse de l'ourlet de sa robe sur ses mollets, sa fringale de boutons colorés, les sourires adressés aux marchands de gandouras, son déhanchement tranquille jusqu'à cet endroit.* » (CDT-pp. 196-197)

Les segments descriptifs offrent une représentation du désir lesbien comme un fantasme, même après le passage à l'acte amoureux les deux femmes vivent l'expérience comme un rêve, car elles ne parviendront jamais à rendre publique leur relation interdite. La stratégie de Léonora Miano comporte donc à se servir du fantasme comme dispositif narratif : « *lorsque mon corps, explorant celui de Masasi, se découvrait lui-même, c'est ce que je compris lorsque des ondulations inconnues me vinrent naturellement, c'était ma place, ma tête entre ses jambes était à la maison (...) ce désir était inestimable, sa fécondité n'étant pas celle de la reproduction mais de la création, à travers chaque nouvel orgasme, d'une puissance cosmique, tel est ce plaisir dont l'enjeu n'est jamais l'engendrement, cet amour dont l'exigence est si grande parce que l'on ne dira pas Tu as pensé aux enfants.* » (CDT-p. 203)

L'expression chimérique du lesbianisme apparaît dans ces extraits qui expriment le pouvoir de séduction de la femme aussi bien que l'impossibilité de vivre pleinement la relation homosexuelle. L'approche de l'érotisme lesbien est enracinée dans l'interdit social qu'elle tente de transgresser. Ainsi une femme se veut libre dans un espace noyé dans les interdits et les tabous, elle se trouve prise au piège et enchaînée avec l'impossibilité de s'en affranchir. Vite, sa réalité sociale la rattrape et elle est victime du désespoir. La déchéance des personnages, leurs tourments, leurs échecs, leur marginalité et leur folie sont directement subordonnés au corps féminin et à ses égarements. C'est le corps qui les conduit vers la transgression d'interdits institués par les rigueurs de la morale communautaire et les traditions d'une société qui ne tolère pas de salir le code de l'honneur. Ces femmes sont le jeu d'un destin cruel qu'elles ne maîtrisent pas car la fiction ne leur accorde pas de modalité narrative d'un pouvoir-faire dans cette société sexiste et discriminatoire à l'égard du sexe féminin.

Synthèse :

Après les changements non négligeables des pratiques sociales de nos jours, l'expression de l'écriture du corps est devenue une manière pour les femmes de s'affranchir dans la société à prédominance patriarcale. Cette énonciation sensible rend compte du vécu corporel et de sa relation avec le monde qui l'entoure, où les romancières utilisent la thématique du corps comme un moyen de communication chargé de sens afin de transmettre leur dénonciation socioculturelle aux lecteurs. Le corps, ce lieu fermé et happé d'interdits est incapable de célébrer le rapport à autrui sans qu'il soit jugé et censuré. Les tabous l'empêchent d'être libre et de se révéler dans sa plénitude. Le rôle de l'écriture est de redonner au corps sa valeur en prenant le désarroi des personnages et en le transformant en une série de comportements et de choix basés sur les désirs débridés et sur la liberté totale des sens.

L'enfermement du corps est le dénominateur commun des œuvres étudiées. Dans l'écriture maghrébine, la représentation du corps dans les excès du langage érotique s'affirme comme une poétique postmoderne qui suit le chemin parcouru par la littérature précédente des années 80 et 90. Nous avons pu déceler dans le roman de Selma Guettaf « *Les Hommes et toi* » le rôle que joue le corps dans l'écriture comme un instrument de dénonciation contre le système patriarcal traditionnel. Avec un corps qui actualise les souvenirs en les accrochant au présent par le moyen de la voix énonciatrice féminine. Avec un « je » qui favorise l'expression de la subjectivité, du témoignage personnalisé, et de l'histoire matérialisée,

l'auteure transmet une vision subjective qui cherche à libérer la femme des contraintes sociales :

*« Il me faut me rapprocher le Moi derrière le Soi, pour que le « je » que je suis, soit bien Moi et personne d'autre. Le corps est l'expression de cette singularité : ce que je ressens, je le ressens et nul autre que moi ne peut avoir mes sentiments, mes terminaisons nerveuses, souffrir mes douleurs, mes maux et mes maladies. »*³⁹²

Dans la même optique, le projet scripturaire de la romancière Adeline Dieudonné tente de son côté de montrer l'importance de la phase de l'adolescence dans la construction identitaire d'une femme. Effectivement, dans « *La Vraie vie* » la narratrice en pleine métamorphose pubertaire apprend à devenir une femme, tout en ayant conscience du danger qui se manifeste incarné par la domination masculine et phallocrate. Nous avons constaté que la mise en place d'un discours de dénonciation de la violence masculine est prépondérante et prend de l'ampleur au fil de la trame narrative, en choisissant le corps comme moyen de transgression afin de tenir tête à la loi paternelle oppressive. Quant au roman « *Crépuscule du tourment* » tome I, le corps occupe également une place cruciale dans l'édifice narratif. Les approches littéraires de Léonora Miano sont toujours en lutte contre les tabous et les préjugés sociaux, avec leurs dimensions transgressives et avec l'omniprésence d'une approche onirique de l'homosexualité féminine tout en soulignant son aspect prohibé. Cette situation antagoniste se manifeste à travers des subterfuges narratifs et des stratagèmes qui donnent naissance à un espace textuel dans lequel le tabou de l'homosexualité féminine et l'affirmation d'un désir lesbien peuvent exister. La subversion des codes romanesques et l'aspect fragmentaire de l'écriture avec toutes ses innovations linguistiques sont les pratiques invoquées, afin de rendre compte du tournant décisif que prend la littérature postcoloniale moderne. Au sein d'un discours dans lequel s'affrontent des thématiques telles le nationalisme, l'identité, la violence et l'errance, le corps féminin se transforme et se fraie un chemin sur le terrain discursif. Enfin, tiraillée entre docilité et résistance la femme revendique son corps à travers une remise en cause des pratiques socioculturelles. L'écriture du corps a pour principal objectif la réappropriation du Moi, l'affirmation du corps et la réintégration de l'espace sociétal longtemps dominé par la gent masculine.

³⁹² Michel Meyer, « *Qu'est-ce que la philosophie ?* », Librairie générale française, Collection Biblio Essais, Paris, 1997, p. 123.

Conclusion partielle :

Au terme de cette partie, nous avons proposé un éclairage à la question du genre littéraire qui hante l'écriture postmoderne. En effet, dans le premier chapitre, nous avons pu voir comment notre corpus d'étude est submergé par le décloisonnement des frontières génériques qui le pousse à épouser un genre hybride et fusionnel. Il se base sur l'émiettement des composantes narratives et discursives en incrustant des procédés de rupture dans la trame déjà entaillée, générant ainsi un décalage par rapport à la norme classique. L'analyse générique des romans à travers la mise en relief des formes disparates du récit nous a permis de mettre en exergue la confluence des codes narratifs employés.

La diégèse dans « *Les Hommes et toi* » enregistre d'emblée une polyphonie énonciative qui se manifeste par deux narrateurs procédant à l'énonciation. C'est dans cette double focalisation que réside la richesse des procédés narratifs de la distorsion. La diégèse enregistre également l'inscription d'un discours de dénonciation au sein d'un registre tragique virulent. C'est une écriture imbibée de métissage culturel franco-algérien, et cernée par la transgression des codes textuels et sociaux, à travers le dévoilement des sujets tabous et interdits par les traditions et les coutumes de la société algérienne arabo-musulmane.

Dans « *La Vraie vie* » l'auteure fait émerger la thématique de la violence outre que la violence textuelle qui se manifeste par la fragmentation des composantes discursives. Le rythme de la narration fait l'objet d'une entorse qui le fait osciller entre prolepse et analepse, générant ainsi une anachronie qui caractérise le cheminement diégétique. L'omniscience de la mort dans ce roman et celui de Selma Guettaf reflètent un espace de rupture et de difformité textuelle. Dans « *Crépuscule du tourment* » tome I, l'auteure Léonora Miano opte pour un discours hybride, un amalgame de syncrétisme culturel et linguistique, et un méta-genre qui réunit journal intime et roman épistolaire au sein du même texte. Elle y mêle la toponymie et les marquages géolinguistiques propre à l'Afrique du sud ce qui enrichie davantage la sémantique du discours et lui confère une musicalité originale.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous avons pu confirmer à travers une approche thématique, la présence d'une isotopie du deuil dans le roman « *Les Hommes et toi* ». Le deuil revêt plusieurs formes dans le récit, il peut être implicite quand il s'agit d'une mort symbolique et non physique du personnage, comme il peut être explicite en se déployant par le moyen des segments descriptifs et narratifs. Ensuite, nous avons pu relever des

redondances de la marginalité qui se déploient à travers les thèmes de prostitution, débauche, homosexualité, viol, chômage, errance...etc. Ces personnages à la marge assurent un cheminement narratif propre à l'écriture transgressive de la subversion et de l'interdit. Dans le roman « *La Vraie vie* » nous avons tenté l'analyse du bestiaire qui révèle les relations à la fois euphoriques et dysphoriques qui se tissent entre les deux espèces : humaine et animale. Entre violence et douceur, le roman est un réquisitoire contre la philosophie anthropomorphiste qui dénonce les images de violence animalière et tente de l'opposer à des scènes d'extrême tendresse à l'égard de l'espèce animale. L'auteure fait appel à l'imaginaire collectif afin de décoder les différentes connotations qui se dégagent de la présence de certains animaux dans le récit. Nous assistons à une véritable abolition des barrières génériques car l'écriture oscille entre réalisme et fantastique, offrant ainsi une diversité formelle au texte. Cette multiplicité implique donc une transgression inévitable et un refus des cloisons entre les genres.

À la fin du chapitre, nous avons analysé la structure de l'épigraphe, ses fonctions et le rôle qu'elle occupe dans la réception de la fiction « *Crépuscule du tourment* » tome I, ce qui a révélé une particularité esthétique propre à l'écriture du fragment. En outre, le surgissement de l'événement surnaturel a confirmé la présence de l'éclatement de toutes composantes narratives, discursives et linguistiques. Le surnaturel est d'abord lié à l'identité culturelle sud-africaine et avance un discours de dénonciation à travers lequel l'auteure cherche à rompre avec les pratiques maléfiques de sorcelleries dans les sociétés africaines subsahariennes. Le discours surnaturel génère donc un discours social de la contestation que la narration exploite par le moyen d'une esthétique émiettée. Manifestement, le discours que communique Léonora Miano à travers ses personnages oscille entre discours idéologique et moraliste qui tend vers l'éclatement des instances narratives et discursives grâce à la technique des récits enchâssés, aux procédés polyphoniques et aux anachronies opérées dans le rythme de la narration.

Enfin, dans le troisième chapitre la thématique du corps vient accentuer la stratégie scripturaire de la transgression à travers une énonciation sensible qui rend compte du vécu corporel de la femme et de sa relation avec son entourage à prédominance patriarcale. Le corps devient alors un moyen de communication chargé de sens pour un objectif de dénonciation socioculturelle, en le libérant des interdits qui l'empêchent de célébrer le rapport à autrui sans courir le risque de la censure. L'écriture exhibitionniste de l'intimité du corps féminin et du rapport intime femme/femme est largement développée dans la fiction. Le corps y est à la fois lieu de pouvoir et de faiblesse, palimpseste d'un ensemble complexe de conflits dans les sociétés traditionnelles et patriarcales. Il s'agit dans les romans d'une

problématisation des pratiques sociales qui s'attachent au corps de la femme et qui témoignent des relations compliquées entre les deux sexes féminin et masculin. Le travail entrepris par les trois auteures met en exergue la polysémie narrative du corps féminin et son imbrication dans les discours féminin qui aborde simultanément des thématiques telles : nationalisme, quête identitaire, violence, désir, famille, traditions...etc.

En définitif, nous avons conclu que la production littéraire de la postmodernité, actuellement au cœur de l'innovation, est une glace de verre qui reflète fidèlement les préoccupations de la femme. C'est le lien de rencontre des revendications féminines à l'encontre de l'idéologie et la philosophie phallocratique dominante. La littérature ici a pour fonction de briser le silence et de donner une voix aux muettes. En plus de son aspect revendicateur l'évolution formelle et linguistique de l'écriture féminine est passée par un long processus de détachement en se libérant des cloisonnements classiques pour aboutir à une expression littéraire subversive et hybride, aussi bien dans le contenu que dans la forme offrant des perspectives littéraires inédites et tenter sans relâche de donner une nouvelle optique sociale plus harmonieuse.

Conclusion générale

Au terme de ce travail de recherche qui a porté sur le décloisonnement des genres et la représentation de la figure masculine dans la littérature féminine contemporaine, nous avons pu répondre aux questionnements posés dès l'introduction et offrir une lecture des textes choisis comme corpus d'étude. Nous nous sommes proposé d'interroger l'hybridité générique et l'écriture de la transgression et de l'écart. Comme la dynamique de l'entreprise scripturaire est poussé à l'éclatement, nous avons jugé pertinent d'ausculter cette veine subversive qui arpente l'édifice fictionnel pour élucider les structures larvées à l'origine d'un agencement composite et ambiguë. L'analyse élaborée nous a conduit également à révéler le sens émanant des manifestations de la figure masculine dans les textes tout en dévoilant le phénomène de la subversion en matière d'écriture sous ses formes narrative, discursive, générique et linguistique.

Le but était de découvrir comment les auteures procèdent-elles à la destruction des schémas narratifs classiques en transcendant les barrières conventionnelles, donnant naissance à une écriture du chaos au plan formel, et une écriture de questionnement et de remise en question au plan thématique. Questionner le pouvoir du verbe, c'est ce qui se dégage de ces fictions d'auteures venues de lieux géographiquement éloignés. En effet, l'écriture vient réunir et rassembler trois nationalités (algérienne, belge et africaine subsaharienne) qui posent les mêmes interrogations et qui confrontent les mêmes conflits basés sur la nature des relations qui lie les femmes et la gent masculine. Par la suite, cette écriture s'affiche comme un terrain de combat et de résistance, de controverse aussi ; les auteures considèrent la transgression comme le procédé scriptural majeur susceptible de forger une identité textuelle affranchie et inédite :

« La transgression est ici une affirmation stratégiquement subtile de la différence -dans la ressemblance- par la subversion et l'éclatement des techniques empruntées au discours dominant. Sorte de résistance, elle permet de procéder à l'émancipation par l'échange et la redéfinition des limites selon des stratégies variant d'auteur à auteur. »³⁹³

Ce mouvement qui transcende les normes littéraires se fait à travers une prospection formelle capable d'engendrer un éclatement de la composante narrative et discursive. Alors comment s'est-il traduit cet éclatement dans le corpus ?

³⁹³ Armelle Grouzières-Ingenthron, Hafid Gafaïti, « Femmes et écriture de la transgression », Éditions L'Harmattan, Paris, 2006, p. 13.

L'ensemble des stratégies scripturaires déployées dans le corpus participent à l'élaboration d'une architecture fictionnelle du chaos, une écriture dense dont le fonctionnement est complexe et dont l'organisation tend vers une entreprise du fragment. En effet, le tout est un assemblage de fragments épars et dont la résolution repose sur le lecteur. Ce dernier est appelé à reconstituer l'écart généré par l'écriture afin d'obtenir du sens. Chaque récit exige une lecture de construction/déconstruction/reconstruction d'un édifice en mal d'uniformité, qui témoigne d'un processus fonctionnel interne riche en digressions et en débordements.³⁹⁴ Suite à la trajectoire d'analyse que nous avons suivie, nos investigations se sont organisées sur trois parties comme suit :

Dans la première partie intitulée « *La représentation de la figure masculine dans « Les Hommes et toi » de Selma Guettaf, « La Vraie vie » d'Adeline Dieudonné, et « Crépuscule du tourment » tome I de Léonora Miano* », le décryptage de la composante thématique et narrative a pu mettre en exergue la figuration de l'homme à travers la mise en scène des personnages fictifs dans la littérature féminine contemporaine. Les éléments cruciaux autour desquels tourne la thématique principale s'expriment à travers une configuration de la société fondée sur le principe du patriarcat, et qui est à l'origine des conflits entre la femme et l'homme. Qu'il soit son père, son frère ou encore son fils, le corpus remet en question le rejet et l'oppression de la femme par la gent masculine dans une architecture scripturaire du chaos, reflétant par excellence le désarroi féminin et l'importance du verbe pour transmettre la parole revendicatrice. Alors, les personnages-femmes déployés dans les trois fictions choisissent la voie de la lutte vers un destin plus épanoui en dehors de l'autorité paternelle en particulier, puisque cette figure représente la genèse même de l'idéologie phallocrate.

Nous avons pu mesurer l'importance fonctionnelle que recouvre le personnage du père chez les trois auteures par sa présence dans la vie de sa progéniture comme par son absence jouant un rôle déterminant dans le devenir des personnages. Nous rappelons ici les différences foncières entre les trois fictions notamment l'approche de représenter la figure paternelle : Selma Guettaf met en scène un père démissionnaire et absent du tableau familial, méprisé par sa fille qui souffre de blocage affectif, et rêvé par son fils toujours en quête d'affection paternelle. Adeline Dieudonné choisit de mettre le père dans une position de force avec son physique imposant, battre sa femme est son deuxième passe-temps préféré après la chasse animalière. Il est présenté comme un prédateur et un expert chasseur de proie, remplissant ainsi la maison de trophées de peau et de têtes d'animaux. Quant à Léonora Miano, le père

³⁹⁴ Yamina Bahi, « *L'écriture de la subversion* », Thèse de doctorat, Littérature, Université d'Oran2, 2016.

occupe le statut du personnage absent du terrain de l'action, mais pas de l'histoire narré par les protagonistes qui semblent souffrir les conséquences de ses défaillances. Le destin de son fils Dio, dépend indéfectiblement des souvenirs d'enfance sanglants qu'il préserve dans sa mémoire et qui l'aident à mépriser cet homme qui battait sa femme et qui la violait. Manifestement, les trois romans tournent autour du dysfonctionnement familial et de l'éclatement de cette cellule à cause de l'homme tenu comme premier responsable de ce désastre.

La deuxième partie intitulée : « *Le cadre spatiotemporel et l'étude des personnages* », nous a permis le décodage de l'unité spatiotemporelle qui s'est révélée tout aussi fissurée que la texture narrative des récits. Étant donné que le caractère générique se veut éclectique, les structures latentes sont pareillement fragmentaires et déconstruites, donnant à voir une forme émiettée qui porte préjudice à la cohésion et à la linéarité des fictions. En effet, nous avons constaté une subversion dans la chronologie temporelle qui densifie la lisibilité des textes. L'anachronie enregistrée rend compte de cette fêlure dans l'unité du temps qui se suit par un bouleversement des repères spatiaux. Une logique de dichotomie défère la représentation spatiale ce qui engendre des espaces binaires, oscillants entre euphorie/dysphorie, sain/malsain, rural/urbain...etc. Les espaces convoqués oscillent entre symboliques et référentielles, faisant appel à la réalité extratextuelle qui renvoie à une topographie précise et connue dans le monde du réel. Créer un effet de réel facilite le processus d'identification au lecteur et l'aide ainsi à mieux saisir la visée illocutoire, qui inspire la lutte en faveur de l'émancipation de la femme opprimée dans la société patriarcale. L'éclatement spatial et la discontinuité temporelle sont en faveur de l'esthétique du fragment qui est le paramètre en commun chez les romancières de notre corpus. Fractures, disjonctions et égarements de l'entreprise spatiotemporelle provoquant confusion et désordre, semblent être les outils privilégiés de l'écriture.

La partie brosse aussi le tableau des personnage déployés dans les trois romans, à savoir les rôles qu'ils occupent et la relation qui lie les uns aux autres. La description est inscrite dans une isotopie de la négativité, détaillant ainsi le quotidien des femmes opprimées et leurs luttes quotidiennes dans un environnement hostile et abhorré avec rage. Les segments descriptifs opaques est le fait d'un récit qui s'alimente de l'univers hors-texte, dans une démarche transgressive et audacieuse. Nous avons pu voir dans cet édifice narratif comment ces êtres de papiers évoluent, qu'ils soient marginaux ou atypiques, ils s'écartent du modèle conventionnel du héros classique tant sacralisé et mythifié par la littérature traditionnelle.

Les personnages de notre corpus préfèrent évoluer dans la dispersion en ayant l'image décomposée et vivant dans une sphère sociale qui les exilent. Leur statut et leur parcours diégétique s'inscrivent dans une isotopie de la marge. Le procédé de la redondance qui est la répétition systématique des mêmes données diégétiques freine la progression du personnage et restreint l'évolution rythmique du récit. Comme phénomènes de disjonctions nous citons : débauche, dépravation, prostitution, adultère qui envahissent le champ narratif déjà subverti au niveau de la forme. En outre, l'étude de l'onomastique nous a permis de déceler le rapport avec le réel et la visée dénonciative qui se dégage de l'écriture vis-à-vis la société phallocrate.

La troisième partie intitulée : « *La mouvance générique vers une structure malléable* » s'est intéressée au « je » énonciateur et à la notion du genre. Notre investigation nous a conduit à questionner l'architecture de l'édifice discursif et les structures narratives et énonciatives qui donnent naissance à la dislocation et à la fragmentation : quel processus larvé gère l'énonciation ? Pour y répondre, nous nous sommes mis à scruter les procédures employées qui rompent avec tout projet conventionnel d'unicité. Le dédoublement du dispositif énonciatif est une mise en scène vertigineuse entraînée par des sujets dispersés en perte de repères. En effet, la totalité des genres convoqués et qui s'enchevêtrent dans les trois romans participent à la dissémination du matériau narratif. En analysant les fragmentations internes perceptibles au niveau des isotopies et redondances dans les récits, ainsi que les postures énonciatives mouvantes, nous nous sommes parvenus à conclure que l'homogénéité et la linéarité des textes sont annihilées par des stratégies d'abstention et de disjonction.

Afin d'extraire plus d'indices de fragmentations dans le corpus, nous avons relevé d'un côté, les isotopies du deuil dans « *Les Hommes et toi* », ses manifestations dans le récit et son rôle dans le cheminement narratif. Nous avons relevé également les redondances de la marginalité qui se déploie à travers des thèmes suivants : prostitution, chômage, débauche, homosexualité, viol, errance, perte des repères identitaires...etc. D'un autre côté, nous avons étudié les manifestations du bestiaire dans « *La Vraie vie* » et les relations à la fois euphoriques et dysphoriques qui lient les deux espèces humaine et animale. Le discours de la violence s'étale tout au long de la trame narrative, c'est pourquoi nous avons tenté le décryptage de l'entreprise pathémique et du discours passionnel. Dans « *Crépuscule du tourment* » tome I, l'étude de l'épigraphe et ses fonctions dans la réception de la fiction nous a révélé la particularité esthétique de l'écriture africaine subsaharienne qui appartient sans conteste à l'esthétique du fragment. Le surnaturel surgit aussi parmi les thématiques majeures

du roman comme pour écrire son appartenance à l'identité africaine et pour dénoncer des pratiques maléfiques de sorcellerie. L'intrusion des phénomènes socioculturels dans le contexte fictionnel s'ajoutent à la masse textuelle avec l'injection du matériau historique. C'est un discours à la fois idéologique et moraliste, dénonçant par excellence la violence socioculturelle dans un texte émiétté qui n'échappe point à la virulence du verbe. Et à la fin, nous avons opté pour l'analyse du corps féminin dans tous ses états qui se manifestent dans les trois fictions. L'écriture du dévoilement prend les rênes au sein de l'expression féminine contemporaine et franchit tous les obstacles de la censure afin de communiquer les violences conjugales, les viols, les mariages forcés, et toutes sortes de violence physique que subissent les femmes. Il s'agit dans le corpus de la problématisation des pratiques sociales traditionnelles et patriarcales qui imposent à la femme une vie d'oppression et de dissimulation.

En somme, l'acte de parole contestataire vise à transmettre un message d'ordre didactique et moral, en cherchant d'abord à dévoiler la réalité sociale de la femme opprimée et à lui rendre justice par la revendication de la parole confisquée. Le corpus est un lieu qui privilégie le renouvellement des modalités et nombre de procédés se conjuguent pour écrire des textes anticonformistes :

*« La fiction réside dans ce renouvellement des formes d'écriture... La fiction ne relève pas seulement de l'imagination, mais aussi et surtout de l'abandon des formes éculées pour défricher de nouveaux territoires sémantiques par des formes inédites de graphie. »*³⁹⁵

À l'issue d'un tel processus de sape des codes canoniques, le roman brouille les lignes de démarcations normatives de l'histoire littéraire. Notre investigation nous amène à conclure que l'univers textuel des trois fictions est jalonné par des fragments linguistiques hétérogènes. Selma Guettaf, Adeline Dieudonné et Léonora Miano, n'hésitent pas à puiser dans le patrimoine linguistique propre à chacune. Et leurs romans s'affichent comme un monde multilingue où s'entrecroisent une diversité de codes langagiers. En effet, des figures de leurs langues maternelles ; de l'Arabe classique, du dialecte algérien populaire chez Selma Guettaf, à la langue camerounaise Douala ou encore de l'anglais chez Adeline Dieudonné, sont transposés comme étant des emprunts ou des xénismes. Ces segments linguistiques exotiques par rapport à la langue française d'expression constituent un réseau d'interférences

³⁹⁵ Rachid Mokhtari, « *Le nouveau souffle du Roman Algérien, Essai sur la littérature des années 2000* », Éditions Chihab, Alger, 2006, p. 20.

linguistiques comme le passage d'une langue à une autre s'effectue d'une manière inopinée et transgressive.

De ce fait, une lecture plurielle s'offre à lire faisant écho à cette écriture linguistiquement hybride. Ce genre déstructuré de produit littéraire exige du lecteur en quête de sens une transcendance pour déchiffrer le discours latent. L'écriture transcende les règles canoniques, cultive les disjonctions et bascule dans ses dérèglements. Le projet scriptural des auteures consiste à déconstruire le signe linguistique afin de le rebâtir selon de nouvelles perspectives comme l'explique ci-dessous Bruno Blanckeman :

« Les effets de déconstruction formelle et d'affranchissement narratologique, que multiplient des récits portés par une écriture à très grande vitesse, à très forte rythmique, marquent une volonté similaire : fuir les états constitués, faire bouger les contours admis et les profils fixes, répercuter organiquement les mutations du contemporain, en élaborer ainsi un sens adapté. Cette déconstruction se manifeste par un éclatement des catégories du récit, une dispersion diégétique, une dissolution des référents stables. »³⁹⁶

Les auteures de notre corpus comptent parmi les écrivains actuels qui mènent un combat acharné contre les formes obsolètes de l'écriture, en privilégiant l'ouverture et le renouvellement, le métissage et l'hybridité, la discontinuité et le chaos comme clés de la postmodernité, le tout s'articule autour d'un seul et même but : la cause féminine. Elles vénèrent l'émancipation et le progrès et cultivent la rupture dans leurs œuvres en pleine effervescence, tout en embrassant des mouvements de décroisement, d'interculturalité et de l'hybridité culturelle. Dans ce contexte révolutionnaire, l'acte d'écrire se meut, progresse et se réinvente en puisant son origine dans le décroisement des genres et dans le croisement des cultures. Cet acte d'écrire ne peut se séparer de celui de violenter les codes narratifs et discursifs canoniques et laisse place à la rupture pour émerger avec démesure.

L'écriture chez nos auteures est alors motivée par un projet de dénonciation qui transcende les préoccupations esthétiques de la fiction afin de défendre avec fougue la cause féminine. Maurice Blanchot avance à ce propos :

« On écrit pour sauver l'écriture, pour sauver sa vie par l'écriture, pour sauver son petit moi ou pour sauver son grand moi en lui donnant de l'air. »³⁹⁷

³⁹⁶ Bruno Blanckeman, Op. Cit, 2008, p. 211.

³⁹⁷ Maurice Blanchot, « *Le livre à venir* », Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 256.

Dans ce contexte, seule l'écriture permet une restauration de la condition féminine, le verbe est l'outil de révolte contre les maux d'un monde qui accorde le pouvoir suprême à la gent masculine. Nos auteurs défendent à travers les mots les femmes sans voix et choisissent la langue française comme moyen de subversion susceptible à rétablir l'ordre. Ce qui ressort aussi de notre investigation est que l'écriture s'établit comme réaction à une situation de crise, ce qui lui confère un statut de résistance et d'affrontement faisant preuve ainsi de courage édifiant. Les dispositifs poétiques de cette écriture postmoderne bâtissent l'édifice textuel travaillé par la disjonction et l'éclectisme, au croisement des genres, des voix énonciatives et des codes. C'est une juxtaposition de fragments hétéroclites, épars, à la déconstruction spatiotemporelle et des composantes narratives, discursives et linguistiques. Il reste à fouiller et à creuser minutieusement dans ce large champ de l'écriture féminine en explorant des discours où silence, souffrance, chagrin, traumatisme occupent plus de place : quel serait encore l'effet de cette écriture de désenchantement ? Comment pourrait-on exploiter un champ discursif du silence ? Quelle signification peut-on lui attribuer ? existe-t-il une révolte muette ?

Bibliographie

I- Corpus :

- 1- Adeline Dieudonné, « La Vraie vie », Éditions L'Iconoclaste, Paris, 2018.
- 2- Léonora Miano, « Crépuscule du tourment » tome I, Éditions Grasset, Paris, 2016.
- 3- Selma Guettaf, « Les Hommes et toi », Éditions Apic, Alger, 2016.

II- Essais et ouvrages critiques et théoriques :

- Abdelkader Ghellal, « *Écriture et oralité* », Éditions Dar El Gharb, Oran, 2006.
- Achille Mbembe, « *Sortir de la grande nuit, Essai sur l'Afrique décolonisée* », Édition Poche, Paris, 2010/2013.
- Albert Gandonou, « *Le roman ouest-africain de langue française* », Éditions KARTHALA, Paris, 2002.
- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, « *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme* », Éditions du Seuil, Paris, 1992.
- Algirdas Julien Greimas, « *Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique* », In : *Communication*, n°VIII, 1966, Éditions Gallimard, 1968.
- Algirdas Julien Greimas, « préface à J. Courtés- *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* », Éditions Hachette, Paris, 1976.
- Ann Arbor, « *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson.* », 1966, p. 05, in Laurent Versini, « *Le Roman épistolaire* », Éditions PUF, Paris, 1998.
- Armelle Grouzières-Ingenthron, Hafid Gafaïti, « *Femmes et écriture de la transgression* », Éditions L'Harmattan, Paris, 2006.
- Bergez Daniel, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, « *Vocabulaire de l'analyse littéraire* », Éditions Armand Colin, Paris, 2014.
- Bernard Valette, « *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* », Éditions Nathan, Paris, 1992.
- Bernhild Boie et Daniel Ferrer, « *Les commencements du commencement* », dans Bernhild Boie et Daniel Ferrer, « *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture* », Éditions CNRS, Collection Textes et manuscrits, Paris, 1993.
- Borgomano Madeleine, « *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de Entendant le vote des bêtes sauvages* », d'Hamadou Kourouma, Éditions L'Harmattan, Paris, 2000.
- Bruno Blanckeman, « *Les Fictions singulières, Essai sur le roman français contemporain* », Prétexte Éditeur, Octobre 2002, Paris.

- Bruno Blanckeman, « *Les récits indécidables* », Éditions Presses Universitaires de Septentrion, 2008.
- Burtsher-Bechter, Beate et Mertz-Baumgarner Birgit. « *Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale? Dans Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.* » 1991.N°16. Paris : L'Harmattan.
- Caillois Roger, « *Au cœur du fantastique* », Éditions Gallimard, Paris, 1955.
- Calixthe Beyala, « *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* », Éditions Spengler, Paris, 1995.
- Caroline Oudin-Bastide, « *L'effroi et la terreur* », Éditions La Découverte, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2013.
- Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, « *Introduction à l'analyse stylistique* », Éditions Dunod, Paris, 1996.
- Catherine Jousselme, « *Ils recomposent, je grandis* », Éditions Robert Laffont, Paris, 2008.
- Charles Grivel, « *Puissance du titre ; sémiologie du titre ; règles de titraison romanesque* », Production de l'intérêt romanesque, Éditions Mouton, The Hague-Paris, 1973.
- Christine Détrez, Anne Simon, « *À leur corps défendant* », Éditions du Seuil, Paris, 2006.
- Christinne Chivallon, « *Espace et identité à la Martinique : Paysannerie des mornes et requête collective 1840-1960* », Éditions CNRS, Paris, 1998.
- Cixous, Hélène, « *Le Rire de la méduse* », Paris, Éditions Galilée, 2010, p. 37. [publié à l'origine en 1975 dans un numéro spécial de l'Arc consacré à « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes »].
- Claude Simon, « *Discours de Stockholm* », Éditions de Minuit, Paris, 1986.
- Damien Zanone, « *L'autobiographie thèmes et études* », Éditions Ellipses, Paris, 1996.
- Dominique Maingueneau, « *Dictionnaire d'Analyse du discours* » en collaboration avec Patrick Charaudeau, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Dominique Maingueneau, « *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Problèmes et perspectives* », Éditions Hachette, Paris, 1976.
- Dominique Maingueneau, « *Manuel de linguistique pour les textes littéraires* », Éditions Armand Colin, Paris, 2010.

- Émile Zola, « *Le Roman expérimental* » [1880], in *Œuvres complètes. 10, Œuvres critiques I*, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.
- François Mauriac, « *Le Romancier et ses personnages* », Éditions Le Livre De Poche, 1972.
- Françoise Armengaud, « *La pragmatique* », Éditions PUF, Collection « Que Sais- Je ? » Paris, 1985.
- Gagnon John, « *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* », Éditions Payot, Paris, 2008.
- Garde Michel Meyer, « *Qu'est-ce que la philosophie ?* », Librairie générale française, Collection Biblio Essais, Paris, 1997.
- Gaston Bachelard, « *La poétique de l'espace* », Éditions PUF, Paris, 1961.
- Georges Bataille, « *La Littérature et le mal* », Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1957.
- Georges Bataille, « *Madame Edwarda, La mort, Histoire de l'œil* », Éditions 10/18, Collection Domaine Français, Paris, 1956.
- Gérard Genette, « *Figures II* », Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- Gérard Genette, « *Figures III* », Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Gérard Genette, « *Seuils* », Éditions du Seuil, Paris, 1987.
- Gérard Gengembre, « *Les grands courants de la critique littéraire* », Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- Gilbert Durand, « *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* », Éditions Bordas, Paris, 1969.
- Gilles Deleuze, « *Dialogues* », en collaboration avec Claire Parnet, Éditions Flammarion, Paris, 1996.
- Guy Larroux, « *Le mot de la fin* », Éditions Nathan, Paris, 1995.
- Hans Robert Jauss, « *Pour une esthétique de la réception* », Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- Hélène Cixous, « *Le Rire de la Méduse* », Éditions L'Arc, n°61, 1975.
- Henri Mitterand, « *Le discours du roman* », Éditions PUF Écriture, Paris, 1986.
- Henri Morier, « *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique* », Éditions P.U.F, Paris, 1989.
- Hubert Montagnier, « *L'enfant et l'animal, les émotions qui libèrent l'intelligence* », Éditions Odile Jacob, Paris, 2002.

- Jacqueline Arnaud, « *La littérature maghrébine d'expression française* », Éditions Publisud, Paris, 1986.
- Jacques Derrida, « *L'animal que donc je suis* », Éditions Galilée, Paris, 2006.
- Jacques Lacan, « *Le séminaire, livre III : les psychoses (textes établis par J.A. Millet)*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.
- Jean Michel Adam cité par Kerbrat-Orecchioni Catherine dans « *Les actes de langage dans le discours* », Éditions Nathan, 2001.
- Jean Milly, « *Poétique des textes* », Éditions Nathan, Collection Littérature, Paris, 2000.
- Jean Ricardou, « *La prise/prose de Constantinople* ». Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- Jean Weisgerber, « *L'espace romanesque* », Éditions l'Age d'Hommes, Lausanne, 1978.
- Jean Zaganiaris, Queer Maroc, « *Sexualités, genres et (trans) identités dans la littérature marocaine* », Éditions Des ailles sur un tracteur, Paris, 2013.
- Jean-Jacques Rousseau, « *Émile ou De l'éducation* », Éditions Nicolas Bonaventure Duchesne sous Jean Néaulme, Paris, 1762.
- Jean-Jacques Wunenburger, « *L'imaginaire* », Éditions PUF, Collection « Que Sais-je ? », Paris, 1993.
- Jean-Paul Sartre, « *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique* », Éditions Gallimard, Paris, 1943.
- Jean-Pierre Goldenstein, « *Pour lire le roman : initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative* », Éditions A. De Boeck, Bruxelles, 1980.
- Joseph Courtès, « *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* », Éditions Hachette, Paris, 1976.
- Julia Kristeva, « *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* », Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- Leo Hoek, « *Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle* », Éditions La Haye, Paris, 1981.
- Leo Hoek, « *La marque du titre* », Éditions Gruyter Mouton, Berlin, 1981.
- Lestel Dominique, « *L'animalité : essai sur le statut de l'humain* », Éditions L'Herne, Paris, 2007.
- Luc Benoist, « *Signes, symboles et mythes* », Éditions PUF, « Que sais-je ? », Paris, 2009.
- Lucile Desblache, « *La plume des bêtes : les animaux dans le roman* », Éditions L'Harmattan, Paris, 2011.

- Madame de Staël, « *Delphine* » (1802), Texte établi par Lucia Omacini, annoté par Simone Balayé, Éditions H. Champion, Paris, 2004.
- Marc Gontard, « *La violence du texte : étude sur la littérature marocaine d'expression française* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1981.
- Marguerite Yourcenar, « *Les yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey* », Éditions du Centurion, Paris, 1980.
- Marta Segarra, « *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.
- Marthe Robert, « *Roman des origines et origines du roman* », Éditions Gallimard (première édition 1972), Paris, 2006.
- Martine Abdallah-Pretceille, Louis Porcher, « *Éducation et communication interculturelle* », Éditions PUF, Collection L'Éducateur, Paris, 1996.
- Maurice Blanchot, « *L'écriture du désastre* », Éditions Gallimard, Paris, 1980.
- Maurice Blanchot, « *Le livre à venir* », Éditions Gallimard, Paris, 1959.
- Maurice Merleau-Ponty, « *Phénoménologie de la perception* », Éditions Gallimard, Paris, 2009 (1945).
- Michel Butor, « *Essai sur le roman* », Éditions Gallimard, Paris, 1969.
- Michel Chevalier, « *La littérature dans tous ses espaces* », Mémoire et documents de géographie, Éditions CNRS, Paris, 1993.
- Michel Haar, « *Nietzsche et la métaphysique* », Éditions Gallimard, Paris, 1993.
- Mikhaïl Bakhtine, « *Esthétique et théorie du roman* », Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- Milan Kundera, « *L'Art du roman* », Éditions Gallimard, Paris, 1986.
- Monia Lachheb, « *Le corps voilé entre séduction et sédition. L'expérience de femmes tunisiennes* », Éditions Karthala et IRMC (Tunis), Paris, 2012.
- Neil Ten Kortenaar, « *Œdipe et les fils des indépendances africaines* », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXe et XXIe siècle. La figure du père*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2008.
- Ngandu N'kashama, « *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.
- Odile Cazenave, « *Femmes rebelles* », Éditions L'Harmattan, Paris, 1996.
- Patrick Wotling, « *Nietzsche et le problème de civilisation* », Éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1995, p. 145. Paul Ricœur, « *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique* », Éditions du Seuil, Paris, 1986.

- Paul Ricœur, « *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique II* », Éditions du Seuil, Paris, 1986.
- Paul Ricœur, « *La mémoire, l'histoire, l'oubli* », Collection Points/Essais, Éditions du Seuil, Paris, 2003.
- Paul Ricœur, « *Soi-même comme un autre* », Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- Paul Ricœur, « *Temps et récit tome I* », Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Philippe Hamon, « *Clausules* », Éditions Poétique 24, Paris, 1975.
- Philippe Hamon, « *Introduction à l'analyse du descriptif* », Éditions Hachette, Paris, 1981.
- Philippe Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- Philippe Lejeune, « *Le pacte autobiographique* », Éditions du Seuil, Collection Essais, (1975), Paris, 1996.
- Pierre Bourdieu, « *La Domination masculine* », Éditions du Seuil, Collection Liber, Paris, 1998.
- Pierre Fontanier, « *Les figures du discours* », Éditions Flammarion, Paris, 1968.
- Pierre Glause, Yves Rauter, « *Le personnage* », Éditions PUF, Paris, 1986.
- Rachid Mokhtari, « *Le nouveau souffle du Roman Algérien, Essai sur la littérature des années 2000* », Éditions Chihab, Alger, 2006.
- Raymond Jean, « *Pratique de la littérature* », Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Réal Ouellet, Roland Bourneuf, « *L'univers du roman* », Éditions PUF, Paris, 1981.
- Roger Bastide, « *Éléments de sociologie religieuse* », Éditions Armand Colin, Paris, 1947.
- Roland Barthes, « *Le degré zéro de l'écriture* », Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Roland Barthes, « *Le plaisir du texte* », Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Roland Barthes, « *Œuvres complètes* » tome I, Éditions du Seuil, Paris, 1993.
- Roland Barthes, « *S/Z, Essais* », Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Roland Barthes, « *Sur Racine* », Éditions du Seuil, Paris, 1963.
- Roman Jakobson, « *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale* », Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- Ruth Amossy, « *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* », Éditions PUF, Paris, 2010.
- Sabine Gruffat, « *L'épistolaire* », Éditions Ellipses, Paris, 2001.
- Serge Félix Bokobza, « *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le Rouge et le Noir* », Éditions Librairie Droz, Genève, 1983.

- Simone de Beauvoir, « *Le Deuxième sexe tome II* », Éditions Gallimard, Paris, 1949.
- Souleymane Bachir Diagne, « *Léopold Sédar Senghor : L'art africain comme philosophie* », Éditions Riveneuve, Paris, 2007.
- Stéphane Chaudier, « *Digression, régression, dépression : l'art de Christian Gailly* », *La Digression*, études réunies et présentées par Mustapha Trabelsi, Tunis, Éditions de l'ENS et Éditions Sahar, 2008.
- Sylvie Patron, « *Le narrateur : Introduction à la théorie narrative. Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative* », Paris, Armand Colin 2009, Collection "U". hal-00698712.
- Thomas Mann, « *La montagne magique* », cité dans « *Temps et récit tome II* » de Paul Ricœur, Éditions du Seuil, Paris, 1984.
- Tiphaine Samoyault, « *Excès du roman* », Éditions Maurice Nadeau, Paris, 1999.
- Tzvetan Todorov, « *Introduction à la littérature fantastique* », Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Tzvetan Todorov, « *Théories du symbole* », Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- Umberto Eco, « *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires* », Edition Grasset, Paris, 1985.
- Valérie Tritten, « *Le fantastique* », Éditions Ellipses, Collection Thèmes et Études, Paris, 2001.
- Vincent Jouve, « *L'effet-personnage dans le roman* », Éditions P.U.F, Paris, 1992.
- Xavier Garnier, « *La magie dans le roman africain* », Éditions PUF, Paris, 1999.
- Yves Reuter, « *Introduction à l'analyse du roman* », Éditions Armand Colin, Paris, 1991.
- Yves Reuter, « *L'Analyse du récit* », Édition Nathan, Paris, 2000.

III- Ouvrages théoriques et articles de psychanalyse et de psychologie :

- Aubert Godard, « *Filiation en question : maladies génétiques, identités incertaines, filiations perturbées.* » Dialogue 168, 2005.
- Catherine Briod de Moncuit, « *Un modèle de dissociation traumatique complexe : Le triptyque de la maltraitance* » in. G&BM formations et publications, 05 février 2020. <https://gbm-psy.ch/2020/02/05/un-modele-de-dissociation-traumatique-complexe/>
- Mario Poirier, Raymonde Hachey et Yves Lecomte, « *L'inquiétante étrangeté de l'itinérance* », Santé mentale au Québec 25.2, 2000.
- Michel Lemay, « *J'ai mal à ma mère* », Éditions Fleurus, Paris, 2012.

- Michel Maffesoli, « *Du Nomadisme : vagabondages initiatiques* », Éditions La table ronde, Paris, 2006.
- Muriel Salmona, « *La dissociation traumatique et les troubles de la personnalité : ou comment devient-on étranger à soi-même* », in *Les troubles de la personnalité en criminologie et en victimologie* édité chez Dunod, dirigé par R. Coutanceau et J. Smith, juin 2013.
- Patrick Juignet, « *Fonction paternelle et maturité* », Philosophie, science et société, 2015. <https://philosciences.com/144>
- Paul Bizouar, « *Puberté normale et pathologique. Développement psychologique à l'adolescence* »
[https://psychanalyse.com/pdf/DEVELOPPEMENT_PSYCHOLOGIQUE_A_L_AD
OLESCENCE.pdf](https://psychanalyse.com/pdf/DEVELOPPEMENT_PSYCHOLOGIQUE_A_L_ADOLESCENCE.pdf)
- Rossier Solène, « *Les carences affectives chez l'enfant et leur et leur accompagnement par l'éducateur social* », Travail de Bachelor pour l'obtention du diplôme Bachelor of Arts HES·SO en travail social, Haute École de Travail Social – HES·SO//Valais – Wallis, Bramois, le 23 septembre 2020.
- Saber Hamrouni, « *La psychologie de l'adolescent* », ISSEP de Tunis,
[http://www.issep-
ks.rnu.tn/fileadmin/templates/Fcad/L_adolescence_Saber_Hamrouni.pdf](http://www.issep-ks.rnu.tn/fileadmin/templates/Fcad/L_adolescence_Saber_Hamrouni.pdf)
- Sigmund Freud, « *Essais de psychanalyse* », Éditions Payot, Paris, 1927.
- Sigmund Freud, « *Le malaise dans la culture* », Éditions Flammarion, Collection GF, Paris, 2010.
- Sigmund Freud, « *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* », 1912, Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.

IV- Thèses et mémoires de recherche :

- Bahi Yamina, « *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud* », Thèse de doctorat, Littérature, université d'Oran2, Mohamed Ben Ahmed, 2016.
- Bélanger Maxime, « *La rhétorique des passions : le problème du pathos* », Mémoire de maîtrise en philosophie, Maître ès arts (M.A.), université LAVAL, Québec, Canada, 2014. [https://corpus.ulaval.ca/server/api/core/bitstreams/3c703895-f361-
430b-a0c9-ebb95bfd0ab8/content](https://corpus.ulaval.ca/server/api/core/bitstreams/3c703895-f361-430b-a0c9-ebb95bfd0ab8/content)

- Belarbi Habiba, « *De la polyvalence des genres au récit imposteur, Le parcours littéraire de Yasmina Khadra : L'Écrivain, L'Imposture des mots, Cousine K, La Rose de Blida, La Part du mort* », Thèse de doctorat, Littérature, université d'Oran2 Mohamed Ben Ahmed, 2016.
- Belkacem Dalila, « *écriture de l'éclatement et/ou éclatement de l'écriture du Roman de Malika Mokeddem* », thèse de doctorat, Littérature, université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2011.
- Bendjelid Faouzia, « *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni* », Thèse de doctorat, Littérature, université d'Oran2, Mohamed Ben Ahmed, 2005.
- Bomda Joseph, « *Éveil, vécu et gestion de la dissonance cognitive en contexte post-colonial africain : le cas des affects liés aux conflits des normes successorales au Cameroun* », Thèse de doctorat en psychologie sociale de l'ULG, université Yaoundé 1, 2013. https://www.reflexions.uliege.be/cms/c_343512/fr/conflits-de-succession-en-afrique-noire?part=1
- Chammas Jacqueline, « *L'Inceste romanesque au siècle des Lumières : de la Régence à la Révolution (1715-1789)* », thèse de doctorat, Paris, 2011.
- Fonte Le Baccon Jany, « *Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* », Thèse de doctorat, France, université de Rennes2, 1989.
- Ki-Jeong Song, « *La sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la Quarantaine* », Thèse de doctorat, université d'Ewha, Séoul (Corée du Sud), 2012.
- Ntsame Okourou Franckline, « *Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : Analyse sociopragmatique des œuvres de Chantal Magalie MBAZOO-KASSA, Honorine NGOU et Sylvie NTSAME* », Thèse de doctorat, Littérature, université Paris-Est, 2012.
- Ouhibi-Ghassoul Nadia, « *Écriture et maghrébinité dans le texte maghrébin* », C. R. A. S .C., bilan final de recherche, 1998.
- Ramcy N. Kabuya Salomon, « *Les nouvelles écritures de violence. Les enjeux d'une mutation depuis 1980* », Thèse de doctorat, Littérature, université de Lorraine, 2014.
- Slimane Daoud, Bentaifour Nadia, « *L'espace géographique comme dimension identitaire dans le roman La Religion de ma mère de Karim Akouche* », Lougha-Kalaam édité par Language and Communication Laboratory, université Relizane, 2022.

- Zekri Khalid, « *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio* », Thèse de doctorat, université Paris XIII, 1998.

V- Articles scientifiques, conférences et travaux universitaires consultés :

- Alain Joseph Sissao, « *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne* by Claire L. Dehon », Cahiers d'Études Africaines, Vol. 46, Cahier 183 (2006). <http://www.jstor.org/stable/4393615>
- Andrea Del Lungo, « *Pour une poétique de l'incipit* », in Poétique n°94, avril 1993.
- Andrew Linzey, « *Link Between Animal Abuse and Human Violence* », Sussex Academic Press, Eastbourne, 2009.
- Armand Frémont, « *L'espace vécu et la notion de région* », Travaux de l'Institut de Géographie de Reims, n°41-42, 1980.
- Béatrice Gallimore Rangira, « *Écriture féministe ? Écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique* », Études françaises, vol. 37, n° 2, 2001, p. 79-98, <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2001/v37/n2/009009ar.html?vue=resume>
- Hélène Cixous, « *Le rire de la méduse* », L'Arc, n° 61, 1975.
- Ben Taleb Othman, *Le point final : « acte du Colloque international de Clermont-Ferrand »*, publié par Alain Montandon, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand II.
- Bernard Mouralis, « *Les disparus et les survivants* » in Notre Librairie N 148, Penser la Violence, Juillet- Septembre 2002.
- Carmen Husti-Laboye, « *La diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité* », Limoges, Presses universitaires de Limoges, Collection FRANCOPHONIES, 2010, p. 105 – ISBN 978-2-84287-504-6.
- Charles Bally, « *Traité de stylistique française* », Éditions Georges-Klincksiek, vol 01, 3^{ème} édition, Genève-Paris, 1951.
- Charles Bonn, « *Le tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial.* », Nouvelles Études Francophones, Vol.22, n°1, Printemps 2007.
- Charles Bonn, « *Variations katébiennes de la modernité littéraire maghrébine : l'Ombre du père et la séduction interlinguistique.* », A.D.I.S.E.M. Kateb Yacine et la

modernité textuelle, Alger : O.P.U., 1992,
<http://limag.com/Textes/Bonn:KaPereModern.htm>

- Christiane Achour, Amina Bekkat, « *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II* », Tell, Blida, 2002.
- Claire Dehon, « *Le Roman en Afrique noire francophone (1989-1994)* », American Association of Teachers of French, The French Review, Vol. 68, No. 6 (May, 1995).
<http://www.jstor.org/stable/397064>
- Claire Dehon, « *Léonora Miano, L'Intérieur de la nuit* », American Association of Teachers of French, Source: The French Review, Vol. 81, No. 1 (Oct., 2007).
<http://www.jstor.org/stable/25481070>
- Claire Mélanie, « *La notion d'isotopie sémantique-la notion de champ lexical* », article publié en ligne le 16 janvier 2008 in <https://www.eclaircement.com/La-notion-d-isotopie-semantique-la>
- Claude Duchet, « *Éléments de titrologie romanesque* » In Littérature, n°12, décembre 1973.
- Claude Duchet, « *Parole, société, révolution dans Germinal* », Littérature n°24, décembre 1976.
- Claude Duchet, « *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit* », in: Littérature, n°1, 1971. Litterature Février, 1971.
- Conférence prononcée à l'Université du Luxembourg, le 02 décembre 2005 dans le cours de Frank WILHELM « *Genre littéraire du XIX^e siècle : Écritures de l'intime* ». <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj67PC80eX8AhUXxQIHQ0sD4s4ChAWegQICRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.de.uni.lu%2Fcontent%2Fdownload%2F7179%2F124349%2Ffile%2FDUFIEF%2520P.%2520-%2520Le%2520Genre%2520du%2520journal%2520intime%2520du%252019e%2520si%25C3%25A8cle%2520-%25202%2520d%25C3%25A9cembre%25202005.pdf&usg=AOvVaw0qLWf45IrRfFOEnasbHqah>
- Delphine Naudier, « *L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique* », in Sociétés contemporaines, n°44, 2001.
- Dominique Vinet, « *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine* », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.

- Eric Chevillard, « *Si la main droite de l'écrivain était un crabe ?* », in publi.net, article19 (1-32) <http://www.publie.net/tnc/spip.php>
- Fernando Lambert, « *Espace et narration, Théorie et pratique* », Érudit, 1998, in <http://id.erudit.org/iderudit/501206ar>
- François Marty, « *La parentalité : un nouveau concept pour quelles réalités ?, la place du père* », *Le Carnet PSY* 2003/4 (n° 81), p. 27-33. DOI 10.3917/lcp.081.0027.
- Gaon Saadia, « *Livre des croyances et des convictions* », Cité d'après R. Bragues, « *Le géocentrisme comme humiliation de l'homme* », in « Géocentrisme, héliocentrisme, anthropocentrisme : quelles interactions ? » par Jean-François Stoffel, *Scientiarum Historia* 27, Université catholique de Louvain, 2001. <https://philarchive.org/archive/STOGHA>
- Gilles Ernst, « *Georges Bataille et la question du corps mort* », Frontières, Université du Québec à Montréal, 2010, 23(1), 40-46. <https://doi.org/10.7202/1004021ar>
- Jean Nakos, « *Yourcenar et la compassion envers les animaux* », Cahiers antispécistes n°33-novembre 2010. <https://www.cahiers-antispecistes.org/yourcenar-et-la-compassion-envers-les-animaux/#nb196-3>
- Jean-Paul Sartre, « *L'orphée noir* » In « *Anthropologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française* », Presse Universitaires de France, Paris, 1948, p. XIV. https://d11.cuni.cz/pluginfile.php/489096/mod_resource/content/1/03b%20-%20Orphée%20noir%20-%20Sartre.pdf
- Jean-Pierre Goldenstein, « *Remarques sur le seul romanesque* », *Le Français dans le Monde*, Paris, n°177, mai-juin 1983.
- Jennifer Kerzil, « *L'éducation interculturelle en France : un ensemble de pratiques évolutives au service d'enjeux complexes* », in *Carrefours de l'éducation* 2002, n°2 <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2002-2-page-120.htm>
Consulté le 01-12-2022.
- Josep Besa Camprubi, « *Les fonctions du titre* », nouveaux actes sémiotiques, Volume 82, Presses Universitaires, Limoges, 2002.
- Kamel Kateb, « *L'émergence des femmes au Maghreb* », Éditions APIC, Alger, 2015, in https://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/24838/intro.femmes_maghreb.fr.pdf
- Khadija mohsen-Finan, « *L'évolution du statut de la femme dans les pays du Maghreb* », Ifri programme Maghreb, Paris, juin 2008. https://www.ifri.org/sites/default/files/atoms/files/KMF_statutdelafemme_Maghreb.pdf

- Lori Saint-Martin, « *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle* », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Collection « Nouvelles études québécoises », 2010.
- Michel Foucault, « *Préface à la transgression* », *Critique*, n° 195-196 : *Hommage à Georges Bataille*, août-septembre 1963.
- Nasser, Benamara, « *Poétique du Divers et identité en devenir chez Malika Mokeddem* », *Inter Francophonies*, n°03, 2011.
- Ngalasso Mwatha Musanji, « *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français* », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 148, Paris, juillet-septembre 2002.
- Nibert Margot, « *Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique* », *Études littéraires*, vol. 16, n°3, 1983.
- Organisation mondiale de la santé (2017) : La violence à l'encontre des femmes : violence d'un partenaire intime et violence sexuelle à l'encontre des femmes. Novembre 2017, in <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/fr/>
- Organisation Mondiale de la Santé (OMS). Classification internationale des maladies mentales, 10e révision. Chapitre V : troubles mentaux et troubles du comportement. Genève:Masson; 1992.
- Papa Samba Diop, « *Littérature francophone subsaharienne : auteurs et œuvres actuels* », 2002. <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/113016.pdf>
- Pascale Frey, « *Y a-t-il une écriture féminine ?* », *Lire*, publié le 1^{er} avril 1995, consulté le 20 juin 2013, http://www.lexpress.fr/culture/livre/y-a-t-il-une-ecriture-feminine_798571.html
- Philippe Blanchet, « *L'approche interculturelle comme principe didactique et pédagogique structurant dans l'enseignement/apprentissage de la pluralité linguistique.* », in revue *Synergies Chili* n°3, GERFLINT/Institut Franco-Chilien, 2007.
- Philippe Hamon, « *Le personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* », *Histoire des idées et critiques littéraires*, Vol. 211, Éditions Genève, Droz, 1983.
- Rachid Boudjedra, « *Écriture et sexualité* », in Gafaïti, Boudjedra ou la passion de la modernité, Denoël, Paris 1987.
- Roland Barthes, « *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* » in Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Édition Larousse, Paris, 1974.

- Roland Barthes, « *L'écriture de l'évènement* », Communication 12 mai 1968. La prise de parole, 1968.
- Rosi Braidotti, « *Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes* » [en ligne], in *Multitude 12*, 2003. <http://multitudes.samizdat.net/Les-sujets-nomades-feministes>
- Roy Max, « *Du titre littéraire et de ses effets de lecture* », Portée, Volume 36, n°3, 2008.
- Tahar Ben Jelloun, « *À ma mère* », in 60 écrivains parlent de leur mère, Paris, Pierre Horay, 2010.

VI- Dictionnaires et Encyclopédies :

- « *Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires* », Le Robert, Paris, 2005.
- Dictionnaire de français Le Littré, Émile Littré, 1863.
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* », Éditions Robert Laffront/Jupiter, Paris, 1982.
- Joëlle Gardes-Tamine, Hubert Marie-Claude, « *Dictionnaire de critique littéraire* », Éditions Armand Colin, Paris, 1993.
- Le dictionnaire historique de la langue française par les Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Michel Cazenave, « *Encyclopédie des symboles* », Éditions Le Livre de Poche, 01 janvier 1999.
- Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, « *Le dictionnaire du littéraire* », Éditions PUF, Paris, 2002.

VII- Sitographie :

- Céline Gourdin, « *Gender* », Dictionnaire International des Termes Littéraires (en ligne), <http://www.ditl.info/arttest/art24161.php>
- Cet enchaînement est un lien temporel typé pour les *topoi* dialectiques (narratifs) et un lien modal pour les *topoi* dialogiques (énonciatifs) ». <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2000-v36-n1-etudfr1056/036172ar.pdf>
- <https://www.jeuneafrique.com/mag/832297/culture/leonora-miano-il-faut-sortir-du-piege-de-la-race/>

- https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Afrique_noire/104185
- La distorsion est définie comme suit par Roland Barthes dans « *Introduction à l'analyse structurale des récits* » (1966) : « La forme du récit est essentiellement marquée par deux pouvoirs : celui de distendre ses signes le long de l'histoire, et celui d'insérer dans ces distorsions des expansions imprévisibles. »
https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.pdf
- Le site web du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit la corporéité comme caractère de ce qui est corporel, de ce qui a un corps humain, de ce qui est un corps matériel. <https://www.cnrtl.fr/definition/corporéité#:~:text=fém.-,CORPORÉITÉ%2C%20CORPORALITÉ%2C%20subst.,qui%20est%20un%20corps%20matériel>

VIII- Romans et œuvres cités :

- Amélie Nothomb, « *Métaphysique des tubes* », Éditions Albin Michel, Paris, 2000.
- Assia Djebar, « *Le Blanc de l'Algérie* », Éditions Albin Michel, Paris, 1995.
- Cheikhou Diakité, « *Les sorciers de Yolela* », Éditions Edisal, Sénégal, 2017.
- Fiodor Dostoïevski, « *Les frères Karamazov* », traduit par Henri Mongault, Éditions Gallimard, Collection Folio classique, Paris, 1973.
- Frantz Fanon, « *Peau noire, masques blancs* », Éditions du Seuil, Collection Point, Paris, 1971.
- Franz Kafka, « *Lettre à mon père* », Éditions Nouvelle Revue Française, Paris, 1952.
- Jean de La Fontaine, « *Les Fables* », première édition in *Fables choisies et mises en vers*, Paris, 1668.
- Jean de La Fontaine, « *Les plus belles fables de La Fontaine* », Éditions Verlag Moritz Diesterweg, Berlin, 1971.
- Kateb Yacine, « *Nedjma* », Éditions du Seuil, Paris, 1956.
- Léonora Miano, « *L'intérieur de la nuit* », Éditions Grasset, Paris, 2005.
- Maissa Bey, « *Hizya* ». Éditions Barzakh, Alger, 2015.
- Malika Mokeddem, « *Mes Hommes* », Éditions Sédia, Alger, 2006.
- Malika Mokeddem, « *N'Zid* », Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1991.
- Tahar Ben Jelloun, « *Jour de silence à Tanger* », Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1990.
- Victor Hugo, « *Cromwell* », Éditions Flammarion, Paris, 1968.

IX- Entretiens journalistiques :

- Entretien avec Selma Guettaf, « *Poètes sur tous les fronts* », par Lazhari Labter, 13 juin 2022. <https://souffleinedit.com/roman/entretien-avec-selma-guettaf-lazhari-labter/>
- Interview de Célia Héron avec la romancière Léonora Miano, publiée 26/11/2020 dans la revue *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/societe/leonora-miano-lafrique-se-rehabiliter-propres-yeux>
- Interview du magazine *Le Café Latino*, « *La rencontre virtuelle avec l'écrivaine Selma Guettaf* », Juin 2021, Propos recueillis par Clara de Castro Casanueva. <https://elcafelatino.org/rencontre-selma-guettaf-romanciere/>
- Interview publiée dans la revue en ligne : *Jeune Afrique*. <https://www.jeuneafrique.com/mag/832297/culture/leonora-miano-il-faut-sortir-du-piege-de-la-race/>

Table des matières

Introduction générale	5
Première partie	20
Chapitre 1	24
L’image masculine et les défaillances de la figure paternelle dans « <i>Les Hommes et toi</i> » de Selma Guettaf	24
I.1.1 : La représentation de la figure paternelle	27
I.1.1.1 La figure paternelle dans la mythologie et la psychologie.....	31
I.1.1.2 La figure paternelle dans la littérature.....	34
I.1.1.3 Les conséquences des carences affectives paternelles sur les personnages.....	39
I.1.2 : L’esthétique de l’impudeur et de l’amour interdit à travers une approche de l’incipit :	45
I.1.3 : Titrologie, pour une approche herméneutique et sémiotique du titre	59
Synthèse	66
Chapitre 2	68
La figure paternelle dans une écriture aux prises de la violence dans « <i>La Vraie vie</i> » d’Adeline Dieudonné	68
I.2.1 La figure du père/animal	71
I.2.1.1 Le caractère hybride du père/animal	74
I.2.2 La relation sœur/frère et la mort subite de l’enfance	84
I.2.2.1 La mort symbolique du personnage	85
I.2.3 L’enfant parricide et le destin d’un prédateur qui finit en proie	95
I.2.3.1 Le parricide selon Sigmund Freud	95
I.2.3.2 La métamorphose de l’enfant.....	97
Synthèse	102
Chapitre 3	104
La représentation littéraire du patriarcat dans la société africaine subsaharienne et la dichotomie femme/homme dans « <i>Crépuscule du tourment</i> » tome I de Léonora Miano	104
I.3.1 La relation des personnages féminins avec Dio	107
I.3.1.1 La relation Dio/sa mère.....	108
I.3.1.2 La relation Dio/Amandla	110
I.3.1.3 La relation Dio/Ixora	112
I.3.1.4 La relation Dio/Tiki	113
I.3.2 La figure paternelle de la violence à l’absence.....	115
I.3.3 La fracture des valeurs sociales et des relations familiales	117
I.3.4 La condition de la femme sous l’emprise de la société patriarcale.....	123
Synthèse	128
Conclusion partielle	130

Deuxième partie	134
Le cadre spatiotemporel et l'étude des personnages	134
Chapitre 1	138
L'influence de la spatialité dans la fiction	138
II.1.1 Binarité spatiale entre espace sain et espace malsain dans « <i>Les Hommes et toi</i> » :.	142
II.1.1.1 Le foyer comme espace sain	143
II.1.1.2 L'espace malsain de la débauche et du viol.....	148
II.1.2 La fonction de l'espace dans l'univers virulent de « <i>La Vraie vie</i> »	155
II.1.2.1 L'espace féérique comme échappatoire pour les personnages/enfants	156
II.1.2.2 L'espace de la violence et l'esthétique de la terreur	159
II.1.2.3 La représentation de la nature	163
II.1.3 La disjonction de l'espace au profit d'une créativité langagière débridée dans « <i>Crépuscule du tourment</i> »	167
Synthèse	172
Chapitre 2	174
L'influence de la temporalité dans la fiction	174
II.2.1 La temporalité embrouillée dans « <i>Les Hommes et toi</i> »	177
II.2.2 La fonction poétique de la temporalité discontinue dans « <i>La Vraie vie</i> ».....	185
II.2.2.1 La fonction de l'ellipse	188
II.2.3 La fragmentation de la temporalité dans « <i>Crépuscule du tourment</i> ».....	194
Synthèse	202
Chapitre 3	205
L'évolution et l'onomastique des personnages et autres structures narratives	205
II.3.1 L'itinéraire des personnages et les rôles secondaires dans « <i>Les Hommes et toi</i> » :.	208
II.3.1.1 L'étude de la clôture romanesque et le destin tragique de Rayane	208
II.3.1.2 L'étude des personnages secondaires	221
III.3.2 L'évolution de la narratrice dans « <i>La Vraie vie</i> »	225
III.3.2.1 L'étude de l'onomastique et le personnage anonyme	227
III.3.2.2 Le rôle des personnages secondaires dans l'évolution de l'héroïne	231
II.3.3 Les personnages dans « <i>Crépuscule du tourment</i> ».....	234
II.3.3.1 L'onomastique et les marqueurs géolinguistiques d'africanité.....	236
II.3.3.2 L'apport thématique du personnage Dio	241
Synthèse	245
Conclusion partielle	246
Troisième partie	248
La mouvance générique vers une structure romanesque malléable	248
Chapitre 1	252
Les stratégies discursives et narratives de la transgression	252

III.1.1 Les remous existentiels du « je » féminin et l'hybridité culturelle dans « <i>Les Hommes et toi</i> »	256
III.1.1.1 Les manifestations d'une identité transculturelle et la dialectique de l'interculturalité.....	264
III.1.1.2 La disparité de la composante générique	269
III.1.2 L'écriture de la violence et sa dynamique émotionnelle dans « <i>La Vraie vie</i> »	274
III.1.2.1 Le « je » dans le discours rétrospectif.....	278
III.1.2.2 Le tragique et la mort comme élément diégétique.....	281
III.1.3 L'ambiguïté du genre dans « <i>Crépuscule du tourment</i> ».....	287
III.1.3.1 La polyphonie	293
III.1.3.2 L'étude de la toponymie.....	296
Synthèse	298
Chapitre 2	300
Les enjeux et l'esthétique de l'écriture fragmentaire	300
III.2.1 L'isotopie du deuil et les implicites du discours dans « <i>Les Hommes et toi</i> ».....	303
III.2.2 La marginalité dans le discours algérien contemporain	307
III.2.2.2 La représentation et le parcours du personnage marginal	308
III.2.2 La poétique du bestiaire dans « <i>La Vraie vie</i> »	314
III.2.2.1 La symbolique de la hyène.....	318
III.2.2.2 L'animal comme personnage.....	323
III.2.3 L'étude de l'épigraphe dans « <i>Crépuscule du tourment</i> ».....	328
III.2.3.1 Les fonctions de l'épigraphe.....	329
III.2.3.2 L'épigraphe comme modalité de l'écriture fragmentaire.....	331
III 2.4 Le surnaturel au service de la femme africaine dans « <i>Crépuscule du tourment</i> » :333	
III.2.4.1 La mise en marche d'une magie puissante	337
Synthèse	338
Chapitre 3	341
Le corps et l'écriture de l'interdit	341
III.3.1 Les élans du corps comme expression de la liberté dans « <i>Les Hommes et toi</i> »	345
III.3.1.1 Le désenchantement du corps dans le discours du viol.....	349
III.3.1.1.1 Les implicites du langage et le non-dit	351
III.3.1.2 Le rôle de la société dans la propagation de la dépravation	354
III.3.2 L'étude de la corporéité et les enjeux de la féminité dans « <i>La Vraie Vie</i> »	358
III.3.2.1 Le corps en tant qu'objet de répulsion	361
III.3.2.2 La puberté et le réveil du désir féminin.....	365
III.3.3 Le corps féminin noir face à la violence sociopolitique dans « <i>Crépuscule du tourment</i> ».....	370
III.3.3.1 Le corps martyrisé et le côté obscur du mariage.....	374
III.3.3.2 L'homosexualité féminine et le renoncement au désir	376

Synthèse	381
Conclusion partielle.....	383
Conclusion générale.....	386
Bibliographie	394
Table des matières	411

Résumé :

Nous proposons dans cette thèse d'interroger l'éclatement textuel, ses procédures et ses enjeux dans l'écriture féminine contemporaine. Notre corpus comprend trois romans féminins : « *Les Hommes et toi* » de Selma Guettaf, « *La Vraie vie* » d'Adeline Dieudonné et « *Crépuscule du tourment* » tome I de Léonora Miano. La démarche analytique met en exergue les stratégies scripturaires de la transgression, qui positionnent le corpus aux antipodes des conventions littéraires classiques. Notre étude a permis de mettre en relief la représentation de la figure masculine comme un chantier, donnant à voir une écriture en pleine mutation sur la scène littéraire contemporaine. L'auscultation des modalités narratives et discursives, donne à voir des textes hybrides où la composante générique est d'aspect éclectique et fragmenté. L'émiettement, l'hétérogénéité, la disjonction et l'éclatement semblent fonctionner comme un mécanisme qui met à mal toute perspective d'uniformité. Les romancières de notre corpus, s'inscrivent parmi les auteurs de la postmodernité, dont la poétique est munie de transgression esthétique et stylistique.

Mots-clés : postmodernité ; éclatement ; fragmentation ; figure masculine ; condition féminine ; subversion ; hybridité ; transculturalité ; interculturalité ; bestiaire.

Abstract:

We propose in this thesis to question the textual explosion, its procedures and its stakes in contemporary feminine writing. Our corpus included three female novels: "*Les Hommes et toi*" by Selma Guettaf, "*La Vraie vie*" by Adeline Dieudonné and "*Crépuscule du tourment*" volume I by Léonora Miano. The analytical approach highlights the scriptural strategies of transgression, which positions the corpus at the antipodes of classic literary conventions. Our study has made it possible to highlight the representation of the male figure as a construction site, showing a writing in full mutation on the contemporary literary scene. The auscultation of narrative and discursive modalities reveals hybrid texts where the generic component is eclectic and fragmented. Crumbling, heterogeneity, disjunction and bursting seem to function as a mechanism that undermines any prospect of uniformity. The novelists of our corpus are among the authors of postmodernity, whose poetics are endowed with aesthetic and stylistic transgression.

Keywords: postmodernity; burst; fragmentation; male figure; female condition; subversion; hybridity; transculturality; interculturality; bestiary.

المخلص:

نقترح في هذه الأطروحة دراسة الانفجار النصي، إجراءاته ومصالحه في الكتابة النسوية المعاصرة. تضم مجموعتنا ثلاث روايات نسوية: "Les Hommes et toi" لسلمى قطاف، "La Vraie vie" لأدلين ديودوني و "Crépuscule du tourment" المجلد الأول بقلم ليونورا ميانو. يسلم النهج التحليلي الضوء على الاستراتيجيات الكتابية للانتهاك والتي تضع الجسم في نقيض التقاليد الأدبية الكلاسيكية. أتاحت دراستنا تسليط الضوء على تمثيل الشخصية الذكرية كموقع بناء، وإظهار الكتابة في طفرة كاملة على المشهد الأدبي المعاصر. يكشف تسمع الطرائق السردية والخطابية عن نصوص مختلطة حيث يكون المكون العام انتقائياً ومجزئاً. يبدو أن الانهيار وعدم التجانس والانفصال والانفجار تعمل كآلية تقوض أي احتمال للتوحيد. الروائيون في مجموعتنا هم من بين مؤلفي ما بعد الحداثة، الذين وهبت شعرائهم بالتجاوز الجمالي والاسلوبي.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الحداثة؛ الانفجار؛ التجزئة؛ شخصية ذكورية؛ حالة أنثوية؛ تخريبي؛ تهجين؛ متعددة الثقافات؛ تعدد الثقافات؛ وحشي.