



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue Française

Stratégies discursives dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï :
Spatialité féminine dans *La Scaléra*, *Dounia* et *Izuran*

Présentée et soutenue publiquement par :
Mme Aïssa-Kolli Khaldia

Devant le jury composé de :

Mme Sari Fewzia	Professeur	Université d'Oran2	Président
Mme MehadjiRahmouna	Professeur	Université d'Oran2	Rapporteur
Mme BendjelidFaouzia	Professeur	Université d'Oran2	Examineur
Mme Lazreg Zahéra	MCA	Université d'Oran 1	Examineur
Mme Bouanani Kahina	MCA	Université d'Oran 1	Examineur
Mme Sari Mohamed Latifa	MCA	Université de Tlemcen	Examineur

Année 2015

Remerciements

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

Je tiens aussi à remercier Mme Sari Fewzia dont la générosité et la bienveillance m'ont aidées à soutenir cette thèse. Toute ma gratitude et mon profond respect lui sont adressés. Je tiens à exprimer ma reconnaissance, ma gratitude et mes remerciements à l'ensemble des enseignants de la faculté des Langues, des Lettres et des Arts et spécialement ceux du département des Langues Latines que j'ai eu pendant tout mon cursus universitaire sans oublier le personnel administratif.

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

<i>Mme Sari Fewzia:</i>	<i>Présidente</i>
<i>Mme Mehadji Rahmouna:</i>	<i>Rapporteur</i>
<i>Mme Bendjelid Faouzia:</i>	<i>Examinatrice</i>
<i>Mme Lazreg Zahéra:</i>	<i>Examinatrice</i>
<i>Mme Bouanani Kahina:</i>	<i>Examinatrice</i>
<i>Mme Sari-Mohamed Latifa :</i>	<i>Examinatrice</i>

Dédicaces

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

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

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	P.2
PREMIÈRE PARTIE : Les variables contextuelles.....	P.8
Chapitre 1 : La variable géographique.....	P.11
Chapitre 2 : La variable historique.....	P.31
Chapitre 3 : La variable politique.....	P.64
DEUXIÈME PARTIE : L'interaction spatiale féminine.....	P.95
Chapitre 1 : L'Autre féminin.....	P.98
Chapitre 2 : L'itinéraire féminin.....	P.125
Chapitre 3 : Manifestaions corporelles féminines.....	P.161
TROISIÈME PARTIE : Espace d'intertextualité et d'interculturalité.....	P.187
Chapitre 1 : L'intertextualité littéraire.....	P.190
Chapitre 2 : L'intertextualité religieuse.....	P.229
Chapitre 3 : L'intertextualité culturelle.....	P.258
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	P.292
BIBLIOGRAPHIE.....	P.299
TABLE DES MATIÈRES.....	P.310

Introduction Générale

Bakhaï est l'une des écrivains algériens qui émerge de la scène littéraire des dernières décennies et assigne un intérêt considérable à l'esthétique et au scriptural faisant appel à l'Histoire, la mémoire, l'oralité, le mythe. Son texte se veut hétérogène par un brassage culturel et discursif. L'écriture de Bakhaï est perçue non seulement comme écriture de témoignage d'où ce grand intérêt à l'Histoire de l'Algérie mais aussi écriture de l'espace féminin. Un espace géographique réel et fictionnel en tant qu'embrayeur. Bakhaï a produit plusieurs romans publiés entre 1993 et 2008, des contes pour enfants, sans oublier son grand apport dans la production de plusieurs essais contant la ville *d'Oran*. Les écrits de Bakhaï s'inscrivent dans une perspective de restitution des origines, de la culture et de l'Histoire du pays. *Izuran* est un roman historique dans lequel Bakhaï donne à voir le statut féminin et évoque en parallèle l'Histoire des origines du peuple berbère à travers une vision ethnographique dans l'espace de la berbérie. Les autres romans qui complètent notre corpus à savoir *La Scaléra* et *Dounia* représentent chacun une femme, l'une pendant la période des ottomans et l'autre pendant la colonisation française dans l'espace *d'Oran*. Ces différents espaces entre réalité et fiction feront l'objet de notre étude. Dans l'œuvre de F.Bakhaï, il s'agit d'une représentation féminine singulière et spécifique à une période donnée de l'Histoire du peuple algérien et dans un espace donné d'où la spatialisation de la double quête du narrateur, une quête féminine et identitaire à travers cet espace.

L'analyse du corpus va nous permettre de suivre l'évolution de l'écriture de Bakhaï et mettre en évidence les procédés et les techniques mis en œuvre dans cette tâche en montrant comment l'auteur a pu représenter le changement du statut féminin à travers des stratégies et des techniques d'écriture. Lors d'un précédent travail

consacré à la femme, nous avons vu apparaître des similitudes et des contrastes entre la femme et les espaces qu'elle occupe annonçant d'autres perspectives de recherches. Par ailleurs, il nous semble qu'il se manifeste, depuis quelques années, un intérêt de plus en plus vif pour la question de l'émancipation de la femme. Nous tenterons à travers cette étude de suivre l'évolution et la mutation du statut de la femme dans la société algérienne. De plus, nous voudrions étudier, au-delà du premier axe de l'écriture de la revendication identitaire, la représentation de la femme maghrébine qui avait un rôle, certain et non des moindres, dans cette évolution de son statut.

Notre but est de focaliser sur la représentation du féminin dans son rapport avec son espace en pénétrant l'espace de l'écriture afin de mettre à jour sa structure, son mouvement et sa dynamique propre.

Notre hypothèse de travail est de montrer que l'organisation interne de l'écriture de Bakhaï est assez particulière et que le mécanisme de la spatialisation est un procédé de dysfonctionnement de l'écriture. Pour procéder à cette analyse, nous avons fait des recherches relevant de la géographie, de l'Histoire, de la linguistique, la sémiotique, de la sociologie et de la pragmatique.

L'exploration de ce corpus a soulevé plusieurs questionnements et c'est aux interrogations suivantes que nous allons tenter de répondre :

-Quel genre de rapport établit l'écriture avec son espace d'émergence ?-Comment fonctionne la structure de l'espace dans son rapport avec le féminin ? -Quelle incidence a l'espace dans le processus de l'écriture et la production du sens ?-Quelle valeur sémiotique a alors l'écriture intertextuelle en tant que voyage d'un espace à un autre véhiculant des valeurs multiculturelles?-Comment l'auteur charge le lieu de sens et de référents pour qu'ils fassent sens dans l'intrigue ?-Comment l'espace fictionnel sert de support au projet de l'auteur ?

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

Une approche géo-critique et socio-pragmatique se chargera tout d'abord d'étudier les variables contextuelles et d'analyser l'ensemble des éléments qui ont contribué à

La création de l'œuvre de Bakhaï. Une approche thématique et socio-historique nous permettra ensuite d'analyser l'une des fonctions essentielles du texte littéraire et de relire le patrimoine historique grâce aux travaux de certains historiens tels Benjamin Stora, Malika Hachid ou Gabriel Camps. De la sorte, les travaux écrits de l'Histoire dans son rapport avec l'organisation de l'Etat et sa politique conduiront notre analyse et éclaireront le rapport entre personnages historiques et personnages mythiques. L'approche sémiotique nous permettra d'analyser les procédés d'écriture de l'espace grâce aux travaux de Bachelard qui nous aideront à dévoiler l'organisation de l'espace fictionnel chez Bakhaï. Nous prendrons aussi appui sur les outils d'analyse de Philippe Hamon et de Mitterand pour comprendre la construction et la symbolique des lieux. Les résultats d'étude d'Anzieu nous seront utiles afin de mettre en relief la pratique sociale qui marque le corps féminin pour le châtier et le punir. Les ouvrages de Bouhadiba et Marta Segarra permettront d'analyser le corps féminin dans son rapport à lui-même en tant qu'espace à travers une écriture fragmentée. L'approche intertextuelle, notamment les travaux des théoriciens tels Kristéva, G nette, Rifatterre, Bakhtine pour montrer que l'individualité de l'œuvre repose sur ses relations avec l'ensemble de la littérature dans un mouvement variable. Les travaux de Samoyault, Barthes et la traduction du Coran par Kasimirski nous faciliteront le repérage des intertextes religieux ainsi que les allusions coraniques et aux hadiths. L'approche sémio-linguistique, quant à elle, prendra en charge les confrontations intercommunautaires des cultures et des traditions. Le mythe et l'oralité seront pris en charge par les travaux de Brunel, Mircea et Lambin. A travers les outils linguistiques de Porcher, Pretceille et Benveniste, nous tenterons de mettre à jour l'apport de la langue quant à l'ouverture sur l'Autre et le métissage culturel.

L'étude s'organisera autour de trois parties, nous dévoilerons dans la première partie, les conditions d'émergence de l'œuvre et voir comment l'auteur met au service du texte, un espace géographique réel dans lequel, il a évolué. Nous analyserons par la suite la variable historique en étudiant les différentes périodes historiques. Enfin, nous étudierons la variable politique pour comprendre l'organisation de l'Etat.

Dans le premier chapitre, nous mettrons en exergue les différents espaces géographiques réels qui servent de support à l'émergence du texte tels la berbérie, l'Algérie actuelle ou le vieil Oran pour montrer comment, par la grâce d'un style et d'une pensée, l'auteur transmet les éléments du réel. Comment en suivant la doctrine du naturalisme balzacien et du réalisme de Zola, l'auteur décrit les éléments géographiques du pays et leur étendue, leurs frontières et leurs limites comme s'il s'agit d'un cours de géographie. Comment en intégrant le réel et le naturel, l'auteur étale la description d'une géographie nourrie de documentations et d'observations. Le deuxième chapitre démontrera comment Bakhaï, à travers, les différentes périodes préhistoriques et historiques interroge les grands événements passés en leur donnant une épaisseur à la hauteur du présent et mettre à jour la mémoire collective. Ainsi, la littérature est considérée comme le reflet de l'Histoire et du quotidien. La production littéraire peut être conditionnée par son environnement. Il nous semble donc important de proposer une réflexion sur la relation des hommes avec leur vécu et mettre en relief les nombreuses références faites à la vie politique de l'époque et; la direction de l'État et des institutions, la détermination des formes des activités de la vie politique suivent l'évolution des rapports humains, sociaux et économiques et les appareils qui en assurent l'organisation pris en charge par les aguellids berbères. Dans ce sens les travaux écrits sur l'Histoire dans son rapport avec l'organisation de l'Etat conduira notre analyse et éclairera le rapport entre le personnage historique et mythique.

Nous procéderons, dans la deuxième partie, à l'analyse de l'interaction spatiale féminine, à travers les outils de sémiotique qui révéleront le Moi féminin et sa capacité de s'imposer à la tête d'une société. Dans le premier chapitre, il sera question d'étudier la représentation féminine dans ses différentes facettes pour rendre compte des rôles attribués à la femme. Nous suivrons par la suite, l'évolution du personnage féminin à travers une analyse physique et psychologique dans son rapport avec son identité féminine. Dans le deuxième chapitre, nous ferons l'inventaire des lieux et nous nous intéresserons à la dialectique des espaces fermés et des espaces ouverts. Cela permettra de comprendre la symbolique des lieux entre espaces réels et espaces métaphoriques et suivre l'itinéraire du personnage féminin

dans son action de s'imposer et sa quête de prise de parole. Nous procéderons dans le troisième chapitre à l'analyse du concept du corps féminin et voir comment la pratique sociale laisse son empreinte pour le punir et le châtier. Nous nous demanderons par la suite quant à la spatialisation corporelle féminine pour dégager les espaces du regard, de la mémoire et de l'intimité. Car la littérature a pour but de refléter le corps féminin dans ses différentes manifestations à travers une écriture fragmentée.

Dans la troisième partie, nous étudierons la relation qu'entretiendra l'œuvre de Bakhaï avec les autres œuvres à travers les outils de l'intertextualité dans un espace d'intertextualité et d'interculturalité. Nous consacrerons le premier chapitre non seulement à l'étude des différentes formes intertextuelles littéraires entre les différents écrits mais, aussi à la pratique de l'intratextuelle et le rapport du texte avec son environnement le plus proche. L'enchâssement des récits sera reflété par leur prise en charge par les différents personnages qui chacun à son tour raconte le récit d'où la polyphonie de Bakhtine. Le second chapitre prendra en charge l'intertextualité religieuse sous ses différentes formes entre coprésence coranique en se référant à l'instruction ou coprésence des hadiths en se référant à chaque fois à un intertexte religieux. Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons aux problèmes de brassage entre les cultures et les traditions et leur impact sur les communautés cohabitantes. Nous étudierons ensuite la dimension mythique qui rend compte du mythe et son rapport à l'oralité dans une dimension plurilinguistique d'où l'appel à la langue comme outil de prise en charge des différentes préoccupations interculturelles.

Première partie :

Les variables contextuelles

Dans cette première partie de notre travail, il s'agira d'analyser les variables contextuelles étant à l'origine de l'émergence de l'œuvre de Bakhaï. Nous organiserons notre étude autour de trois chapitres.

Le premier chapitre prendra en charge la variable géographique qui tentera d'analyser une géographie fortement présente dans le texte à travers les espaces de la berbérie, l'Algérie actuelle et le vieil Oran. Intégrant ainsi le réel et le naturel, l'auteur étale la description d'une géographie nourrie de documentations et d'observations. Ce contexte géographique en tant que milieu fait d'éléments entourant le texte a une incidence sur ce dernier.

Le deuxième chapitre analysera la variable historique à travers les différentes périodes préhistoriques et historiques qui mettra en exergue l'une des fonctions essentielles du texte littéraire, celle de relire en particulier le patrimoine historique. Pour cela, la littérature ne manque pas d'interroger les grands événements passés en leur donnant une épaisseur à la hauteur du présent. Ce point a donc pour but de situer le contexte historique et littéraire de l'époque dans notre corpus.

Dans le troisième chapitre, il sera question d'étudier la variable politique en mettant en relief les nombreuses références faites à la vie politique de l'époque et aux des formes des activités de la vie politique qui suivent l'évolution des rapports humains, sociaux et économiques et les appareils qui en assurent l'organisation pris en charge par les aguellids berbères. Dans ce sens les travaux écrits sur l'Histoire dans son rapport avec l'organisation de l'Etat conduira notre analyse et éclairera le rapport entre le personnage historique et mythique. Le texte littéraire du fait de sa circularité et de son intertextualité est soumis à plusieurs facteurs ; il est sous l'impact et l'effet de l'auteur, de la société et aussi d'une autre part le récepteur d'où son

interprétation à plusieurs niveaux et d'où l'appel à une approche socio-pragmatique facilite une lecture plurielle.

Chapitre 1 :

La variable géographique

Suivant la doctrine du réalisme balzacien et le naturalisme de Zola, l'auteur décrit les éléments géographiques du pays et leur étendue, leurs frontières et leurs limites comme s'il s'agit d'un cours de géographie. Intégrant ainsi le réel et le naturel, l'auteur étale la description d'une géographie nourrie de documentations et d'observations. Ce contexte géographique en tant que milieu fait d'éléments entourant le texte a une incidence sur ce dernier. Le but est de déceler la mise en scène initiale du texte.

Réfléchir sur la littérature algérienne au XXe siècle ce n'est pas seulement la situer historiquement, mais c'est aussi prendre en compte ses conditions de production et de réception tels les contextes linguistique, extralinguistique, géographique, historique, religieux et sociaux car:

« Le texte littéraire combine les éléments du système linguistique et symbolique dans un processus de construction / déconstruction ; ce qui lui donne une identité particulière qui se renouvelle à travers l'histoire. »¹

Etant donné que le roman est un produit social, celui-ci renvoie : *« Au contexte global des phénomènes sociaux et témoigne, tout comme le document historique, des valeurs, des coutumes et des concepts de son époque »²*

L'écriture inclut le texte dans un contexte d'élaboration et de réception. Kleiber trouve que les différents contextes qu'ils soient linguistiques, extralinguistiques ou de connaissances générales sont représentés d'une façon mémorielle, ils sont

¹ Texte littéraire : approches plurielles, les cahiers du CRASC (centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle) coordonnés par M. Daoud, éd. Du CRASC, Oran, N° 7, 2004, p. 07

² ZIMA, P.V. *Pour une sociologie du roman littéraire*. Paris, 1011 8, UGE, 1978, p. 51.

convoqués pour mettre le passé à côté du présent et ainsi découvrir les mystères du passé et le mettre en relation avec le présent :

*« Contexte linguistique, situation extralinguistique, connaissances générales se trouvent tous traités mémoriellement : ils ont tous le statut de représentation interne, même s'ils se différencient quant à l'origine et au niveau de la représentation (mémoire courte, mémoire longue etc). »
Kleber 1994 : 19³*

Le champ littéraire traduit une parole dont l'esthétique est largement influencée non seulement par son contexte d'élaboration mais aussi par le niveau d'instruction de son auteur. Autrement dit, les influences politiques, culturelles et sociales en vigueur dans l'espace et dans le temps de l'élaboration du discours littéraire lui confèrent sa forme et son orientation aussi bien thématique qu'esthétique.

L'écriture de Bakhaï repose sur des matériaux référentiels à partir d'indices spatio-temporels historiques et culturels. Ces différents éléments sont authentiques. Pour cela, l'auteur s'appuie sur des données historiques et anthropologiques :

« Une structure propre à la culture occidentale moderne s'indique sans doute en cette historiographie : l'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre; elle se déplace [...] en modifiant ce dont elle fait son « autre » le sauvage, le passé, le peuple, le fou, l'enfant, le tiers monde. A travers ces variantes entre elles hétéronomes ethnologie, histoire, psychiatrie, pédagogie, etc.-, se déploie une problématique articulant un savoir-dire sur ce que l'autre tait, et garantissant le travail interprétatif d'une science humaine par la frontière qui le distingue d'une région qui l'attend pour être connue. »⁴

L'historiographie ne peut être définie sans sa relation à l'autre et son analyse par rapport aux comportements de l'autre, et aussi son rapport aux définitions et aux

³ KLEIBER Georges. *Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive, Langue Française*103, Paris : Larousse.1994, p. 9-22.

URL: <[http://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/Entretien_Pratiques-Adam .pdf](http://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/Entretien_Pratiques-Adam.pdf). consulté le: 05/04/14.

⁴ DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*,. Bibliothèque des Histoires, NRF. Paris : Gallimard.1975. Résumé, PDF. P. 9

décryptages qu'elle attribue à ses comportements. C'est à travers ces facteurs exposés à différents phénomènes telles : l'histoire, l'ethnologie, la psychologie, que s'articule toute une problématique sur le passé de l'autre ; un passé jusqu'alors méconnu et qui doit être interprété à travers une science humaine :

« Est abstraite, en histoire, toute “doctrine” qui refoule son rapport à la société... Le discours “scientifique” qui ne parle pas de sa relation au “corps” social ne saurait articuler une pratique. Il cesse d'être scientifique. Question centrale pour l'historien. Cette relation au corps social est précisément l'objet de l'histoire »⁵.

Pour Michel de Certeau, l'historiographie est la combinaison de trois dimensions que l'on ne peut séparer. En premier lieu, toute histoire est le produit d'une société. Il va plus loin, il la compare à un produit de consommation fabriqué dans une entreprise à laquelle on attribue son cachet.

Nous tenterons d'analyser tout d'abord la première variable géographique qui représente l'espace en tant que cadre géographique et sa contribution au contexte historique. C'est ainsi que le double tournant herméneutique et pragmatique initié par Bernard Lepetit met en évidence, à partir de lieux étudiés dans leur singularité que : *« le passé n'est pas clos, n'est pas chose morte à muséographier, mais reste toujours ouvert à des donations nouvelles de sens. »⁶*

L'espace doit être considéré comme un élément actif faisant partie des pratiques sociales et jouant un rôle sur le plan diachronique prêt à des interprétations. la géocritique telle que la définit Bertrand Westphal dans son livre « La Géocritique. Réel, fiction, espace » en 2007 :

« Pour en asseoir les fondements disciplinaires, se donne moins pour objet de travailler les espaces imaginaires que de proposer une pensée

⁵ de CERTEAU Michel. L'écriture de l'histoire, Paris, éd, Gallimard, 1975, p. 70

⁶ LEPETIT, Bernard. *Politique et société en Russie contemporaine* in Communication au Colloque de Saint-Pétersbourg le 29 septembre 1995.

de l'espace et des lieux en tant qu'ils participent toujours des données du réel et de la représentation. »⁷

Donc si l'on veut connaître l'histoire, il faut s'appuyer sur l'étude et l'interprétation des lieux pour découvrir le passé. Pour Lepetit, le passé est toujours ouvert à de nouvelles interprétations.

Pour cela, nous avons d'abord analysé la berbérie ensuite l'Algérie actuelle puis le vieil Oran:

1-La berbérie

La berbérie occupe l'Afrique du Nord c'est-à-dire l'Algérie, le Maroc et la Tunisie (le Maghreb). Elle possède donc une unité géographique due au système montagneux de l'Atlas, une unité grâce au peuplement berbère : « *La berbérie émerge au Maghreb il y a environ 11000 à 10000 ans. Les ancêtres les plus lointains des Berbères sont de pure souche africaine mais ils sont déjà mixtes.* »⁸

La partie de l'Afrique septentrionale habitée par les blancs par opposition au Sahara pays des éthiopiens noirs était appelée la Libye. Africa est l'appellation donnée par Rome à la province correspondant au Nord-Est de la Tunisie. Plus tard, Afrique et Libye désignèrent tout le continent.

Les berbères reçoivent ce nom de part des romains qui les jugeaient étrangers par rapport à leur civilisation et les qualifiaient de barbares. Les grecs donnent le nom d'une peuplade qui vivait entre le golfe des Syrtes et le Nil, les *lebous*, à l'ensemble des indigènes de l'Afrique du Nord ou libyens. Les romains étendirent à tous les habitants de la berbérie, le nom de Maures qui était réservé d'abord aux populations du Maroc septentrional. La berbérie représente un vaste quadrilatère de hautes terres qu'enserrent les eaux de l'Océan ou de la Méditerranée et les sables du Sahara. Au début de la préhistoire, les populations pouvaient communiquer avec l'Europe par

⁷ SAMOYAUULT, Tiphaine. La quinzaine littéraire. URL :< Les Éditions de Minuit Site édité avec le concours du [Centre national du livre](http://www.culture.fr/)www.culture.fr/

⁸ HACHID, Malika. *Les premiers Berbères, Entre Méditerranée, Tassili et Nil*. Alger : Ed. Ina-Yas-Edisud, 2001, p. 7-8.

les ponts qui unissaient encore les deux continents et avec l'Afrique centrale par un désert moins farouche, leur isolement insulaire, aux temps historiques, rendait plus difficile mais plus brutale la pénétration des influences extérieures et ont permis aux coutumes locales de résister à l'assaut des siècles.

Méditerranéens de la préhistoire, Libyens et *Garamantes* de l'Antiquité, Berbères du Moyen Âge, enfin, *Imazighen* actuels. L'extraordinaire permanence de l'histoire du peuple berbère, comme l'exprime avec justesse Gabriel Camps⁹ assisté d'une équipe de collaborateurs, lui consacre une magistrale encyclopédie berbère. Il la définit comme étant : «*Les berbères connus dès le temps des Pharaons égyptiens sous les noms de Lebou et de Temehou, les Berbères ont occupé un immense territoire, de la Méditerranée au sud du Niger, de l'Atlantique au voisinage du Nil.* »¹⁰

La description fictionnelle dans le roman *Izuran* n'est autre que la description des espaces qui ont réellement et géographiquement existé et existe toujours comme le confirme la situation géographique actuelle à quelques différences près.

2-L'Algérie actuelle

La situation géographique de l'Algérie actuelle est fort importante, elle occupe une place stratégique au Nord des côtes du Continent africain et au centre du Maghreb. L'Algérie est limitée à l'Ouest par le Maroc, le Sahara Occidental et la Mauritanie, à l'Est par la Tunisie et la Libye et au Sud par le Mali et le Niger. Sur le plan géographique, l'Algérie a de multiples contrastes, ses régions côtières où s'alternent plages et criques bordent les zones de l'intérieur. Les plaines, montagnes, hauts plateaux et oasis se côtoient et s'ouvrent sur le Tassili et le Hoggar.¹¹

⁹ CAMPS, Gabriel. *L'origine des berbères*.

URL < : <http://www.mondeberbere.com/histoire/camps/origines.htm>. consulté le 05/05/12.

Connus dès le temps des Pharaons égyptiens sous les noms de Lebou et de Temehou, les Berbères ont occupé un immense territoire, de la Méditerranée au sud du Niger, de l'Atlantique au voisinage du Nil.

¹⁰ Ibid.

¹¹ ADJAOUT Laala BENSADI Fadéla BOUZEKRI Souhil BOUDIAF Hamid DEFFAS. *Potentialité du tourisme en Algérie*. École Polytechnique d'Architecture et d'Urbanisme. 2013.

URL : <<http://www.slideshare.net/Saamysaami/potentialit-du-tourisme-en-algrie>. consulté le: 15/02/14.

Le relief quant à lui, il se compose de deux grands ensembles distincts. Au nord, nous distinguons les zones telliennes et steppiques se situant entre la mer Méditerranée et l'Atlas Tellien elles comprennent deux grandes chaînes montagneuses se développant d'Ouest en Est.

Au Sud, le Sahara a une structure géologique très ancienne c'est l'un des plus grands déserts du monde. Au Nord, le long des côtes méditerranéennes s'alignent les plaines très fertiles du littoral.

3-Le vieil Oran

Science pluridisciplinaire par définition, la géographie n'a plus aujourd'hui pour objet la Terre, le géos, mais la manière dont les hommes l'ont investie, transformée et interprétée au cours de leur histoire. « *Au centre de l'attention se trouvent désormais les espaces incarnés.* »¹² Nous définirons la géographie de la ville d'Oran en particulier car elle représente en grande partie la description de cette ville dans l'œuvre de Bakhaï. Michel Collot distingue trois approches distinctes mais complémentaires de l'espace en littérature, entre autres, celle d'une « *géographie de la littérature* » qui se situe sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel pour étudier « *le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres* »¹³

Effectivement dans les deux romans, à savoir *La Scaléra* et *Dounia*. Oran, Wahran selon un ancien mythe qui signifie les deux lions, surnommée « la radieuse », est la deuxième grande ville d'Algérie et la capitale de l'ouest. Wahran tel est le nom d'origine berbère que porta la petite ville fondée en 903. Le centre de la capitale de l'ouest est le site historique et mythologique de *Sid El Houari* : « *Pour Sidi Lahouari, j'ai acheté un grand carré de satin vert que j'ai brodé aux quatre coins du nom d'Allah et j'en recouvert le tombeau du patron de la ville.* » *La Scaléra*, p. 198.

¹² Christine Baron. *Sur les nouvelles tendances en géographie*, LHT n°8 : Christine Baron, « *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures* », N°8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011
URL : <<http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/221-baron>, consulté le:12/04/12.

¹³ Comme le souligne Michel Collot, une « géographie humaniste » s'est développée depuis les années 70 en réaction contre *l'évolution d'une discipline qui, à la faveur du perfectionnement des moyens techniques, mathématiques et informatiques mis à sa disposition, avait tendance à privilégier une analyse objective et abstraite de l'espace géographique au détriment de sa dimension humaine et sensible*. *Ibid.*

L'édifice de *Sidi El Houari* occupe le centre de la Vieille Ville à l'angle de la rue l'Intendance. Il s'agit d'un personnage érudit, qui à l'âge de dix ans, avait déjà appris le Coran par cœur. Ceci lui conféra le titre de l'imam. Les oranais et en particulier tous les nouveaux mariés passent devant le mausolé implorant la bénédiction du saint imam.

Etendu le long du ravin de *Ras El Ain* et abrité des vents dominant par la montagne de *Murdjadjou*, un espace verdoyant au carrefour d'une richesse historique: phéniciennes, carthaginoises, romaines, vandales, byzantines, arabes, ottomanes, françaises se trouve le village de *Misserghin* «*Lieux chauds*», en berbère :

« A Misserghin, on se rendait d'abord à la grotte de la Vierge. Sous la statue, une source se déversait directement du rocher dans une vasque naturelle où les gens jetaient après leurs prières et leurs vœux. Des dizaines de bougies étaient allumées, des bouquets de fleurs étaient déposés au pied de la Vierge ou accrochés à la paroi du rocher. » La Scaléra, p. 174.

La région offre aux visiteurs les différents caractères de la civilisation française dont la grotte de la Vierge et ses eaux miraculeuses qui guérissent plusieurs affections.

La ville d'*Oran* fût conçue à l'image des villes arabo-musulmanes de l'époque, entourée de murailles à laquelle on pouvait accéder par l'intermédiaire de deux portes, la porte de Tlemcen, et la porte de Canastel. La ville offre un aspect caractérisé par un labyrinthe de ruelles qui mènent vers une place centrale et comportait une citadelle portant le nom de la Casbah et dominant la ville, siège du gouverneur et sa milice. Wahran est une ville chargée d'histoire, chaque rue, chaque quartier a sa propre histoire propre à lui. Wahran est le berceau de plusieurs cultures et de plusieurs civilisations.

La technique de l'auteur se propose de dresser un inventaire des espaces réels de la ville de Wahran comme un géographe s'appuyant sur des références géographique. Nourri par les représentations des espaces, l'imaginaire se mélange aisément aux

faits littéraires, comme le postule notamment la « géocritique » de Dahan-Gaïda, 2012. A son tour, l'imaginaire participe à la construction d'espaces dans lesquels vécu et perçu sont difficiles à désolidariser.

La baie *d'Oran* s'allonge depuis la pointe du Cap Falcon passant à droite par Djebel Santon au pied duquel se trouve le Fort de *Mers El Kébir*. De *Santa Cruz*, s'offre le splendide panorama de la ville *d'Oran*. Cette vaste cité qui s'étend au bas de la colline de Santon, *Mers El Kébir* et sa rade aux eaux profondes ; de l'autre côté, la vue *d'Oran* et ses périphériques. Une cité séparée du *Murdjajo* par le ravin de *Ras-El-Aïn* : « Nous allons pique-niquer à la 'Montagne des Lions', à *Kristel*, à la forêt de *Santa-Cruz* ou à la vierge de *Misserghin*. » *La Scaléra*, p. 173. Chaque week-end, *Mimouna* part en promenade avec ses patrons. La montagne des lions, une localité de *Kristel* à l'Est *d'Oran* est un lieu privilégié en printemps tout comme la forêt de *Misserghin*. Les gens allaient se détendre en plein air dans une nature luxuriante.

Oran se compose de plusieurs quartiers appelés à l'époque : ville. La Ville Basse ou le quartier de la Marine et le Port tout près de la Calère (*La Scaléra*) au pied de L'Aïdour (*Merdjajou*) avec de vieilles maisons espagnoles qui s'étagent selon les escaliers qui y mènent : « C'était une rue en pente, étroite, qui débouchait sur la *Scaléra*. » *La Scaléra*, p. 39. Dans cette rue habitaient les espagnols, les algériens, maltais et siciliens. Ils étaient presque tous des pêcheurs travaillant dans les usines de *Mers El Kébir*.

Pour la Vieille Ville, ses deux principales rues partent de la place Foch qui la délimitent. La *rue des Jardins* donne sur la *place des Quinconces* : « Elle me prenait par la main et me conduisait par les rues vers la *place des Quinconces*. » *La Scaléra*, p. 36. La même rue conduit au *Boulevard Stalingrad* (Malakoff ou Molle) et au ravin de *Ras El Aïn*, le promeneur ne peut être insatisfait entre les bois, les jardins et les arbres. Quant à la *rue Philippe*, l'allongeant par le haut elle conduit à la *Place d'Armes* :

« Tous les matins, je gravissais la rue Philippe alors que les commerçants commençaient à peine de retirer les rideaux de leurs boutiques [...] Je débouchais sur la Place d'Armes. » La Scaléra, p. 187.

Le vieil *Oran* est caractérisé par une toponymie reliant les noms attribués aux rues et aux quartiers et même aux maisons habitées par les étrangers à des contextes socio-historique de la période coloniale. En effet, ces noms se rapportent à l'opulence d'une population européenne présente sur le sol algérien :

« J'arrivais en ville. Je longeais le grand Hôtel Martinez [...] et sur le boulevard Galiéni, un peu plus bas que la banque, je pénétrais dans le bel immeuble où le docteur Brémond habitait. L'entrée était magnifique, très large, avec des escaliers en marbre et des glaces sur les murs. Au fond, il y avait l'ascenseur, tapissé de velours rouge, avec une double porte en fer forgé. » La Scaléra, p. 187-188.

Si elle est pénétrée par le bas, la *rue Philippe* conduit au *Château Neuf*, à la mosquée du *Pacha*,¹⁴ à la *promenade de Létang*, la *place Kléber* ancienne préfecture d'*Oran* avant d'être déplacée à l'actuel emplacement:

« Lorsqu'elle n'était pas trop fatiguée, on faisait un tour à la 'Promenade de Létang' ; c'était un jardin magnifique avec ses grands arbres et ses bosquets, le rendez-vous des amoureux et le refuge des solitaires. » La Scaléra, p. 190.

La ville d'*Oran* a tendance à perdre ses jardins et à se désertifier. Le souci majeur de l'auteur est l'activité de végétalisation ayant disparue. La redondance de la description des différents jardins de la ville d'*Oran* donne à voir une nécessité de prendre en compte les évolutions de la ville au cours du temps.

¹⁴ La belle mosquée du Pacha est construite en 1797, après le départ des espagnols. Les motifs de son architecture, ainsi que la cour intérieure où l'eau tombe avec un bruit soyeux dans le bassin des ablutions, offrent toujours aux fidèles l'ombre fraîche des contours à arcades. CHAILA, Houari. *ORAN, Histoire d'une ville*. Oran : EDIK, 2001. P. 48.

L'espace urbain est décrit pour représenter différentes expressions du malaise contemporain par le biais de transformations touchant des quartiers de la ville qui font partie du réel géographique de référence. Le contraste entre *Oran* d'avant et *Oran* actuellement permet de mettre en relief la force symbolique de la réalité pour redonner une nouvelle image à la ville :

« Ah ! Comme je les attendais ces séances au cinéma Familia ! J'oubliais tout dans la magie de la salle obscure ! J'étais une des rares femmes voilées à faire la queue devant le guichet. » La Scaléra, p. 178-179.

Mimouna, en évoquant ces belles journées, éprouve de la nostalgie lorsqu'elle allait au cinéma la *Familia* avec son frère. L'espace où se trouve la *Familia* se trouve en état de délabrement. Ce fait engendre chez l'auteur un sentiment de chagrin par rapport à cette transformation spatiale du réel géographique. En effet, l'espace réel y est représenté sous la forme d'une nostalgie aggravé par la dégradation de la ville, notamment sous les effets de la technologie dont les conséquences soulignent les transformations de l'espace urbain.

A l'ouest et de la *place de la République*, à son milieu, il y a la fontaine Aucour, du nom de son architecte, symbolisée par une vasque de type gréco-romain, encadrée par deux lions ailés, le tout fait d'un marbre rare comme il est aussi mentionné par Chaila Houari:¹⁵

« Le samedi après-midi, Place Kléber ou Place de la République, des concerts étaient donnés sur le kiosque à musique. Le soir, on installait la piste et c'était le bal populaire. » La Scaléra, p. 189.

De là s'offre le Vieil *Oran* autour de la place de la Perle (la Blanca) avec l'hôpital militaire Baudens et à côté l'église Saint-Louis.

¹⁵ CHAILA, Houari. Op. cit. , p.18-19.

La Ville Neuve débouche à la place Foch (*la place d'Armes*), entourée de l'hôtel de Ville, une imposante construction avec de larges escaliers flanqués de deux lions symbole de la ville :

« *Un jour, nous sommes montées jusqu'à la place d'Armes, voir les lions en bronze de la mairie. C'était la première fois que je les voyais ; ils étaient impressionnants.* » *La Scaléra*, p. 54.

De l'autre côté de la place, l'opéra d'une splendide architecture de la renaissance italienne. Les deux monuments sont séparés par le Boulevard Joffre. De parts et d'autres, les magasins juifs offrant les différentes denrées. Derrière l'opéra, la *rue Austerlitz* (quartier *Edderb*), on y assiste à une animation particulière :

« *Un jour, je suis allée exprès au Derb, le quartier juif, où je savais trouver les marchands parlants les deux langues. Simone m'avait préparé des petits pots avec des étiquettes.* » *La Scaléra*, p. 166.

Mimouna travaillait chez les *Brémond*. La maîtresse de maison ayant aimé la cuisine algérienne voulait connaître le secret de cette gastronomie. Malheureusement, *Mimouna*, est incapable de lui expliquer en langue française. Un jour, elle eut l'idée d'aller s'approvisionner de ces condiments au quartier *Ed Derb* là où elle savait trouver des marchands juifs maîtrisant les deux langues. *Simone*, la patronne lui prépare des bocaux avec des étiquettes et le marchand n'aura qu'à mentionner les noms des épices.

Bertrand Westphal a résumé les enjeux de la géocritique par quatre propositions : géocentrisme (*l'objet premier de l'analyse n'est pas l'auteur ou le texte mais le lieu*), multifocalisation (*la multiplication des points de vue et leur hétérogénéité doit permettre une compréhension dialogique du lieu*), polysensorialité (*la description du lieu doit s'ouvrir aux dimensions tactile, olfactive et auditive afin de combattre le primat de l'appréhension visuelle*) : le quartier *Ed Derb* et la *Ville Nouvelle* représentent ces différentes dimensions avec *leurs épices, la calentica* et autres comme il a été vu dans les exemples précédents. Stratigraphie (doté d'une mémoire

culturelle, le lieu est constitué par l'accumulation de plusieurs couches temporelles.¹⁶ « *La berbérie émerge au Maghreb il y a environ 11000 à 10000 ans.* » Izuran, préface de Malika Hachid, p. 5.

Le Château Neuf ou le *Rosalcader* est composé de plusieurs constructions militaires, l'Etat-Major et ses bureaux dans l'ancien palais du bey d'Oran. Toujours et en partant du Boulevard Joffre vers le Boulevard Joseph Andrieu se trouve le *Village Nègre* avec ses petits magasins de torrificateurs, coiffeurs, cafés maures, bains maures, moulins de mouture indigènes :

« *Ma belle-mère possédait une maison dans ce quartier que nous appelions la « Ville Nouvelle » et que les européens appelaient le « Village Nègre.* » [...] *On n'était bien qu'en Ville Nouvelle. Là on était chez nous, [...] Plus d'odeur de charcuterie, enfin ! Des merguez, des beignets, de la « calentica », le « caliente » des espagnols et du petit-lait et le taureau noir, les karkabous de Sidi Blel qui pouvaient traverser la rue Tombouctou.* » *La Scaléra*, p. 117-234.

Une animation extraordinaire en pénétrant dans l'artère principale, *la rue Tombouctou* :

« *On rencontre quatre boulangers, deux épiciers, un fabricant d'espadrilles, trois bijoutiers israélites, trois coiffeurs ; l'un d'eux-annonce l'enseigne- est, en même temps, « opérateur de circoncision.* »¹⁷

A côté de la boutique de tabac que tenait le dernier bey *Hassan d'Oran* se trouve le casino *Bastrana* :

« *En face de cette boutique historique, édifiée en 1700, il y a aujourd'hui un terrain vague que les jeunes du quartier utilisent pour*

¹⁶WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Minit, 2007, p. 200.

¹⁷ BENCHOHRA, Mehdi. *ORAN, à travers les siècles*. Oran: Dar El Adib, 2005, p. 82

des parties de football, alors qu'en 1860, il a servi d'assiette pour la construction du casino Bastrana. »¹⁸

L'étude de l'espace permet de mettre en valeur des aspects sociologiques qui sont à l'origine des tensions et des formes de résistance entre les individus. En effet, l'espace oppose la population autochtone à l'autorité :

« Comme une vague, le message est porté de ruelle en ruelle jusqu'aux gourbis de Raz-El-Ain ; il parcourt la Blança, éveille la Casbah, descend jusqu'au port, remonte l'Oued El Rhi et [...] Jamais caravane plus imposante n'aura longé les rives abruptes de l'Oued Rouina. Les cavaliers de tête atteignent déjà Bab-El-Djiara. [...] les fantassins, en ligne, de chaque côté du convoi, l'arme au poing, ont le pas lourd et mesuré de ceux qui ménagent leurs forces. » Dounia, p. 157.

Le *bey Hassan* a trahit la population oranaise en livrant *Oran* aux français. Les oranais ayant appris la nouvelle poursuivent le bey. En voulant l'empêcher de franchir les remparts d'*Oran*, ils le poursuivent en parcourant un espace créé de tension entre pouvoir et population. Cette poursuite décrit un itinéraire faisant la boucle de la ville, passant par *Raz El Ain* pour descendre jusqu'au port.

La lecture d'un texte littéraire implique une interprétation de la part de l'implicite comme l'affirme D. Maingueneau :

« L'œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites. [...] Comme toute pratique dite herméneutique, la critique, qu'elle soit professionnelle ou spontanée, suppose que le texte renferme un sens important mais caché auquel seule une technique ou un talent approprié permettrait d'accéder. Toute œuvre qui figure au corpus de la Littérature pousse son lecteur à traquer les messages voilés. Certaines œuvres se donnent comme « allégoriques », « symboliques » ou «

¹⁸ BENCHOHRA, Mehdi. Op.cit . , p. 50.

métaphoriques », c'est-à-dire qu'elles indiquent clairement au lecteur qu'il lui faut traquer l'implicite. »¹⁹

La description de la géographie spatiale est réelle au point où le lecteur se croirait se promener dans cette ville mais, la face cachée qu'il doit trouver est l'implicite de la parole de l'auteur. L'auteur veut ainsi mettre au point la situation catastrophique de la ville actuelle. Si elle use des descriptions des espaces réels provoquant de la nostalgie, ce n'est guère gratuit. Son but est social ; il s'agit d'un cri de détresse pouvant sauver la ville de cette situation catastrophique. Car décrire aux frontières de la représentation du réel c'est reconstituer avec vraisemblance les conditions de déroulement des faits racontés.

Il s'agit d'une communication entre l'auteur et son récepteur. D. Maingueneau affirme que « *l'existence d'une performance communicative dans la narration, et qui est perceptible au moyen de la pragmatique.* »²⁰ La capacité de l'auteur de jouer avec les signes et les expressions spatiales se traduit par la mise à jour de sa pensée. De ce fait, la littérature est fondée sur la notion de communication dans l'interdépendance du texte et son contexte.

L'analyse de la réception signifie la prise en compte de l'acte de lecture grâce aux outils culturels qui offrent au lecteur la possibilité de lire ce qui n'a pas été clairement dit ou ce à quoi renverraient éventuellement les tournures, les évocations et les allusions contenues dans le texte. La réception sous-entend ainsi l'existence d'un second degré d'énonciation, celui de la fabrication mentale du sens opérée par le lecteur. La présence dans le texte d'une géographie réelle renvoie au social et au culturel en tant qu'un second degré de lecture présent dans le texte et que le récepteur doit le déchiffrer.

Les éléments de production et de réception mis ensemble correspondent à ce que Kleiber nomme la « *mémoire discursive* » de l'énonciateur et les « *savoirs partagés* » entre l'émetteur et le récepteur. On ne peut détacher le texte littéraire de son

¹⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan Her.2001, p.78.

²⁰ MAINGUENEAU, Dominique. Ibid.

contexte d'émergence comme produit autonome. Le champ littéraire pris comme un univers libre, pour le dire avec Bourdieu, ne peut se laisser appréhender «*qu'à travers les propriétés de ces occupants.*»²¹ La sociopragmatique examine les rapports du texte au langage, le texte lui-même pris comme une œuvre d'art qui impose une organisation, un ordre aux différents éléments qui le constituent.

L'aspect formel et sa signification de la communication conduit à l'étude de l'énonciation grâce à sa capacité à rendre compte de la composition du discours et des conditions de sa production. L'énonciation est importante car elle donne accès au processus de discours, de sa production et à sa réception.

L'énonciation est un acte d'échange entraînant des modalités de construction et de prononciation d'un énoncé, d'un ensemble d'éléments et de circonstances sociales ou culturelles qui constituent l'énoncé. Car :

*« Quand on réfléchit en termes d'énonciation, on a accès à des phénomènes 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 [...]. 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. »*²²

L'analyse énonciative des allusions à l'intérieur d'un énoncé lors de son énonciation est objet de la pragmatique. La pragmatique, à l'intérieur du texte littéraire, met en exergue la question identitaire et la place de l'énonciateur dans son espace. L'énonciateur a une intention derrière son message car : « *Chaque auteur a une*

²¹ BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques.* Paris : Fayard, 1982 p. 321

²² MAINGUENEAU, Dominique. op cit 2002, p.6

intention, un dessein ou une visée qu'il réalise à travers la réalisation de son texte et qu'il communique à son lecteur. »²³

Le traitement des noms des lieux représente un discours portant en lui une charge significative qui contribue à la construction d'un discours codé. L'énonciateur fait partie du discours car il s'agit d'un élément faisant partie intégrante des contextes sociaux pris en charge par la communication. La pragmatique dévoile les différents sujets s'impliquant et interagissant au sein de la communication.

La pragmatique met le point sur le registre de l'argumentation à l'intérieur du texte littéraire et montre le rapport entre locuteur et son allocataire à travers la communication car chaque auteur choisit ses techniques et ses stratégies pour faire passer son intention : *« corps de prescriptions et d'habitudes. »²⁴* Elle laisse interpréter le sens véhiculé à l'intérieur du discours. Car chaque acte de parole entraîne un acte d'accomplissement. En parlant de la beauté de la ville *d'Oran* et de ses jardins d'antan, le locuteur invite, exhorte son allocataire à accomplir un acte celui de la préservation de sa ville et le respect de son environnement. Il s'agit d'une véritable relation sociale entre les deux interlocuteurs.

La pragmatique nous permet d'ajouter aux différents sujets interagissant un autre élément aussi important que la notion du contexte géographique ; il s'agit du contexte personnel de l'auteur qui fait partie intégrante du contexte de l'œuvre. Vu la situation déplaisante, l'auteur entreprend une écriture dénonciative. L'ensemble de mots mis dans le texte n'est autre que l'expression d'une idéologie dissimulée et c'est au lecteur averti de la détecter. Elle l'exprime dans l'entretien accordé au magazine Livresque du 15 janvier 2011 :

« Je suis une lectrice insatiable et sans doute mes lectures m'ont influencée. Un jour, j'ai acheté une rame de papier et j'ai commencé à écrire La Scaléra. Je l'ai écrite presque d'un seul trait, cela ne m'a pas pris plus de trois mois mais, [...] L'Algérie entrait dans sa période

²³ GENGEMBRE, G. in *Les grands courants de la critique littéraire*. Paris : Seuil, 1996, p.62

²⁴ BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953, p.11.

douloureuse [...] Chacun de nous éprouve le besoin de s'exprimer et chacun le fait à sa façon, [...] Pour ma part, j'ai toujours été passionnée par les sciences humaines et par l'histoire en particulier. J'appartiens à une génération qui n'a pas étudié l'histoire de son pays. [...] toutefois, je voulais savoir qui étaient mes ancêtres, comment ils avaient vécu, ce qu'ils avaient vécu. Il faut connaître le passé pour comprendre le présent ! J'ai beaucoup lu sur cette histoire millénaire. »²⁵

L'entreprise romanesque de Bakhaï ne peut que s'affronter aux systèmes politiques qui ont cessé de voir l'évolution de la vie socio-économique et politique. La littérature met en scène les différentes subordinations de l'homme à son gouverneur, de l'homme à l'homme, problèmes d'appropriation, d'échanges, ainsi que les rapports à l'administration. L'auteur essaie de repérer les valeurs socio-idéologiques et politiques pour les exposer au lecteur qui à son tour fera un travail de transcodage. L'étude se propose de saisir les manifestations d'un féminin discursif à travers des stratégies d'écriture.

On peut y voir le désir de l'écrivain d'être reconnu dans le champ socioculturel dont il est originaire. Pour Lucien Goldmann :

« L'écrivain ne développe pas des idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire. Les possibilités de cette création dépendent de la réalité sociale dans laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer. »²⁶

La revendication générationnelle et l'évocation d'un passé glorieux est surtout esthétique dans la mesure où l'écriture de l'auteur est fortement influencée par l'espace et l'Histoire où elle se déroule.

²⁵ BAKHAÏ, Fatéma. *Il faut connaître le passé pour comprendre le présent*. Entretien réalisé par Samir Bendriss au magazine Livresque n° 10, janvier/ février 2011, p. 18-21.

²⁶ GOLDMAN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964, p.12.

La communication commune entre interlocuteurs dans un langage sur un sujet donné est considérée par P. Blanchet comme : « *production de sens par le langage dans le contexte communicatif de son utilisation.* »²⁷

Il est impossible de comprendre un texte si on ne tient pas compte du système de production dans lequel il s'inscrit. Car chaque auteur construit un ou plusieurs systèmes pour énoncer par écrit le discours littéraire.

En étant une approche pluridisciplinaire, la pragmatique offre la possibilité de préciser l'étude. Elle permet de mobiliser le discours social qui permettra d'aborder l'aspect contextuel des discours romanesques et les actes de langage relatif à l'étude de l'énonciation et aux effets que ce discours énoncé produit sur son destinataire. La sociopragmatique a une double articulation. En premier lieu, le texte est considéré comme objet central. En second lieu, le contexte culturel, linguistique et social dans lequel s'inscrit le texte en tant que discours favorisant une lecture sociocritique dans la mesure où elle tient compte du contexte d'émergence de l'œuvre littéraire en tant que discours émanant d'une société donnée à un moment donné de son évolution. Elle permet l'étude du parcours de l'écrivain ainsi que ses visions. Le contexte est défini par Bourdieu dans « *Les règles de l'art* »²⁸ en tant qu'élément essentiel à l'émergence de l'œuvre, la sociopragmatique considère le texte comme un acquis culturel dont les écrivains sont les producteurs qui assurent son insertion dans le patrimoine immatériel collectif.

En guise de conclusion, nous constatons que le texte littéraire est devenu le lieu privilégié des discours romanesques. Le contexte d'émergence s'est inscrit dans un contexte géographique qui a révélé le génie créateur de l'auteur. La géographie a été minutieusement décrite dans l'œuvre de Bakhaï. Par le recours à cette pratique, l'auteur semble inviter le lecteur à voyager dans les différents espaces d'où l'intérêt

²⁷ BLANCHET, P. *La pragmatique d'Austin à Goffman*. Paris : Bertrand-Lacoste 1995, p. 127

²⁸ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1992.

de l'étude de ce dernier dans ce chapitre. Cette œuvre est à l'image d'un atlas à explorer. La géographie de la berbérie en Afrique du Nord en général et celle de l'Algérie actuelle en particulier a beaucoup imprégné l'auteur qui à son tour incite le lecteur à la découverte de cette géographie de cet espace. La nostalgie pour le vieil Oran où l'auteur a passé sa jeunesse après son retour de France est fort ressentie dans le texte à travers une minutieuse description des rues et des quartiers de sa ville natale où se déploie une parole féminine libératrice.

Chapitre 2 : **La variable historique**

La littérature est considérée comme le reflet de l'Histoire et du quotidien car la production littéraire peut être conditionnée par son environnement. Les différentes prolepses permettent un retour dans le passé pour le revisiter et le faire resurgir en le mettant en parallèle avec le présent. Il nous semble donc important de nous interroger essentiellement sur la relation des hommes avec leur vécu pour mettre en exergue le contexte historique qui était à l'origine de cette œuvre et voir son influence sur celle-ci :

*« Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expressions. »*²⁹

P. Macherey trouve que l'histoire n'est pas étrangère à l'œuvre littéraire, au contraire elles sont en étroite corrélation dans la mesure où l'histoire a besoin de cette œuvre pour s'exprimer et de voir le jour car elle raconte un quotidien.

I-La préhistoire dans Izuran

Les différentes périodes témoignant de l'Histoire du début de l'humanité jusqu'à la période coloniale sont à titre de documentation et d'autentification:

« L'historiographie sépare d'abord son présent d'un passé. [...] Ainsi sa chronologie se compose de « périodes entre lesquelles se trace chaque fois la décision d'être autre ou de n'être plus ce qui a été jusque-là. A

²⁹ MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Maspero, 1966. p.114

tour de rôle, chaque « nouveau » temps a donné lieu à un discours traitant comme « mort » ce qui précédait, mais recevant un « passé » déjà marqué par des ruptures antérieures. La coupure est donc le postulat de l'interprétation (qui se construit à partir d'un présent) et son objet (des divisions organisent les représentations à re-interpréter). Le travail déterminé par cette coupure est volontariste. »³⁰

Ainsi, les romans de Bakhaï s'organisent selon cette démarche chronologique citée par Michel de Certeau et met en scène les périodes qui interprètent chacune un discours et une idéologie propre à cette période :

-Période préhistorique (le néolithique)

-Période carthaginoise

-Période romaine

-Période byzantine

-Période vandale

Ces périodes sont citées dans *Izuran*.

-la période des ottomans citée dans *Dounia*.

-la période coloniale citée dans *La Scaléra*.

Le roman *Izuran* retrace l'Histoire de la période du néolithique jusqu'à la période vandale. *La Scaléra* et *Dounia* reprennent la période des ottomans et la période coloniale qui seront reprises par la suite dans ce chapitre.

Le but de l'Histoire comme l'écrivait déjà, Lucien Febvre, de l'école des annales :
« n'est pas tant de conserver toute trace mémorielle du passé, mais de s'en libérer

³⁰ Michel de CERTEAU. *L'écriture de l'histoire*. Op.cit. , p.10

*pour que le fardeau des faits ne pèse pas trop lourdement sur les épaules des vivants. »*³¹

L'Histoire ne vise pas seulement la sauvegarde de la mémoire et les souvenirs des temps anciens mais son grand intérêt est de léguer le passé des anciens aux générations présentes et futures pour libérer la conscience de cette responsabilité de legs de mémoire.

Les périodes historiques depuis le néolithique jusqu'à l'avènement de l'Islam relèvent du roman *Izuran*, par contre la période du protectorat ottoman relève du roman *Dounia* et *La Scaléra* retrace la période coloniale française. Il reste la période dite « la décennie noire » que nous considérons comme faisant partie du contexte personnel ayant poussé l'auteur à écrire ces romans.

Comme l'atteste l'anthropologue et historienne Malika Hachid dans son livre d'histoire et dans la citation du roman *Izuran*, ce roman fait vivre son lecteur l'histoire de ses origines selon un ordre chronologique datant de la préhistoire jusqu'à l'avènement de l'Islam là où nos ancêtres vivaient dans un espace dont on ne lui avait pas encore attribué un nom : « *Il espérait pouvoir rejoindre sa horde avant que le pays sans nom ravage le disque de feu.* » *Izuran*, p.8

*« La berbérité émerge au Maghreb il y a environ 11000 à 10000 ans. Les ancêtres les plus lointains des Berbères sont de pure souche africaine mais ils sont déjà mixtes. [...] Ces deux groupes vont s'interpénétrer anthropologiquement et culturellement à tel point que l'on peut affirmer que la berbérité en tant qu'identité et culture s'est forgée sur la terre d'Afrique du Nord et nulle part ailleurs. »*³²

Les arabes arrivent de l'Est s'installent sur les terres de l'Afrique du Nord. Ils côtoient les berbères puis se marient entre eux et donnent naissance à des

³¹ ABDELKADER : *Homme de tous les temps*. Colloque international de Tlemcen du 25-26-27- et 28 février 2012.

URL < : http://www.cnrpah.org/data/tlemcen/col12/resum_fr.pdf. consulté le: 15/04/12.

³² HACHID, Malika. *Op. cit.*, p. 7-8.

générations mixtes. Le brassage culturel et anthropologique entre les différents groupes était tel que les données historiques et anthropologiques peuvent attester que la berbérité s'est forgé sur la terre de l'Afrique du Nord.

1-Meichtoides autochtones du Maghreb

Toujours, selon Malika Hachid, les Berbères sont un ensemble d'ethnies qui vivaient en Afrique du Nord occupant, à une période reculée, un large territoire allant de l'Ouest de la vallée du Nil jusqu'à l'Atlantique et l'ensemble du Sahara. Ces ethnies sont issues d'un métissage entre les *Meichtoides* strictement autochtones du Maghreb et les Proto-Méditerranéens Capsien. Dans le récit de Bakhâï «les Hordes Noires sont les *Meichtoides*, par contre les « *Hordes Blondes* » sont les *Capsiens*. Aucune référence historique pour ce passage. Mais à partir des descriptions fictives, le lecteur averti est invité à déduire qu'il s'agit de ces deux tribus au temps du Néolithique :

« Elle savait que les Poils-Rouges vivaient dans les forêts épaisses de la montagne. Ils en sortaient rarement mais, lorsqu'ils en sortaient les hordes de la plaine et des collines se méfiaient et se préparaient au combat. Les Poils-Rouges étaient des sauvages. [...] C'était les pleurs d'un nouveau né, là, oublié ou abandonné, juste au bord de l'eau [...] Longues Jambes expliqua puis passa la main sur la tête de l'enfant pour signifier qu'il était sous sa protection. (...) Poil Rouge ferait désormais partie de la horde. » .Izuran, p. 13-18.

Le métissage entre les deux groupes commence après la découverte de cet enfant appartenant à la horde des « *Poils Rouges* » pour donner par la suite une descendance Paléoberbère ainsi nommée par G. Camps.³³

³³ Paléoberbère est le nom donné à une descendance métisse entre deux groupes par Gabriel CAMPS. *Les Berbères. Mémoires et identité*. Paris : Errance, (Coll. HESPERIDES), 1987, p. 31-33.

2-Capsiens et Garamantes

La provenance des Capsiens est du Proche-Orient selon les affirmations et les recherches anthropologiques et historiques de G. Camps.³⁴ Le Capsien occupe toute la superficie qui s'étend de l'Égypte à l'Atlantique. Il a produit des figurines en terres cuites, représentant des animaux, datées entre treize milles et quatorze milles ans avant J.C, découvertes en 1998 par l'équipe de chercheurs en préhistoire de Slimane Hachi :« *Elle venait de terminer, sur la paroi près de l'entrée, la gravure d'un spectacle qui l'avait toujours fascinée : celui des éléphants au bain.* » *Izuran, p. 59*

La civilisation du capsien se reconnaît par l'art figuratif en Afrique du nord. Cette civilisation s'est développée aux environs de neuf milles ans avant J.C. et représentait le Paléolithique supérieur. C'est essentiellement la période des « escargotières »: « *Elle s'immobilisa, les yeux rivés au sol, et remarqua combien, sur la terre humide les escargots étaient nombreux.* » *Izuran, p. 53*

Escargotières, ce nom a été donné par Latapie³⁵ à des monticules constitués par l'accumulation de cendres, d'outils, d'ossement humains et animaux, et principalement de coquilles d'escargots auxquelles ils doivent leur nom. Ces débris de toutes sortes représentent les vestiges laissés par les campements ou villages anciens. La densité des escargotières atteint dans certaines régions un nombre assez remarquable comme l'a repérée Latapie.

Durant cette longue période le climat s'assèche peu à peu jusqu'au degré où nous le connaissons maintenant : «*Les saisons sèches étaient de plus en plus longues et les saisons de pluies capricieuses* ». *Izuran, p.54*

Mais l'éléphant, le bœuf, la gazelle, le rhinocéros, l'autruche, l'antilope, continuent à hanter le sol de la Berbérie. C'est la cueillette et la chasse qui absorbent la plus grande part de l'activité humaine. Les hommes de Mechta el Arbi qui appartiennent

³⁴ Op, cit, p. 59.

³⁵ Escargotière désigne le lieu où on élève les escargots, on use de la cendre pour limiter le déplacement des escargots, le gendarme Latapie (à Tébessa) l'un des pionniers de la préhistoire maghrébine est le responsable de l'appellation de ce gisement capsien vers 1905.

au groupe de l'Homo-Sapiens ignorant les animaux domestiques par contre les préoccupations esthétiques ne leur étaient pas étrangères, comme le montrent le caractère géométrique de leur outillage.

Les gravures qu'ils traçaient sur les coquilles d'œufs d'autruche, tel le bovidé de l'oued Mengoub près d'Ouled Djellal, dans le département de Constantine, ou les coquillages percés qu'ils utilisaient pour parures sont des vestiges qui témoignent du passé comme le souligne De Certeau:

« La violence du corps n'arrive jusqu'à la page écrite qu'à travers l'absence, par l'intermédiaire des documents que l'historien a pu voir sur la plage d'où s'est retirée la présence qui les y a laissés, et par un murmure qui fait entendre, mais de loin, l'immensité inconnue qui séduit et menace le savoir. »³⁶

En effet ce passage souligne la précarité de la recherche savante de l'historien qui se retrouve sur des rivages et qui lui fait découvrir l'éloignement du passé, son altérité, ce moment de l'histoire qui lui échappe. Il voudrait tant en restituer une partie qui soit au même temps conforme à la réalité de l'événement et pouvoir aussi répondre aux critères de la reconfiguration de ce même événement selon une vision contemporaine qui exige une implication et une certaine subjectivité de ce même historien. L'idée est que l'historien se trouve déchiré entre le fait de raconter un passé lointain et instable selon une écriture actuelle.

Izuran raconte l'histoire des capsians qui s'installent généralement aux abords des oueds ou des sources, et leurs campements, où ils mènent une vie sédentaire et gagnent même les montagnes, d'après les découvertes d'A.Ruhlmann : *« Le campement était d'accès difficile. Après la rivière, il fallait contourner les marécages, une zone traîtresse qui avalait goulûment ceux qui osaient s'y aventurer »**Izuran*, p. 15-16.

³⁶ Michel de CERTEAU. *L'écriture de l'histoire*. Résumé. PDF, ibid, p.9.

Le néolithique est l'époque de la sédentarisation, de l'agriculture, de la céramique ainsi que la domestication des animaux et de l'art rupestre. Le Néolithique représente la période des traditions locales et des apports extérieurs. Les outils polis et poteries, se mêlent aux formes évoluées du Capsien et du Mouillien. Le Néolithique nord-africain est plus récent, il s'est prolongé jusqu'à la période historique.

Les spécialistes ont divisé la préhistoire en cinq périodes :

Période des naturalistes

Cette période représente des gravures les plus anciennes représentant des animaux sauvages de grandes tailles, tel l'éléphant, la girafe, l'antilope et le rhinocéros. Les gravures des chasseurs ayant des têtes masquées accompagnent ces animaux :

« Il devina la pointe du silex sur la roche lisse. Le trait continu s'arrêtait parfois pour laisser place à des pointillés, des taches rouges ou d'une ocre soutenue. » Izuran, p.41.

Ou :« Sur la paroi près de l'entrée, la gravure d'un spectacle qui l'avait toujours fascinée : celui des éléphants au bain. » Izuran, p. 59

Période des têtes rondes

C'est la période représentée par des œuvres peintes de la phase ancienne comme celle des naturalistes. Cette appellation est due aux têtes rondes des représentations humaines rencontrées au Tassili et appartenant principalement à une population négroïde : *« Sa peau était bien noire, lisse et brillante et ses cheveux crépus ne s'envolaient pas au vent ! » Izuran, p. 60*

Période des bovidés

C'est l'ère des représentations de l'élevage. Le Sahara n'étant plus celui d'aujourd'hui, le climat humide, l'eau et les pâturages abondants: *« Lorsqu'il aurait traversé les terres plates où les hautes herbes ondoyaient au gré des vents, au pied des collines, il savait l'endroit où se perdaient les sources »Izuran, p. 61*

Période équidiène

Les figurations artistiques où l'on voit des chevaux attelés à des chars à deux roues pour la première fois représentent la période équidiène. L'homme avait besoin du cheval pour se déplacer, les points d'eau et les pâturages sont devenus rares. Un tableau représentant des troupeaux autour d'un puits d'où l'homme puise son eau à l'aide d'une poche en cuir, c'est le début de la désertification : *«Ils vont rejoindre les Garamantes éleveurs de chevaux »*. Izuran, p.71.

Période libyco berbère

Vers la fin de la période du cheval et de la désertification, le cheval est remplacé par le chameau, mieux adapté aux conditions difficiles du Sahara.

L'écriture évolue et change de style en schématisant l'art rupestre. Ainsi, le corps humain se trouve schématisé comme simple agencement de figures géométriques. Et cela n'est qu'une préparation à l'écriture où, pour la première fois, se trouvent à côté des représentations animales et humaines des caractères libyques : *«Approchez-vous, disait-il, n'ayez pas de peur ! Les dromadaires ne font de mal à personne, bien au contraire ! »* Izuran, p. 157. Si on accède à l'histoire des ethnies préhistoriques nous découvrons que les berbères n'étaient pas de simples chasseurs mais une véritable société ayant des usages de conversations et de valeurs élaborées propres à elle. Dans leur art, les signes extérieurs le montrent bel et bien. Chaque groupe avait ses traditions funéraires, son type de sépulture et de monument culturel. La berbéricité révèle une de ses caractéristiques de civilisation, une inclination à la valeur guerrière et à la noblesse. C'est avec les protoberbères que va se mettre en place le code social et idéologique qui génèrera la civilisation.

II-L'histoire dans *Izuran*, *Dounia* et *La Scaléra*

L'histoire d'une écriture correspond bien à la théorie de Roland Barthes selon laquelle les écritures d'un écrivain émergent à la suite d'influences diverses et conjuguées de l'histoire et de la tradition. Dans le cas de notre corpus il s'agit bien de réconciliation avec soi-même, avec ses ancêtres. Il s'agit d'une quête identitaire. Bakhaï relate les événements de la période historique avec l'apparition de l'écriture

tout comme en témoigne les documents d'histoire de Malika Hachid et ceux de Gabriel Camps.

1-Les Lebou

Dans toutes les premières étapes du peuplement du Maghreb au Sahara, ce vieux stock de signes iconographiques se prête progressivement à la mise en place d'un langage idéographique primaire. Les berbères parlaient des dialectes libyques qui se rattachaient aux mêmes origines lointaines que les langues sémitiques. La langue était un instrument oral. Ce n'est qu'avec les Paléoberbères Garamantes que ce système s'oriente pour donner les premiers caractères. Dans le récit, les indications imaginaires sont identiques aux données historiques et anthropologiques relevées dans *Berbères, Mémoires*³⁷ et *Identité* de G. Camps de même ceux de M. Hachid dans *Les Premiers Berbères*. Bakhai retrace l'origine de cette langue :

« C'était un présent des Lebous, une tablette couverte de signes qui venait, disaient-ils, du pays de Pharaon. Akala en oublia la gravure et la peinture. [...] Recouvrir tout ce qui pouvait être recouvert de petits signes, des points, des bâtonnets droits, des bâtonnets couchés, des courbes ouvertes, des ronds et il prétendait que ces signes représentaient notre langue ! Les signes muets parlaient, disait-il, sur les planchettes de bois, les tablettes de pierre, les peaux tannées ! Il montrait la tablette venue du pays des Pharaons et expliquait que ses signes à lui étaient meilleurs parce que chacun représentait un son, que l'idée lui était venue en essayant de déchiffrer les hiéroglyphes. » Izuran, p .84

Malgré les traits imaginaires, les témoignages relevés dans *» Berbères Mémoire et Identité »*³⁸ sont identiques à ceux inscrits dans le récit de Bakhai. Akala, le personnage fictif découvre la transcription de la langue des Pharaons et des Lebou habitants de la Lybie, le pays des Garamante. Cette langue ne lui est pas si étrangère puisque les signes inscrits avaient déjà chacun un son dans sa langue tribale : *« Il prétendait que ces signes représentaient notre langue ! Les signes muets parlaient, disait-il. » Izuran, p. 84.*

³⁷CAMPS, Camps. *Les Berbères, Mémoires et identité*. Op. cit, p.37

³⁸CAMPS, Gabriel. *Op,cit*.

Michel de Certeau, achève sa définition de ce qu'est l'opération historiographique :
« *Son travail est donc aussi un événement. Parce qu'il ne répète pas, il a pour effet de changer l'histoire-légende en histoire-travail.* »³⁹

L'historiographe met le passé à côté du présent dans le désir de léguer un bien mémoriel mettant l'historiographe dans une attitude active loin de la passivité de simple reproduction et d'exhumation du récit des origines. Ses déplacements et reconfigurations renvoient à un faire et à un métier.

2-L'ère carthaginoise

Carthage fut fondée vers l'année 814 avant J.C par les phéniciens. Ils poussent leurs bateaux jusqu'en Espagne. L'hostilité de la côte africaine de la Méditerranée par ses nombreux récifs et les hauts-fonds rendent la navigation difficile. Avant de devenir les assises des villes puniques, numides et romaines, les villes d'Annaba, Skikda, Collo, Jijel, Bejaïa, Dellys, Alger, Tipaza, Cherchell, Tènes, Bethioua, Ghazaouet étaient des comptoirs et sont devenues par la suite des villes puniques, numides ou romaines. Les relations commerciales montraient l'influence de Carthage sur les populations de l'intérieur. Les relations entre Carthage et les berbères dans notre récit sont représentées par le personnage numide *Baaleder* venant demander de l'aide aux tribus numides pour débarrasser *Carthage* du danger de *Rome*.

Les quelques passages qui suivent servent de références historiques. Les noms des personnages historiques importants cités dans le texte l'attestent :

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

³⁹ DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Op. cit. , p. 292.

L'œuvre de Bakhaï n'est pas un simple roman au sens traditionnel du terme, où : « *le discours [...] se situe dans l'irréel dont il partage l'espace symbolique avec la légende, le mythe et l'épopée* »⁴⁰ Et ce, malgré l'avertissement dans les points de repères en fin du roman qui l'atteste. Les lieux dans lesquels se déroulent les intrigues sont des lieux réels. Les personnages qui hantent la fiction sont en grande partie des personnages ayant existé à l'image de *Massinissa*, *Hamilcar Barca*....

Sur l'invitation de *Baaleder*, *Amestan* décide d'aller à *Carthage* occupée à l'époque par les grecs et les romains. Le grand *Massinissa* et *Syphax* se disputent le pouvoir à *Carthage* après le règne du général carthaginois *Hamilcar Barca* :

« *Et pourtant ! Soupirant Baalader, toutes ces tribus réunies sous la bannière d'un grand chef pourraient faire trembler le monde ! (...) C'est bien ce qu'avait compris Syphax, le maître de Siga à Cirta, et peut être aussi le fils de Gaia, le jeune Massinissa qu'on disait plein d'ambition.* »
Izuran, p. 76

Cette période fut marquée par les guerres puniques et la prise de Sagonte par *Hannibal*. Une grande similitude entre le fictif et le réel. *Hannibal* promet à son père *Hamilcar* de se venger de Rome. *Baaleder* fut le témoin de cette promesse. *Amestan* rapporte les événements des guerres menées par *Hannibal* ainsi que sa défaite à *Séna* :

« *Quinze années de conquêtes, de victoires et de gloire, quinze années durant lesquelles le seul nom d'Hannibal faisait vibrer les uns et trembler les autres et puis l'échec qui ne s'expliquait pas encore, le retour précipité vers cette terre d'Afrique à qui l'on ne rapportait que des illusions ! Amestan était amer [...] On l'appelait encore avec respect 'Amestan le Rouge'.* » *Izuran, p. 129-130.*

⁴⁰ VALETTE, Bernard. *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*. 1992, p. 6.

L'histoire implique, selon Michel de Certeau, une relation à l'autre, à l'absent car l'écriture de l'historien remue le passé faisant ainsi une recherche sur un objet « *qui fait retour dans l'historiographie.* »⁴¹

C'est dans la pluralité de sens déposés dans l'épaisseur du passé que se repère l'énigme recherchée pour une éventuelle compréhension réel, et celui-ci a bien, chez Michel de Certeau, une certaine limitation de restitution de l'objet perdu tout comme Lacan qui assignait au réel la place de l'impossible. Le réel occupe la position de l'absent « *partout supposé et partout manquant.* »⁴²

3-La période romaine

Cette période est marquée par la puissance grandissante de *Massinissa* en Afrique qui inquiète *Rome*, au point qu'en déclarant la guerre à *Carthage*, Rome visait aussi *Massinissa* :

« Carthage est une vieille citée et ses richesses l'ont épuisée. Elle va mourir comme meurent les hommes qui ont trop vécu. Elle n'a plus la foi et ne pourra résister à la jeunesse et à la fougue de Rome. C'est ainsi, il faut l'accepter. Nous vivons les prémices des bouleversements à venir. »
Izuran, p.135

En détruisant *Carthage* pour créer la première colonie romaine en Afrique, *Rome* limitait l'extension territoriale de la *Numidie* et met fin au renforcement de son pouvoir économique et politique :

« Scipion, le nouveau glaive de Rome, un général brillant, il faut en convenir, est là-bas, oui, sur notre terre et il menace Carthage ! Il ne s'est pas contenté de nous ravir la Sicile et toute l'Ibérie avec ses portes et ses mines d'argent, non il a convaincu Rome d'aller plus loin ! »
Izuran, p.133

⁴¹ DE CERTEAU, Michel. *L'absent de l'histoire*. Paris : Mame, 1973, p.173.

⁴² DE CERTEAU, Michel. *La faiblesse de croire*. Paris : Seuil, 1987, p.198.

Les références historiques sont beaucoup plus nombreuses dans cette partie du récit. Les noms des guerres et aussi des personnages l'attestent. Nous ne développons pas davantage ce point. Nous avons préféré l'analyser dans le contexte politique vu la relation étroite entre les deux contextes.

4-La période byzantine

L'étude de l'œuvre de Freud a permis à Michel de Certeau de reconnaître à la mémoire sa capacité de refouler l'histoire. Il attribue au passé la place de refoulé qui resurgit subrepticement au présent. La démarche de l'historiographe se différencie de celle du psychanalyste par la distribution de l'espace de la mémoire et le maniement du temps : « *Elles pensent autrement le rapport du passé et du présent.* »⁴³ L'histoire et la psychanalyse sont en étroite relation dans leur rapport entre la science et la fiction.

C'est grâce à l'étude de l'œuvre de Freud que M. de Certeau découvre l'importance du passé refoulé pouvant remonter à la surface dans un temps présent. La psychanalyse vise à repérer les traces du passé dans le présent. L'historiographie est un métier actif, un métier d'exhumation de récits anciens. Pour cela, l'historiographe compare le passé au présent en faisant un travail de restitution et de comparaison: « *Son travail est donc aussi un évènement. Parce qu'il ne répète pas, il a pour effet de changer l'histoire-légende en histoire-travail.* »⁴⁴

Bakhaï consacre la fin du XIIème chapitre au règne des byzantins (l'Empire romain d'Orient), lorsque fut le début de la christianisation. *Bargbal* en épousant *Carmina* la fille d'un vétérans devient un berbère romanisé. Ce fut la rupture avec ses origines. Leur fils *Ménélius* marque la première génération de berbères romanisés :

« *Ménélius avait presque immédiatement découvert la véritable nature de l'homme qui l'employait. [...] Il avait beaucoup de considération pour Ménélius [...] il enviait un peu ce mi-romain, mi barbare, comme il l'appelait en plaisantant.* » *Izuran, p.217*

⁴³ DE CERTEAU. L'écriture de l'histoire. Op. , cit.

⁴⁴ *ibid.* , p.292.

La christianisation devient la caractéristique principale de l'empire byzantin sous le règne de *Constantin* qui promulgue *l'Edit de Milan* pour proclamer la liberté religieuse : « *Constantin, sur son lit de mort, avait reçu le baptême. C'était encore mieux que l'Edit de Milan qui avait mis fin aux persécutions ! On s'était réjoui, les chrétiens n'avaient plus rien à craindre !* » *Izuran, p. 239*

Les séquences concernant la période carthaginoise et byzantine représentent les chapitres les plus longs. Les passages descriptifs des événements historiques réels sont mis au service de la fiction par le biais du témoignage des différents narrateurs c'est pourquoi l'on pourrait qualifier ce chapitre d'une écriture de témoignage.

5-La période vandale

L'arrivée des vandales bouleverse la vie à *Rome*, les *vandales* traversent la mer passant par *l'Ibérie* et ils s'imposent à *Carthage*:

« *On savait les Vandales en Ibérie mais on ne s'attendait pas à ce qu'ils traversent la mer. Ils l'avaient fait, avec femmes et enfants. [...] Les rois vandales, Genséric, Hunéric, Gunthamund et Thrasamund n'avaient eu aucune difficulté à s'imposer.* » *Izuran, p.264*

Le passage ci-dessus montre bien la faiblesse de l'empire byzantin et ses hommes. Les vandales n'éprouvent aucune difficulté à prendre la place des byzantins. Cette période est tout aussi comme les autres décrites d'une façon bien documentée.

Si nous consultons l'index à la page 286 intitulé *Quelques points de repère...* Nous allons relever les mêmes noms des personnages historiques tels les noms des rois vandales cités dans le passage ci-dessus. L'auteur a recours à de tels procédés dans le but de donner une authenticité à son récit. Cette traversée à travers l'Histoire se termine dans *Izuran* par l'arrivée des musulmans :

« *Père, osa enfin dire Amzagh avec un tremblement dans la voix, Carthage est effondrée [...] Elle craint de nouveaux conquérants venus de l'est, des musulmans qui n'ont qu'un seul cri de ralliement : Allah Akbar.* » *Izuran, p. 283*

Cette période contrairement aux deux précédentes constitue le passage le plus court de l'histoire racontée. L'évènement le plus marquant de cette période est la révolte de *Cabaon* rapportée par le personnage *d'Amadéus*. usant toujours des mêmes procédés, l'auteur a recours au réel tel le personnage de *Cabaon*. Ce nom figure parmi les personnages historiques dans quelques points de repères à la fin du roman, page : 285. Par conséquent, le personnage *d'Amadéus* est le résultat même de la fiction.

Nous avons choisi de reprendre le voyage qu'avait tracé Bakhaï avec non pas la suite de la trilogie *Izuran* mais avec les deux romans qui s'inscrivent dans une ère plus récente que la première. De ce fait, nous voulons montrer comment à travers des stratégies d'écriture, l'auteur montre le changement du statut féminin, un être en tant que leader de la société décrite dans *Izuran* pour se voir par la suite reléguer au deuxième plan.

6-La période des ottomans dans *Dounia*

Justement, le roman *Dounia* prend en charge la période qui s'étale entre l'époque du pouvoir du bey *Hassan* et la prise du port de *Mers El Kébir d'Oran*. Après la seconde libération *d'Oran* des espagnols, le bey *Mohamed El Kébir* fit *d'Oran* la capitale du Beylick de l'Ouest.

Si nous parlons de *Dounia* c'est pour parler d'une époque datant de la présence des turcs en Algérie jusqu'en 1833 c'est à dire jusqu'après le débarquement des français sur le sol algérien. C'est à travers les bouleversements décrits dans l'œuvre que le lecteur arrive à scruter l'Histoire de son pays durant cette période. *Dounia* s'ouvre sur la période ottomane :

« La période turque de l'Histoire du Maghreb Commença à la suite de l'action espagnole contre les principaux ports nord-africains. Les frères Barberousse, authentiques héros du monde musulman du XVIème siècle, furent alors appelés comme des sauveurs par les Maures d'Alger. [...] Les principaux rouages de cet État ne furent qu'une transplantation africaine d'institutions ottomanes séculaires

[...]indifférence à l'égard des populations, pourvu qu'elles paient l'impôt, laissent passer les troupes et ne se mêlent pas des affaires de l'État. » ⁴⁵

La deuxième partie du roman *Dounia* s'ouvre sur le fameux coup d'éventail infligé au consul français par le dey. La maison *Bouchenach* et *Bacri* avait acheté des quantités importantes de blés au profit de la France mais qui malheureusement reste débitrice. Le gouvernement du roi Charles X ne peut liquider ses dettes car trop occupé par des guerres interminables. Lorsque le consul français se présente au dey outré, ce dernier ne pouvant contrôler ces gestes avec son chasse-mouche le touche :

« Les rédacteurs de l'Estafette d'Alger, chargés de relater les opérations, ne trouvaient plus les mots pour décrire la gloire, la hardiesse, le courage de ces plus de trente mille hommes venus venger l'affront fait à la France. « En frappant notre consul, disait-on, c'est chaque français que le dey a souffleté ! » Dounia, p. 142.

Ou encore :

« Bouchenach et Bacri, que dieu les maudisse ! Ce sont deux juifs qui sont à l'origine du fameux coup d'éventail ! Ce sont deux juifs qui ont trahi la confiance du dey et qui l'ont escroqué ! Ils ont volé la régence et se sont enfuis avec la complicité des étrangers. » Dounia, p. 179.

Le pouvoir turc bien évidemment constitue un état musulman et militaire à la fois d'où la construction de la grande mosquée par le pacha *Mohamed El Kébir* :

« La voix du muezzin de la mosquée du Pacha s'éleva avec l'aube naissante, grave, puissante, autoritaire presque suivie, quelques secondes plus tard , de celle du muezzin de la nouvelle mosquée, plus hésitante, plus douce, chevrotante...Le muezzin du bey est un homme jeune et vigoureux, se dit Dounia, l'autre doit être petit et vieux ; je suis

⁴⁵BENSIMON, A. Instituteur à Alger en 1950. La régence d'Alger et le monde turc, l'empire ottoman.
URL< : <http://www.sites.google.com/site/algérieracineberbere/système/app/pages/recente>. Changes.

sûre qu'ils ne doivent pas beaucoup s'aimer, on sentait bien que le petit vieux en voulait à l'autre de l'avoir précédé ! » Dounia, p. 11.

La comparaison entre les voix des deux muezzins, celle de *la mosquée du Pacha* et celle de la nouvelle mosquée traduit bien le pouvoir de l'Etat turc. Une voix grave, puissante, autoritaire. Voilà des qualifiants par lesquels s'ouvre le roman *Dounia*. Ces qualifiants font référence au pouvoir de cette présence turque sur le sol algérien. Contrairement à la voix chevrotante du muezzin de la nouvelle mosquée ce qui relève de l'impuissance de l'Algérie face à ce nouvel occupant. Puis l'expression « *Ils ne doivent pas beaucoup s'aimer* » *Dounia, p. 11*. On dit que les turcs sont venus en Algérie comme sauveurs. Mais ce qui est réel c'est que les turcs ont pris pouvoir et ont écarté les autochtones. Cela explique bien cette haine traduite dans le passage précédent.

La même citation renvoie à la présence turque en Algérie, la mosquée du Pacha construite par le bey *Mohamed El Kébir* en 1796 et dédiée au *Pacha Hassan*. La grandeur et la hauteur de son minaret fait impression et symbolise la grandeur et la force de celui qui a ordonné sa construction, le Pacha Hassan. Les turcs ont fortement marqué leur présence en Algérie et la ville *d'Oran* était gouvernée par le bey *Hassan*. Avant d'arriver à ce poste *Hassan* tenait une boutique de tabac à *la rue de Philipe*. Son intelligence le fit remarquer par le bey *Bou-Kabous* qui lui donne sa fille *Lalla-Badra* en mariage :

« Hassan [...] établit une boutique sous les arbres de la rue Philipe, à côté de la petite fontaine mauresque qui s'y trouve encore là,⁴⁶il vendait du tabac, des pipes[...]Le Bey Boukabous, qui le vit et remarqua ses excellentes manières et son intelligence , le prit à son service et en fut satisfait qu'il lui donna, par la suite, une de ses filles en mariage. [...] Hassan conduit par le désir de parvenir, étudia les ressorts de l'administration et domina bientôt, dans le conseil, ses indolents collègues. [...]Ses ennemis lui reprochent d'avoir causé la mort de ses

⁴⁶ C'est le bey Ali- Kara-Bargli qui fit construire cette petite fontaine.

deux prédécesseurs : le premier, son beau père Bou-Kabous, en lui conseillant la révolte ; le deuxième, en éveillant l'attention de l'ombrageux pacha d'Alger, sur la reconnaissante popularité dont jouissait Kara-Bargli »⁴⁷

Voilà un caractère qui est à l'image d'un pouvoir turc. Dans cet état, nul ne préserve l'autre pour parvenir à ses fantasmes et ascensions qu'ils soient à caractères politiques ou sociaux. Le bey *Hassan* a fait périr son beau-père pour arriver au pouvoir. Que dire de la population algérienne, une population sans défense. Une population qui a fait appel à eux pour les sauver du joug espagnol.

« On disait que Hassan lui-même, dont le palais n'était pas très éloigné, aimait à y flâner sous un déguisement toujours différent. Et les mauvaises langues d'ajouter que c'était pour se remémorer le temps où lui-même tenait une boutique à tabac. » Dounia, p. 27.

Nous remarquons que le texte bakhaïen suit la même méthode d'un historien, anthropologue, sociologue pour à la fois instruire l'Histoire et dénoncer sous forme d'une fiction.

Le quatrième chapitre du roman indique la première date. 1801 est la date à laquelle le père de *Si-Tayeb* et grand-père de *Dounia* avait acheté ses terres :

« Le père de Si-Tayeb, Agha des Zmélas, avait acheté en 1801 au Bey Osman toutes les terres comprises entre la Sénia et Misserghin ; elles s'étendaient jusqu'à Brédéah et à la Sebkha, le grand salé, à l'exception, bien sûr, « des Jardins du Bey » splendide propriété où s'élevait le palais d'été. » Dounia, p. 39.

Le texte bakhaïen continue toujours à étaler une histoire véridique en citant les noms retenus par l'Histoire tel *Mers El Kebir* :

⁴⁷FEY, Henri Leon. *HISTOIRE D'ORAN. Avant, pendant et après la domination espagnole*. Oran : Adolphe, PERRIER, 1858, Réédité par Dar El Gharb : Oran, 2002, p. 320-321-322.

« Les bateaux qui accostaient à Mers El Kebir venaient de tous les coins du monde, d'Angleterre, de France, d'Espagne, de Malte, de d'Italie, de Grèce, de Palestine, d'Egypte, de Tunis et bien sûr, de la Sublime Porte. » Dounia, p. 39.

Mers-El-Kebir était un point stratégique pour lequel le dominant accorde une grande importance. C'était le port qui recueillait une multitude de nationalité venant faire l'échange de commerces :

« Il achetait aux tribus de toute la contrée du blé, de la laine, du coton, du tabac, du cuir, de l'huile d'olive, de l'huile de ricin, des essences de géranium, de rose, de jasmin, de fleurs d'orangers, de fenouil, tous les produits susceptibles d'être vendus à bon prix aux étrangers. » Dounia, p. 39.

Le commerce était à l'époque prospère et les algériens étaient de bons cultivateurs et bons travailleurs mais cela ne profitait qu'au pouvoir turc et à la minorité des algériens qui étaient alliés au pouvoir comme les aghas et caïds, les notables. Citons la tribu des *Douaïrs*, des *Zmélas*, les familles de *l'agha El- Mazari* :

« Les turcs sont les maîtres de mon pays, se disait-elle, mais ils ne nous aiment pas. A-t-on jamais vu un arabe devenir bey ? Leur sultan se préoccupe-t-il de nous ? Non ! Nous ne sommes bons qu'à remplir leurs magasins et leurs coffres. » Dounia, p. 73.

L'auteur ne manque pas de marquer le brassage des peuplades en Algérie à cette époque. Certains espagnols restent après le départ de leurs compatriotes et se mêlent aux autochtones et aux turcs nouvellement arrivés sur le sol algérien. Ce brassage témoigne d'une nouvelle civilisation riche et diversifiée :

« Les espagnols étaient partis peu après le tremblement de terre qui avait ravagé la ville. Oran ne voulait plus d'eux ![...] Manuel, comme beaucoup d'autres, avait choisi de rester. Il avait tant d'amis dans la

ville, juifs et musulmans, il parlait leur langue, qu'avait-il à craindre ? [...] Manuel apprenait le Coran. C'est qu'il avait vu Djohara. [...] L'imam avait ajouté, en l'embrassant : « Tu t'appelais Manuel, désormais tu seras Menaour. » Dounia, p. 53-54.

Cet état de fait ne marque pas que les espagnols mais aussi les turcs qui se épousent des algériennes et donnent naissance à des enfants que l'on appelle des kouloughlis comme Mustapha *El Kouloughli* l'ami de *Si-Tayeb* et père de *Dounia* :

« De père turc et de mère arabe, Mustapha El Kouloughli avait étudié à la prestigieuse université d'El-Azhar, au Caire. Son rêve était de fonder un hôpital où tous les malades pourraient être soignés, quel que soient leur origine ou leur rang social. Il essayait de convaincre le bey de l'intérêt d'un tel établissement et du prestige qu'il en tirerait. » Dounia, p. 40.

Telle est l'histoire des kouloughlis attestée par la documentation qu'a servie l'auteur. Contrairement à la première partie qui comporte une seule date, la deuxième foisonne d'indications temporelles. Une introduction à cette partie à la page 137 annonce le débarquement des français sur le sol algérien :

« La fête de Sidi-Salem n'eut pas lieu cette année-là. Le soir du départ à la ferme, de violents coups furent frappés à la porte.

-Un malheur est arrivé, dit Mâ Lalia, je le sens...

Mustapha El Kouloughli, les vêtements en désordre, le turban de travers, se précipita jusqu'au patio :

-Si-Tayeb ! Si-Tayeb !

-Que se passe-t-il ? Interrogea Si-Tayeb qui venait d'interrompre ses ablutions.

-Si-Tayeb ! Haleta Mustapha, je viens du palais. Si-Tayeb ! Les français ont débarqué avant-hier à Sidi-Ferruch ! » Dounia, p. 137.

Les français ont débarqué à *Sidi-Ferruch* à bord du *Voltigeur* après la demande d'une protection par le *bey Hassan* d'Alger. La France ne manque pas de sauter sur une telle occasion tant attendue. Après avoir mis pied à terre à Alger, ce fut le tour de la belle *baie d'Oran*. Les trois bateaux français à savoir le *Voltigeur*, le *Dragon* et l'*Endymion* accostent à *Mers-El-Kebir* où ils déposent une centaine de marins sous les ordres du *capitaine Leblanc* :

« Une centaine de marins, sous les ordres du capitaine Leblanc, commandant du Dragon mettent pied à terre et se dirigent résolument vers le fort sous le regard haineux des turcs de la garnison. [...] Arnaud, qui se tient en retrait, a un petit sourire. Il se souvient qu'en quittant Toulon on expliquait aux hommes qu'ils allaient délivrer les arabes du joug de leur oppresseurs turcs. [...] Le 29 juillet 1830 le Dragon quittait, seul, Mers-El-Kébir. » Dounia, p. 144. OU

« Pendant le temps que durèrent ces conférences, le capitaine Leblanc, commandant le Brick, le Dragon, qui stationnait avec deux autres navires dans les eaux d'Oran, [...] il s'empara de la forteresse de Mers-El-Kébir et eut l'honneur, le premier, d'y faire flotter le drapeau français, sans que la garnison turque opposât la moindre résistance. »⁴⁸

Arnaud, un jeune militaire faisait partie de l'expédition en Algérie. Il avait pour mission des travaux de topographie de la ville d'Oran :

« Pour ma part, j'ai commencé d'entreprendre la tâche pour laquelle je suis ici : les travaux de topographie et, lorsque je parcours les rues de cette ville pittoresque, blottie contre sa montagne, je ne peux m'empêcher de penser à toute la vie, toute l'animation que nous avons dû interrompre ! » Dounia, p. 218.

⁴⁸FEY, Henri Léon. Op. cit.

Arnaud est un personnage réel cité dans les documents d'histoire qui attestent cette véracité autant que les noms des généraux Desmichel ou le général comte Deny Damrémont, Clausel, le colonel Le Fol et les différentes dates associées à ces différents personnages dont nous avons fait le relevé ainsi que les dates importantes comme celle du 4 janvier ou encore :

« Nous avons quitté Alger le 10 décembre sous les ordres du général de Damrémont et le 13 nous entrions dans la belle rade de Mers-El-Kébir, la traversée a été épouvantable sur la mer déchaînée. [...] Le 14 décembre, le 21^o de ligne du colonel Lefol s'est installé à Mers-El-Kébir sans aucune peine. Seul le froid nous a surpris et quelques difficultés d'approvisionnement ont créé certains embarras. Mais Oran tout près grondait furieusement. » Dounia, p. 190.

« Le général comte Deny de Damrémont partit d'Alger le 11 décembre 1830, avec le 20^o de ligne et un bataillon du 17^o, arriva le 13 dans la rade de Mers-El-Kébir, s'y installa le lendemain et prit possession du fort Saint-Grégoire trois jours après. »⁴⁹

« C'est ainsi que le 4 janvier au matin, nos colonnes, bien armées, ont emprunté les chemins de montagne. A l'entrée de la ville, près de la porte du Santon, en arabe Bab-El- Marsa, une première embuscade nous attendait. Ils étaient partout [...] souvent armés de simples fusils de chasse, [...] nous avons pris possession de la ville d'Oran. » Dounia, p. 191-192.

Ce n'est pas le courage des soldats français qui a fait d'Oran une ville colonisée mais le manque d'armes algériennes. (Dans la lettre d'Arnaud du 7 janvier 1831.)

« La colonne française se mit en marche le 4 janvier au matin, et après quelques heures d'une fusillade insignifiante et peu meurtrière qui eut

⁴⁹FEY, Henri Léon. *Op. cit.* , , p. 32.

*lieu entre Saint-Grégoire et la porte du Santon, elle fit son entrée dans Oran au milieu du plus morne silence. »*⁵⁰

Les lettres d'Arnaud sont des documents officiels consultés par Bakhaï et invitant le lecteur à remonter, en compagnie de personnages passionnants, aux sources et aux vérités premières pour atteindre cette Histoire de L'Algérie. Ce roman a donc tenté de peindre à travers la vie des personnages, la mutation de cette société d'un stade de son évolution à un autre :

« Le 26 mai, une division sortit à l'aube et prit position dans la plaine de Sidi-Mahattan. [...] Les arabes environ douze mille cavaliers et deux mille fantassins, [...] fondirent sur les tirailleurs alignés ; avec une rapidité incroyable, ils se déployèrent en demi-cercle de près d'une lieue et réussirent à nous couper de la ville. Il fallut que le général Sauzet, [...] se porte au secours de l'armée pour briser le cercle infernal, [...] le général Desmichels rentra abasourdi : il venait de comprendre pourquoi, depuis plus de deux ans, la France n'avait pu franchir les remparts d'Oran. » Dounia, p. 246-247.

Ou encore :

« Quinze hommes, cinq mules chargées des munitions et du ravitaillement franchirent en ce petit matin de juin 1833 Bab-El-Marsa et s'engagèrent sur le chemin étroit menant à Mers-El-Kébir. [...] Arnaud s'allongea. Le ciel, extraordinairement bleu à travers le feuillage sombre aux reflets argentés, le fascinait. » Dounia, p. 249-250.

Les soldats français fascinés par la beauté du pays ne manquent pas de mentionner leur émotion dans leurs écrits comme dans les lettres du lieutenant Arnaud à son père.

⁵⁰FEY, Henri Leon. Op,cit., p. 328.

« Nous n'avons pas assez de monde pour battre la campagne et la forêt est si vaste ! En tout cas, ils n'ont toujours pas regagné Oran. Les autres sont au palais, Mustapha se charge d'eux.

-Qu'allons-nous faire ?

-j'ai envoyé un courrier à l'émir, j'attends ! [...] Il ne faut pas trop les affoler, mais si le général vient vers nous, ils devront partir vite. Ces sauvages n'ont pitié de personnes, ils s'attaquent aussi aux femmes et aux enfants. » Dounia, p. 261.

Le courage des algériens est incomparable, ils analysent la situation, se concertent, prennent l'avis des supérieurs et des sages comme *l'émir Abdelkader* puis passent aux décisions. L'intrusion dans la ferme du père de *Dounia* par le groupe dont *Arnaud* faisait partie a valu à *Si-Tayeb* la vie en protégeant ses chevaux. Le lieutenant *Arnaud* était contre, mais *Gaudin* en voyant le fusil de *Si-Tayeb* pointé sur lui tire le premier. Certains français comme *Arnaud* étaient contre cette guerre. Au moment où ce dernier voit son subordonné s'appêtant à tirer sur *Si-Tayeb*, il le couvre. Les deux hommes tombent par terre, *Si-Tayeb* meurt, *Arnaud* est blessé. *Dounia* qui surveillait de la terrasse, venge son père en tirant sur *Gaudin* le tueur de son père :

« Gaudin se retourne, il voit le fusil de Si-Tayeb pointé sur lui.[...] Arnaud chancelle, Si-Tayeb le retient, il étend sur le sol le corps lourd et reprend son fusil. Gaudin, les yeux exorbités, tire, une fois, deux fois[...] Non, la deuxième fois, l'éclat venait d'ailleurs[...] Arnaud, dans un dernier effort, porte la main à la base du cou de Si-Tayeb, près de l'épaule, là où le sang gicle par saccades, il pince très fort les chairs autour du petit trou brûlé, mais ses doigts s'affaiblissent et glissent. Des cris, des cris, des pleurs, des gémissements [...]

*-Dounia ! Appelle Si-Tayeb... ».*Dounia, p. 267.

Si-Tayeb est mort, sa fille *Dounia* a vainement essayé de le protéger. *Arnaud* a survécu à ses blessures et a pris le camp des algériens avec *Mustapha-El-*

Kouloughli, Ammi Menaouer, Said El Kaliû que *Dounia* surnomme le fennec et lui demande de l'aider à venger son père. Les français ne savent pas si *Arnaud* est mort ou pas, leur général les reçoit pour qu'ils lui rendent compte de ce qui s'est passé :

« *Le général Desmichels a longuement reçu le sergent Bertrand, le sous-lieutenant Rémy et Zakaria. [...] Le général, satisfait, prit sa plume, congédia les hommes d'un geste de la main et inscrivit dans son journal :*

'Demain, 11 juin 1833, deux mille fantassins, quatre cents cavaliers, six pièces de canon, des vivres pour plusieurs jours quitteront Oran et se dirigeront au sud-ouest, vers la Sebkha, en passant par Misserghin.' » *Dounia*, p. 269.

Effectivement le convoi du général est parti à la conquête de cette partie de la ville d'*Oran*. Le général *Desmichels* s'approprie l'ancien palais du bey à *Misserghin*. Les algériens avec leur émir les ont vaincus, mais le général veut prendre la revanche :

« *Ils sont las, ils ont faim [...] Arnaud a compris le premier. Depuis trois ans il a appris à reconnaître ces rires. Ce sont ceux du dépit, ceux qu'accompagnent l'infamie, les destructions aveugles, les crimes autorisés.[...]L'écurie, trop fragile, s'embrase d'un seul coup.[...]Dounia est étendue sur les dalles du patio. Ses cheveux sont défaits et ses grands yeux ouverts fixent le soleil. Elle tient à la main un parchemin roulé : c'est l'acte de propriété de la ferme et des terres de Si-Tayeb.* » *Dounia*, p.284-285.

C'est ainsi que se termine l'histoire de *Dounia* qui raconte les événements de cette période jusqu'à la mort de cette femme le 11 juin 1833 à *Misserghin*. Quant à *Arnaud* et les autres, ils ont rejoint le groupe de l'émir *Abdelkader* pour finir le combat contre l'ennemi.

Ainsi le roman *Dounia* est un roman réaliste, il relate des faits à travers l'histoire datable. Le roman devient une description et installe son objet dans une temporalité et spatialité véridique.

7-La période coloniale dans *La Scaléra*

Lors de leur première expédition, les espagnols débarquent sur *Mers El Kébir*. Après cette occupation du port de *Mers El Kébir*, la ville d'*Oran* fut désertée, puis totalement occupée et gouvernée par les espagnols. Au XVI siècle, *Oran* fut une place forte. Les espagnols construisent une prison sur un éperon rocheux près de la rade du port. Les espagnols n'épargnent pas les juifs de la ville, considérés comme des ennemis de la religion. Les juifs habitant *Ras El Ain* et le Ravin Blanc sont expulsés hors d'*Oran* et durent habiter la montagne de la Corniche Supérieure de *Misserghin*. Les colons français s'installent en Algérie depuis 1830. Cela n'empêche guère les algériens de côtoyer les européens de petites conditions. *La Scaléra* raconte l'histoire de ces temps révolus depuis 1830 jusqu'à 1962. Ce roman comme les deux précédents *Izuran* et *Dounia* mettent toujours en scène une femme dans un espace donné. A partir de là nous pouvons remarquer l'intérêt de l'auteur pour la condition féminine en Algérie:

*« L'œuvre s'enracine dans un moment historique donné et elle est structurée par les représentations caractéristiques d'une époque. Historique et idéologique sont confondus dans le texte par leur lien étroit avec leur base de référence : l'indice de réel qui les constitue. Etudier les rapports de l'idéologique et /ou de l'historique avec le texte, [...] Au symbole se substitue, se mêle ou s'oppose, selon les moments et les niveaux de l'œuvre, le référent, expression de ce qui est attesté. »*⁵¹

La Scaléra est un roman qui met en intrigue une vieille femme « *Mimouna* », racontant son histoire à une jeune femme médecin *Nadia*. *Mimouna* était à l'hôpital, tout en racontant sa vie depuis son enfance, elle relate l'histoire de l'Algérie en général et celle de la ville d'*Oran* en particulier. Après avoir quitté la campagne de son enfance, *Mimouna* et sa famille occupent un petit appartement dans la ville d'*Oran* plus précisément dans *La Scaléra* dans le quartier de *Sidi El Houari*. Dans ce quartier, les habitants de différentes nationalités cohabitent : algériens, espagnols et même les italiens sans distinctions religieuses ou ethniques :

⁵¹ACHOUR, Christianne et BEKKAT, Amina, *clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Tell, 2002, p. 97.

« Notre rue, à l'époque, était essentiellement habitée par des européens, c'est une petite rue en pente étroite qui débouchait sur La Scaléra, les espagnols étaient les plus nombreux, mais il y avait aussi des siciliens, des maltais et quelques français. » La Scaléra, p. 39.

Mimouna fut malheureuse après son mariage avec un mari qui la maltraitait. Une série d'évènements malheureux se succèdent entre autres la mort de son mari. Fort heureusement, *Mimouna* connaîtra un certain bonheur après son mariage avec *Abdessalem*, l'ami de son frère tous les deux ayant combattu pour la cause nationale. A la fin de sa vie, *Mimouna* sera prise en charge par l'enfant issu d'un viol par les soldats français d'une militante algérienne que son frère a aimée et épousée après la naissance de cet enfant. *Mimouna* éprouve une vive révolte contre la soumission des femmes de son temps et constate que seule l'instruction peut libérer la femme au sein de sa société et briser le silence qu'on lui a imposé :

« Et puis tu es docteur ! Tu te rends compte ! De mon temps les Algériennes qui travaillaient dehors étaient femmes de ménage chez le colon ou fille dans la grande maison ! Celles qui savaient lire se comptaient sur les doigts. Et puis lire ! Va voir ! Elles lisaient « Nous Deux » tout juste et faisaient du « chiqué » pour nous raconter les histoires. Et encore, en cachette, parce que les maris et les belles-mères n'aimaient pas ça. Alors, ma fille rends grâce à Dieu et profite de ta situation. Tu ne connais pas ton bonheur, va ! » La Scaléra, p. 114.

L'auteur convoque les faits réels pour installer sa fiction. Ainsi, il est question de la lutte algérienne contre le colonialisme français. D'abord, la lutte de *l'Émir Abdelkader* :

« Mais mon grand-père, surtout, avait des idées particulières. [...] il haranguait les fidèles : ' Les païens, disait-il, les mangeurs de cochon, les buveurs de vin, que Dieu les maudisse, [...] Si vous êtes des musulmans comme vous le prétendez, [...] L'heure de la guerre sainte a sonné [...] Il n'est jamais plus revenu. Une seule fois, nous avons eu de ses nouvelles

par un berger. Il avait, nous a-t-il dit, rejoint « l'Émir ». » La Scaléra, p.18-19.

Cette période n'est pas indiquée dans le texte par une date mais, comme à chaque fois, les références anthropologiques et historiques l'attestent, à titre d'exemple nous relevons le passage suivant qui renvoie à la présence des français sur le sol algérien :

« Nous sommes arrivés dans la nuit, et je n'en ai gardé aucun souvenir. Mon père avait loué deux pièces contiguës dans une maison mauresque. [...] Les derniers locataires, à cette époque, étaient une famille de Français, les Perrins. Ils habitaient au premier. » La Scaléra, p.25-30.

Les faits remontent à l'époque où les algériens ne pouvaient plus subvenir aux besoins de leur famille. Les terres étant occupées par les colons, les algériens durent quitter leur village et aller travailler en ville, les hommes comme ouvriers et les femmes comme femmes de ménage :

« Le matin même, la propriétaire est venue nous voir. Mme Cruz. [...] Elle parlait très fort, très vite et nous, on la regardait, intimidés. On ne comprenait rien. Yamna ! Yamna ! Cria- t-elle en direction du premier étage. Yamna ! Viens expliquer aux nouveaux. Yamna était sa bonne. » La Scaléra, p. 26-27.

Puis arrive l'époque où la France mobilise les algériens pour l'aider à mettre fin à l'occupation allemande lors de la 2^{ème} guerre mondiale. Elle embarque plusieurs centaines d'algériens, c'était disait-on le service militaire :

« L'Allemagne avait envahi la France ! Hitler avait coupé la France en deux ! Des Français se battaient contre d'autres Français ! L'Angleterre, l'Italie, la Russie, l'Amérique, le Japon ! [...] Pour nous, la vie devenait de plus en plus difficile. Les jeunes avaient été mobilisés. » La Scaléra, p. 182-183.

Et cela arrive, *Kader* le frère de *Mimouna* fut embarqué pour combattre auprès de la France. Les français de souche continuent à débarquer sur le sol algérien. Mais les comportements de certains étaient différents à l'égard des autochtones :

« Pour nous c'était la même chose. Il n'avait que l'accent et les manières qui changeaient et puis aussi, peut-être, le fait que les français de France nous parlaient plus poliment, mais on restait des indigènes pour tout le monde. Et ça, on commençait à ne plus le supporter. Oh ! Ce n'était pas encore la révolte non ! » La Scaléra, p. 164.

En déroulant le fil de l'histoire, *Bakhaï* ne manque pas de citer des noms réels de certains quartiers de la ville d'Oran tels : *La Scaléra, Ekhmuhl, la Ville Nouvelle, Derb, Bassins, Murdjadjo, Douar Belini*:

« Je les rencontrais surtout aux « Bassins », c'est là que j'allais une fois par semaine pour faire la grosse lessive. Les ' Bassins ' étaient aménagés directement sur le cours de l'oued qui descendait du Murdjadjo. » La Scaléra, p. 168.

De tels endroits surtout la *Ville Nouvelle* plus communément *Mdina Jdida* ou *Douar Belini* ne manquent pas à leur rôle d'authentification dont l'auteur fait appel. Faisant référence aussi à cette époque, *Bakhaï* eu recours aussi par nostalgie à des films égyptiens datant de l'époque ainsi que les noms des actrices américaines et égyptiennes :

« J'essayais de deviner d'après les affiches quel genre de films serait projeté le dimanche suivant. J'aimais bien Shirley Temple et Rita Hayworth. Parfois nous montions jusqu'au Rex pour voir les films égyptiens. C'était la grande époque d'Oum Keltoum, de Leila Mourad. » La Scaléra, p. 179.

L'auteur n'oublie pas dans ce cas là de référencer les bas de pages en définissant l'identité de ces personnages ainsi que l'époque. L'Histoire authentique se poursuit

dans *La Scaléra*, cette fois-ci les références se font autour des dates de la période de la guerre de libération :

« On était en 1955, et Kader est revenu. [...] Je retrouvais mon petit frère et je découvrais un homme inconnu, [...] Il m'a semblé qu'il avait grandi, il portait une fine moustache à la Clark Gable.⁵² » La Scaléra, p. 229.

Le football a joué le rôle de catalyseur qui propulse l'acte inattendu par la partie adverse. En effet, grâce au football, il eut une prise de conscience nationale quant à la domination française. En partie, l'équipe de *l'USMO* contribuait à l'éveil du nationalisme. Les initiales U=union +M=musulman, l'expression en elle-même exprime une exhortation, un appel aux musulmans *d'Oran* de s'unir autour de cette équipe représentant le symbole de l'Algérie qu'on devait libérer:

« Nos petits garçons en espadrilles, couverts de poussière sous le grand soleil, tapaient inlassablement dans des ballons de chiffons, sur le terrain du « Petit Santon » en rêvant de faire partie un jour de l'U.S.M.O. » La Scaléra, p. 233.

Arrive enfin la fameuse date du cessez-le feu : le *19 mars 1962* qui devait marquer la fin d'une guerre sanglante. Malheureusement, *l'OAS* fait beaucoup de victimes après cette annonce. Cette date nous renvoie à un fait historique véridique et authentifié par les ouvrages historiques :

« Le 19 mars 1962, le cessez-le-feu a été annoncé, mais la victoire nous n'avons pas eu le temps de savourer notre bonheur. L'OAS avait déjà entamé son horrible œuvre de destruction et d'assassinats. C'était le règne de la terreur. Tout le monde avait peur. » La Scaléra, p. 270

⁵² Clark Gable (1901-1960) : acteur américain. Il fut l'une des figures marquantes du cinéma américain. D'une carrière riche en personnages pittoresques ou passionnés, on retiendra : *Autant en emporte le vent* et *Les Désaxés*, son dernier film célèbre.

Benjamin Stora rapporte ainsi les conséquences du cessez-le feu : « *Sur la base des déclarations gouvernementales du 19 mars 1962, loin d'apaiser, les résultats de ce référendum poussent l commandement de l'OAS dans une folle escalade, la « politique de la terre brûlée. »*⁵³

Le jour de l'indépendance ne tarde pas à venir, sa date n'est pas mentionnée mais le fictif l'annonce en décrivant l'embarquement des derniers européens sur le quai du port d'Oran. Rosy pleurait son sort et Mimouna devait la consolait:

« Mimouna, nous, on a jamais voulu tout ça, on voulait vivre tranquille, c'est tout, pourquoi nous ont-ils fait ça ? [...] L'OAS avait tué le dernier espoir pour toutes les « Rosy » d'Algérie. Et, le jour de l'Indépendance, [...] les drapeaux longtemps dissimulés claquaient au vent d'été et que les youyous se relayaient encore de maison en maison, tard dans la nuit, Rosy attendait au port, assise sur sa valise, l'arrivée du bateau. » La Scaléra, p. 271-272.

*« Les signes, plus ou moins figés, des idéologies contemporaines que le texte entend comme transcender, signes présents, nommés ou signalés dans le texte comme des éléments du décor contemporain[...] Le texte, ici fait allusion[...] consciemment, en vue d'effets calculés à des idéologies refroidies, dépassées, tyranniques parfois, et qui ont cessé réellement d'inventer et de parler. »*⁵⁴

La relecture du patrimoine historique a pu situer le contexte historique dans toute sa dimension. Ceci a conditionné l'émergence d'une littérature comme reflet de l'Histoire ce qui a pu rapprocher l'histoire fictionnelle de l'Histoire réelle.

⁵³ BENJAMIN, Stora. *Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Alger: Casbah, 2004, p. 196.

⁵⁴ BARBERIS, Pierre. *Le prince et le marchand*. Fayard, 1980 –« *Texte littéraire et Histoire* » dans *Le Français aujourd'hui*, n°49, mars 1980 , p.7-19 (Paris, revue).

Pour conclure, nous dirons que cette étude a permis de constater l'appel de la part de l'auteur aux grandes dates historiques mentionnées et certains passages explicites et implicites présents dans l'œuvre allant de la préhistoire dans *Izuran* en étudiant la vie des *Mechtoïdes*, des *Capsiens* et des Garamantes. Puis l'histoire dans *Izuran* avec l'étude des périodes depuis les *Lebou* jusqu'aux *vandales*. Ensuite la période des ottomans dans *Dounia* et pour finir la période coloniale dans *La Scaléra*. L'étude de ces différentes périodes a permis d'aboutir à l'authenticité de l'œuvre historique et la situer dans son contexte. L'Histoire réhabilitée avait pour vocation d'épuiser la symbolique des faits et gestes pouvant servir de représentation de l'histoire collective. Elle s'est avérée comme le meilleur moyen, de montrer les liens entre passé et présent, mémoire et projet, individu et société et d'expérimenter le temps comme preuve de la vie.

Chapitre 3 :

La variable politique

Les nombreuses références faites à la vie politique de l'époque et aux différentes facettes des différents régimes ; la direction de l'état et des institutions, la détermination des formes des activités de la vie politique suivent l'évolution des rapports humains, sociaux et économiques et les appareils qui en assurent l'organisation pris en charge par les aguellids berbères. Dans ce sens, les travaux écrits de l'Histoire dans son rapport avec l'organisation de l'Etat éclairera le rapport entre le personnage historique et mythique et tendent à dissoudre la littérature dans un vaste processus de symbolisation.

I-Les aguellids berbères

L'étendue des territoires et des populations qui y résidaient étaient considérables, les aguellids connus tels *Syphax*, *Massinissa*, *Yughurtha*, *Juba II* disposaient d'importantes troupes allant de quinze mille à cinquante mille cavaliers et fantassins. La berbérie de l'époque se composait de trois territoires ou royaumes. Celui qui porte le nom de Maroc actuel représentait le royaume des Maures qui prit par la suite le nom de Maurétanie ; le royaume des Massassyles est la partie ouest et son roi est *Syphax* l'adversaire de *Massinissa* qui régna sur la partie est. *Massinissa* fut un grand homme qui a pu pour un certain temps regrouper les terres de ses ancêtres :

« A la veille de la conquête romaine, les Romains désignaient en Berbérie trois royaumes : le royaume des Maures (l'actuel Maroc), le royaume des Massyles à l'est, son aguellid était Massinissa ; le royaume des Massassyles à l'ouest, l'aguellid Syphax qui espérait devenir le

maitre des destinées de la berbérie mais ce dernier se confondait avec l'un ou l'autre jusqu'à l'avènement de Juba II. »⁵⁵

Les armées puniques composent en grande partie des mercenaires berbères, commandés par leurs chefs, ou goums, offerts par des aguellids parents ou alliés. Lors de la révolte des mercenaires déclenchée par le Libyen *Mathô*⁵⁶ contre Carthage en 240 avant J.C, Naravas, ce roi numide, combattait à la tête de deux mille cavaliers, aux côtés de ses alliés. En pénétrant en Afrique du Nord, les numides connaissaient déjà les mœurs et coutumes des berbères.

La puissance des aguellids dépend beaucoup de leurs alliances internes et externes. Plus la confédération est large, plus ses forces sont grandes et la position de son aguellid est prépondérante en Berbérie. Cette puissance augmente avec les victoires qu'elles doivent à ses actions ou aux appuis d'une puissance étrangère.

1-Massinissa et syphax

Massinissa était le fils de l'aguellid *Gaia*, fils du soufflète Zelacen lui-même fils d'Ilès. Il naquit vers 238 avant J.C dans la tribu des Massyles (Mazighen) à Vaga (Béja). Au moment où les romains nouent les premiers contacts avec les aguellids berbères, *Gaia* est l'aguellid des numides et Syphax celui des Masaesytes ou Maures de l'ouest :

« Et pourtant ! Soupirant Baalader, toutes ces tribus réunies sous la bannière d'un grand chef pourraient faire trembler le monde ! (...) C'est bien ce qu'avait compris Syphax, le maître de Siga à Cirta, et peut être aussi le fils de Gaia, le jeune Massinissa qu'on disait plein d'ambition. »
Izuran, p. 76

« Massinissa occupa Thapsus qui devint pour un temps la capitale des Massyles. Face à la puissance de Carthage et pour reprendre les terres

⁵⁵ GAID, Mouloud. *Aguellids et romains en berbérie*. Alger: OPU, 1985, p. 12.

⁵⁶ Mathô: chef de la révolte des mercenaires à Carthage, 240-237 av. J-C.

de ces ancêtres occupées par les carthaginois, Massinissa fit appel à l'union de tous les numides. »⁵⁷

Grâce à ses victoires sur ses voisins, *Gaia* est à la tête d'un vaste royaume doté de deux capitales : Siga à l'ouest et Korta (*Cirta*) à l'est prise aux Massyles. Une guerre éclate entre *Syphax* et *Carthage* en 213. Pour parer au danger, *Carthage* rappelle d'Espagne une partie de ses troupes commandées par *Asdrubal*. *Gaia* offre immédiatement son alliance à *Carthage* dans l'espoir de reprendre, ses territoires perdus après la victoire. *Massinissa* participe à la tête des hommes de son père à la guerre et les hostilités cessent sans apporter les avantages des territoires perdus :

« J'ai appris que Massinissa, fils de Gaia, avait réussi à rassembler des troupes. Il veut reprendre Cirta et pour cela il n'a pas hésité à prendre contact avec Scipion. » Izuran, p. 77

Gaia conserve son alliance avec *Carthage* et lui fournit une troupe de cavaliers commandés par son fils pour combattre *Rome* en Espagne. Malheureusement, la lutte tourne à l'avantage de *Rome*, *Asdrubal* mort, son frère *Hannibal* lui succède en 207 :

« C'est en Ibérie qu'il reprit confiance. Hamilcar, Hasdrubal étaient morts et l'armée, sans demander l'avis de personne, avait désigné Hannibal, le fils d'Hamilcar, pour lui succéder. » Izuran, p.78

Des possessions Carthaginoise, ils n'en restent plus que Gadès. Pour abattre la puissance de *Carthage* en méditerranée occidentale, *Scipion* pense porter la guerre en Afrique. Il tente de gagner à lui *Syphax* auquel il rend visite à Siga.

Les Carthaginois font de même et réussissent à arracher à *Syphax* la promesse de ne pas prendre le parti des romains et en échange il reçoit la main de *Sophonisbe*, fille d'*Hastrubal*. Tout ceci s'est fait à l'insu de *Gaia* jugé un allié trop faible. Il fallait faire vite :

⁵⁷ GAID, Mouloud. Op. cit. , p. 21.

Syphax, maître d'un grand royaume s'étendant de la Moulaya aux frontières puniques acquit ainsi un grand prestige auprès des carthaginois qui, pour conserver son amitié et son alliance, ils respectent leur engagement de Siga. *Sophonisbe* qui affirme t-on « *était fort instruite d'un charme et esprit auxquels yeux ni oreilles d'aucun homme, si rebelle fut-il à l'amour, n'eussent pu résister.* »⁵⁸

« *On concrétisa l'alliance par les liens du sang. Carthage offrit en mariage au chef numide, ébloui, la plus belle des Carthagoises, la plus intelligente aussi, la fille du puissant Hasdrubal Giscon : Sophonisbe.* »
Izuran, p. 79

Appien écrivait :

« *Massinissa est bien l'un des rois et Aguellids berbères en possession de souveraineté. Ce roi des massyles a librement accordé à scipion le concours et même le secours et des armes qui sont exceptionnellement instruites de l'art de guerre en Afrique [...] Massinissa s'est construit une Numidie numide à sa mesure.* »⁵⁹

Scipion n'ignorait pas les rivalités existant entre les aguellids berbères et non plus la présence en Espagne de certains membres de la famille de *Gaia* dans les rangs adverses. Au cours d'un engagement contre les armées carthaginoise, *Masiva* petit fils de *Gaia* se fait prisonnier. *Scipion* le relâche pour gagner la sympathie des numides de son clan et prépare un terrain propice à d'éventuels contacts favorables.

Un accord est conclu entre *Massinissa* devenu aguellid qui s'engage à aider *Rome* à combattre *Carthage*, et *Scipion* à aider l'aguellid à reconquérir la totalité du royaume ses ancêtres : « *Scipion contre Carthage, Syphax contre Massinissa, qui devait tirer profit de la haine que se vouaient les deux autre.* » *Izuran, p. 80*

Après la mort de *Gaia*, son frère *Oezalces* lui succède. Son mariage à une Carthaginoise, la fille d'une sœur d'*Hannibal* lui vaut l'appui des Carthaginois

⁵⁸ TITE-Live. *L'Histoire romaine*. Cité par GAID, Mouloud. Op. cit., p. 24-25.

⁵⁹ GAID, Mouloud. *Op. cit.*, p. 61.

contre ses voisins et ses vassaux : « *Hannibal était un grand chef et Rome ne l'avait pas encore vaincu.* » *Izuran, p. 81*

Carthage était en rapport avec des princes alliés, ou vassaux, dont les sujets servaient comme mercenaires dans ses armées, des mariages unissaient les chefs berbères (Numides) aux membres de l'aristocratie punique. Les trois guerres puniques s'étalèrent sur la période de (246 à 146). La première guerre punique est celle des mercenaires que Salammbô a rendue célèbre et qui se termine par la victoire de Carthage et le supplice de Mathô : « *Mathô, leur chef, n'était plus. Il avait été supplicié de manière si atroce que les carthaginois en frissonnaient encore.* » *Izuran, p. 82*

La seconde guerre punique se termine par la défaite de *Carthage* (bataille de Zama), qui avait été marquée par la campagne d'Italie où s'illustre *Hannibal* et à laquelle des contingents berbères prennent part. La troisième guerre punique est le résultat d'un prétexte invoqué par *Rome* pour attaquer *Carthage* et la détruire. Durant cette guerre *Massinissa* crée un important état berbère et devient le principal instrument politique romain en Afrique du Nord. Au cours de son long règne, il s'efforce de civiliser ses sujets, fixer ces nomades au sol, de leur enseigner l'agriculture, d'urbaniser les berbères. *Massinissa* a su gouverner et écarter tout compétiteur. Il a su raffermir le pouvoir vis-à-vis des chefs numides aussi bien que vis-à-vis des chefs romains.

En tant qu'aguellid, il ouvre les portes de son royaume aux marchands grecs, égyptiens, italiens.... Ses contacts avec les pays grecs se multiplient tout le long de son règne. L'influence hellénique ne se fait pas sentir seulement dans les ports, certaines villes intérieures (*Cirta*) connaissent aussi les bienfaits de la civilisation hellénique :

« *Les chefs des grandes tribus s'étaient ralliés à Massinissa. Il ne pouvait être qu'autrement ! Le grand aguellid était désormais maître de Cirta.* » *Izuran, p. 83*

Ces échanges commerciaux font connaître *Massinissa* et la berbérie. Les grecs viennent s'établir à Cirta, ils enseignent là-bas. *Massinissa* fait développer l'usage de la monnaie. Les pièces à l'effigie du roi barbu et du cheval galopant sont en cuivre ou en argent et sont beaucoup plus nombreuses en berbérie centrale :

« Thilleli comptait et recomptait les pièces d'or en passant le doigt sur le nez fort et la barbe taillée en pointe de Massinissa gravés sur le côté face. » Izuran, p. 84

« Massinissa fit développer l'usage de la monnaie. A l'intérieur du pays, on pratiquait le troc. Avec Carthage, on faisait à la fois du troc et l'usage de la monnaie. »⁶⁰

Les numides payent d'une manière générale leurs impôts en nature blé, bétails, miel huile, figes...*Massinissa* n'écarte aucun membre de la famille des rouages de l'administration afin d'éviter des rivalités et des dissensions internes. Il offre des domaines et des postes de commandement à chacun et leur assigne une tâche bien déterminée, ainsi, la paix et la prospérité règnent.

2-De Yughurta à Juba II

Yughurta est le neveu de *Micipsa*, il l'avait adopté avant qu'il n'ait ses deux enfants *Adherbal* et *Niempsal* : *« Micipsa n'avait pas d'enfants quand il avait adopté, sur recommandation de Scipion, Yughurta son neveu. »⁶¹*

La partie de la Numidie qui confine à la Maurétanie, riche en terres cultivables et en peuplement est octroyée à *Yughurta*, l'autre partie, octroyée à *Adherbal*, comprend la *Cirta* au centre, touche à la province romaine d'Afrique et s'étend jusqu'à *Leptis la Grande*, englobant les *Emporia* et les escales du commerce avec l'Orient (*Salluste*). La paix dure quatre ans (117-113 avant J.C) durant cette période, *Yughurta* se conduit en monarque éclairé dans ses terres : *« Les désertions se multipliaient et Jughurta, porté par son peuple, narguait Rome ! » Izuran, .p.192.*

⁶⁰ GAID , Mouloud. Op. cit. , p. 56.

⁶¹ ibid. , p. 65.

Tous les cheikhs et chefs indigènes que les légions avaient placées ou soutenus sont destitués de leur commandement. Les commerçants italiens sont strictement contrôlés et ceux qui se sont montrés hostiles à sa cause étaient priés de quitter le pays.

Ces mesures de vigilances prises par *Yughurta* sont considérées comme discriminatoires par les autorités romaines et provoquent des réactions, ceux-ci encourage *Adherbal*, considéré comme vassal de Rome, à prendre les armes : *Bocchus* : « *c'est de là qu'est venue l'ultime trahison ! Les autres traîtres, ses cousins Adherbal et Massiva.* » *Izuran*, p. 86

Une guerre atroce éclate, *Yughurta* assassine *Adherbal*, oppose aux troupes romaines une armée nombreuse et engage avec elle des combats classiques tels que le fit *Massinissa* contre *Carthage*. Digne héritier du grand *Massinissa*, il combat avec un tel acharnement, une telle audace que l'ennemi fuie à son approche, et ses soldats encouragés par cet exemple, redoublent les efforts malgré leur fatigue et leurs blessures. L'ennemi est repoussé loin des remparts. Le danger est écarté. *Yughurta* rentre triomphalement à *Cirta*. *Juba I* régné pendant vingt six années de (60 à 46) avant J.C. Il œuvre inlassablement à la grandeur de son état : « *Durant cette période, Jughurta se conduisit en monarque éclairé dans ses terres.* »⁶²

Les romains établis dans son royaume le redoutent et sont soumis à des lois bien spécifiques, aucun dépassement ne leur était toléré. Il encourage l'artisanat et l'agriculture. Il fait venir des artisans italiens pour fabriquer des armes, construire des barrages et des ponts, embellir ses villes.

Auguste refait, d'une Maurétanie agrandie, un royaume en faveur de *Juba II*, fils de *Juba I* :

« *A Césarea, il fit construire de nombreux édifices publics, des places ou forums, des théâtres, des thermes [...] Toute une équipe d'architectes, de*

⁶² GAID, Mouloud. Op. cit. , p. 67.

sculpteurs de secrétaires gravitaient autour du roi pour mener à bien ces travaux, dont les vestiges confirment la grandeur. »⁶³

« Tirman était né à Caesarea, au temps du roi Juba II dans une famille de lettrés...Ce jeune homme s'appelait Tacfarinas et cette rencontre allait bouleverser la vie de Tirman. » Izuran, p.87

Le nouveau souverain ne mène pas la vie ardente de ses ancêtres. Réduit par le protectorat romain à un rôle de parade, il se console en faisant des collections artistiques et de la mauvaise littérature. Il installe sa capitale à *Iol* (cherchel). Il l'embellit par des monuments de style artistiques, en pierre de taille parmi lesquels les ruines permettent de deviner un vaste ensemble de construction avec temple et palais et un théâtre. Ce roi était polygraphe. Nulle science ne lui demeurait étrangère : *« Juba, élevé à Rome, se sentait-il vraiment romain, aurait-il oublié ses origines?(...) Il respectait l'homme, l'érudit dont l'avidité pour les sciences, l'art, le savoir avait su créer à Iol. » Izuran, p. 88*

« Il est vrai que son fond berbère demeura intact puisqu'il s'intéressa à ses origines et à l'étude du libyque et du punique, langues de culture de ses ancêtres. Mais cet intérêt n'était que d'ordre culturel, car Juba ne ressentit jamais ce sentiment patriotique. »⁶⁴

L'aristocratie Romaine et indigène habite les cités, où elle s'ingéniait à imiter, pour augmenter son bien-être, les monuments et l'aménagement de Rome.

Au temps de *Septime Sévère* s'élevent des villes qui atteignent leur apogée comme *Oea*(Tripoli), *Ammaedara*(Haidra), *Cirta*(Constantine), *Thamugadi*(Timgad), dont les ruines permettent de reconstituer l'aspect d'une ville de vétérans avec son forum et sa *basilique*,*Castra Nova*(près de Perrégaux) : *« Castra Nova, c'est là que devait être édifiée la basilique. Izuran, p.89*

⁶³ GAID, Mouloud. Op,cit. , p. 103.

⁶⁴ *ibid.* , p. 102.

Les plus évocatrices de toutes les cités de la Numidie c'était Cuicil (*Djemila*), ou encore *Pomaria*(Tlemcen), *Icosium*, Igilgili(Djidjelli).

3-Tacfarinas

Les soulèvements Gétules ne se limitent pas au Sud de la Maurétanie, durant plus de trente ans l'effervescence des tribus méridionales et les incursions ne cessent pas :

« Rome envoya d'ultimes renforts et chargea un nouveau Scipion d'accomplir ce que Caton, un de leurs anciens sénateurs, avait toujours réclamé : « Delenda Carthago », « Il faut détruire Carthage ! ».L'incendie dura dix-sept jours et dix-sept nuits. » Izuran, p. 90

« TICFARIN (Tacfarinas), prit du service dans l'armée romaine, moins pour combattre au profit de Rome que pour se façonner aux tactiques militaires de ses ennemis et étudier l'organisation de leurs troupes. Lorsqu'il se jugea prêt, il déserta pour organiser la résistance contre l'occupant. »⁶⁵

En l'année 17 av. J-C, au temps de Tibère, la guerre commence en Afrique. Les insurgés avaient pour chef un numide, nommé *Tacfarinas*⁶⁶, qui a servi comme auxiliaire dans les troupes romaines et a ensuite déserté. Quelques bandes de brigands et de vagabonds l'aident au pillage ; puis il parvient à les organiser en infanterie et cavalerie régulière :

« Il expliquait qu'il ne pouvait plus supporter l'arrogance, le mépris et l'injustice des Roumis, que d'autres jeunes gens comme lui avaient décidé de se battre pour retrouver leur dignité et qu'ils s'étaient trouvé un chef : Tacfarinas. » Izuran, p. 92

L'empereur voit en l'acte de *Tacfarinas* comme l'écrit Tacite « *que jamais insulte à l'empereur et au peuple romain n'indigna Tibère comme voir un déserteur et un*

⁶⁵ GAID, Mouloud. Op. cit. , p. 104.

⁶⁶TACFARINAS : chef de l'insurrection numide de 17 av. J.C. ,mort en 24 après J.C.

brigand s'ériger en puissance ennemi ⁶⁷» La comparaison avec *Izuran*, l'autentifie :« *A Thamugadi, à Théveste le sang fut répandu. A Bagai, les donatistes réfugiés dans une église furent massacrés jusqu'au dernier.* » *Izuran*, p. 93

Les chameliers, adoptent une nouvelle tactique de combat. *Procopé*⁹⁴ donne la même description des dispositions de *Cabaon* avant le combat, que celle reprise dans *Izuran* ci-dessous:

« Il traça une ligne circulaire dans la plaine où il avait décidé de se retrancher... Faute de savoir lancer flèches ou javelots, ils se servirent de cible aux traits des barbares qui détruisirent ou capturèrent presque toute l'armée ! » Izuran, p. 95

Les civilisations romaines et carthaginoises révèlent un métissage d'où la richesse et la diversité culturelle témoignent des différentes époques historiques. L'exploration d'un tel laboratoire a pour but d'explorer le contexte socio-historique et politique ayant inspiré l'auteur en sollicitant les origines.

II-Figures historiques/ Figures mythiques

« Le mythe comme tout ce qui vit ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort. » Michel Tournier (Le vent Paraclét)

Dans l'histoire de la guerre d'Algérie, plusieurs personnages ont fait face au colonialisme avec bravoure, courage et témérité. En dépassant les frontières et les temps, ces qualités ont fait de ces personnages des mythes historiques à l'image de *l'émir Abdelkader* ou *Saïd El Kaliû* pour ne citer que ces deux figures. Les qualités de ces personnages sont idéalisés au point de les rendre symbole d'une population :

⁶⁷BURNOUF, T. *Œuvres complètes de TACITE. Annales, livre III*, p. 377.

URL :<<https://books.google.dz/books?id=sbNuFotQlhcC&pg=PA377&lpg=PA377&dq>. Consulté le : 15/02/12.

*« Le cas des mythes dits ‘ politico-héroïques’, entièrement tributaire de la nature et des exploits d’un personnage ou d’évènements historiques, pose [...] un problème particulier. Le passage du domaine de la réalité-ici premier, originaire-à celui du mythe, s’effectue en effet par le biais d’un processus de sublimation qui tire le personnage du côté de la légende en instaurant une rupture avec la temporalité d’où ce dernier est pourtant exemplairement issu. »*⁶⁸

1-L’émir Abdelkader

Si le 18^{ème} siècle est considéré comme étant siècle des lumières selon le concept de ses savants, l’émir Abdelkader est la lumière du 19^{ème} siècle. Il est manifestement l’homme multidimensionnel, à la fois, stratège politique et militaire. Sa résistance au colonialisme français lui vaut la reconnaissance du peuple algérien sous l’arbre symbole de la Moubaiïa à *El Guetna* et la régence d’un Etat algérien. Poète, grand savant, philosophe, soufi, combattant, grand humaniste..., il a su incarner les caractéristiques de l’homme universel. Son engagement pour son pays a franchi les temps et l’espace d’où une ouverture multi-civilisationnelle passée comme future :

« Je l’ai écouté avec passion le jour de son intronisation, c’était la première fois que j’entendais un chef arabe parler d’autre chose que d’une union passagère pour vaincre l’ennemi [...] Puisse Dieu lui accorder la force d’accomplir son destin. » Dounia, p. 238.

La tenue vestimentaire de l’émir Abdelkader est une tenue typiquement arabe. Selon O. Blanc : *« Ce que fait le vêtement, c’est de permettre à l’individu d’endosser un personnage par l’intermédiaire d’une apparence qui transforme son corps réel et en révèle l’essence ; c’est lui permettre d’incarner une fonction dont le vêtement est le signe visible. »*⁶⁹ En portant le costume arabe, à savoir le burnous blanc, le personnage de l’émir se dote d’une identité arabo-musulmane : *« Dans son burnous écarlate, le sabre étincelant. »* Dounia, p. 237. Bakhâï met la tenue au service de la

⁶⁸ Everton V. Machado. *Ce qui fait figure dans le mythe*. acta fabula, vol 10, n°7, notes de lectures, août-septembre 2009, URL : [http://www.fabula.org\(revue\) document 5160.php](http://www.fabula.org(revue) document 5160.php), consulté le 14.07/2014.

⁶⁹ BLANC, Odile. *Vivre habillé*. Paris : Klincksieck, 2009. p.34.

dénonciation. Cette tenue devient un vecteur d'information avec lequel l'auteur rejette la dimension d'acculturation de la part des français : « *Le vêtement est la peau artificielle, il est signe de culture.* »⁷⁰ Après une résistance acharnée contre le colonialisme, l'aura historique et internationale de *l'émir Abdelkader* fait de lui un héros international appuyé par une algérianité conforté par un schéma vestimentaire purement et typiquement algérien : « *Le vêtement est également fait pour « se distinguer des autres et se conformer aux autres.* »⁷¹ Les descriptions du personnage faites par l'auteur concernant *l'émir Abdelkader* font état des qualités supérieures du personnage de l'émir. L'identité du héros se referme sur l'icône vestimentaire. Le souci esthétique se lie au souci politique et culturel.

Depuis le début de l'humanité, les peuples ressentent le besoin de se côtoyer et vivre en harmonie d'où l'influence des différentes cultures et un processus de développement. *L'émir Abdelkader* était l'homme qui a contribué à divulguer les valeurs culturelles dont l'objectif principal est de préserver le caractère spirituel de l'humanité. Ceci-dit, il mobilise la population autour des valeurs de tolérance et de paix, l'ouvre sur autrui et instaure le dialogue avec le colonisateur :

*« L'exemple du personnage mythique algérien à savoir l'émir Abdelkader est un homme exemplaire, légendaire, un homme de paix plutôt que de guerre, chose qui lui a été imposée. Abdelkader était un homme stratège, doué de perspicacité et d'une grande intelligence. Il était l'homme qui avait pour la première fois posé les jalons d'un état ce qui lui a valu beaucoup d'écrits de la part des écrivains algériens et étrangers. Il fut envoyé en exil en France au château de Pau puis à Amboise. Ce chef de guerre est aussi un lettré et un mystique. Son courage et sa force hors de son pays lui attirèrent le respect et il devint un personnage populaire ».*⁷²

⁷⁰ Descamps M.A., *Le nu et le vêtement*. Paris : Éditions Universitaires. 1972, p.22.

⁷¹ CELLERIN, C. *Approche méthodologique des représentations sociales appliquée au vêtement chez les jeunes*. 1985, Mémoire UCO IPSA, Angers, p.1.

⁷² BELKHODJA, Amar. *De Galilée à Habiba en passant par l'émir Abdelkader*

URL : <<http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2008/05/28/article.php?sid=68853&cid=2>>.consulté:2/5/15

Selon Amar, Belkhodja, l'émir avait à son chevet l'œuvre magistrale d'Ibn Khaldoun de laquelle ce courageux et résistant homme s'inspirait d'un soufisme relationnel.

Le père de *l'émir* ne voyant pas d'inconvénient veut bien aider le bey en lui assurant l'hospitalité chez la tribu des *Hachems*. *L'émir Abdelkader* s'y oppose fortement et fait valoir sa décision. Tout le monde est convaincu par l'opinion de ce chef qui sait s'imposer :

« El Hadj Mahieddine avait peut-être assuré le bey de l'hospitalité de sa tribu mais les hachems en ont apparemment décidé autrement[...] Il s'agit du fils de Hadj Mahieddine lui-même, Abdelkader. Il a fait valoir que la haine que vouaient les arabes au bey et à son entourage était si forte que les hachems ne pourraient jamais assurer la sécurité de leurs hôtes et, surtout, s'aliéneraient ainsi de nombreuses tribus de l'Oranie. » Dounia, p. 161-162.

Il s'agit là des qualités de *l'émir* tels le courage, la rapidité et la légèreté de son corps, à le voir agir, bouger d'un côté à l'autre aidant les fantassins, les blessés. Le voyant se rire des balles et des obus donne à croire à un surhomme. Là est l'un des thèmes du mythe de *l'émir* :

« Désormais ce nom sera attaché à celui de notre nouvel émir, nous l'attendions depuis si longtemps et nous n'avons pas été déçus ! Tous les blessés, sous les tentes, n'avaient que son nom à la bouche : Abdelkader ! Abdelkader ! Ceux qui n'étaient que légèrement touchés voulaient repartir immédiatement le rejoindre sous les remparts ! Ah ! Mustapha ! C'est qu'il fallait le voir se rire des balles, du feu et des obus ! » Dounia, p. 237.

Les facultés mentales du garçon furent d'une inhabituelle précocité. Il pouvait lire et écrire à l'âge de douze ans, il était « taleb », c'est-à-dire un commentateur autorisé du Coran et des Hadiths.⁷³

La transfiguration de personnages historiques en personnages mythiques est beaucoup plus présente dans le récit. Les actes de bravoure se référant à des histoires antérieures, gérés par un contexte politique et idéologique en font des hypertextes :

« La cristallisation d'une tradition narrative et symbolique autour de certaines figures dépend donc autant des genres poétiques qui portent les récits dits « mythiques » que de ses conditions d'énonciations prises au sens large, en relation avec une communauté culturelle de croyance repérée dans l'espace et dans l'histoire. »⁷⁴

Le courage de l'émir était tel que tout le monde était rassuré et avait pleinement confiance en sa personne. Il était le guide spirituel et militaire. Dès qu'elle pense à lui, *Dounia* est rassurée. C'était le mythe sauveur de cette population :

« Elle pensa à l'émir, le souvenir du beau visage tranquille la rassura un peu.

-Lui nous sauvera, avec des hommes comme mon père, comme le Fennec ! »Dounia, p. 261-262.

« La baraka » mêlée au actes de bravoure, d'intrépidité font de *l'émir* le mythe des temps anciens et modernes. Un homme aussi courageux faisant la guerre et aidant les blessés représente un acte hors du commun :

« Dans son burnous écarlate, le sabre étincelant, il était partout à la fois, l'ennemi n'avait pas le temps de viser qu'il avait déjà disparu, et c'est dans les fossés qu'il encourageait les hommes à tenir bon, dans les

⁷³ BENCHOHRA, Mehdi. *ORAN, à travers les siècles*, op. cit. , p. 61.

⁷⁴ CALAME, Claude. *Poétique des mythes en Grèce ancienne*, Paris : Hachette, 2000, p, 87.

pans de son burnous il portait les cartouches à qui en manquait il galopait, le front haut, chargeant avec la cavalerie, sabrant à droite et à gauche l'ennemi dérouter, retournant vers les fantassins, resserrant les rangs ! Les hommes, confiants et pleins d'admiration, n'avaient plus peur, n'hésitaient plus et, malgré toutes ses batteries, tout le feu déchaîné, l'ennemi n'a pu franchir les remparts. C'est là déjà notre victoire. Les français occupent Oran depuis deux ans et jamais, ils n'ont pu franchir les murs. » Dounia, p. 237-238.

Ces grands mythes politiques, l'emportent toujours, brillamment, sur le modèle héroïque imaginaire des surhommes, affrontés à toutes sortes d'épreuves et promis aux honneurs des grands. C'est la mort qui parfois représente le moment privilégié pour l'élan d'un mythe, ainsi, l'édifice de son portrait sur un cheval et un sabre à la main décore la place importante de presque chaque ville de l'Algérie.

Ces personnages mythico-historiques ont des destins hors du commun, comme l'explique Philippe Sellier « *Le récit s'étire à l'infini, se fractionne aisément en épisode quasiment autonomes* »⁷⁵ Et en on fait des histoires différentes, chaque auteur raconte le mythe de *l'émir* à sa façon. L'histoire réelle est à l'origine d'autres histoires filles de l'imaginaire culturel et identitaire :

« C'est bien mieux ainsi, se disait Dounia qui devait réprimer un petit pincement au cœur chaque fois qu'il lui fallait soutenir le regard de son père et, pour mieux détourner les soupçons qu'elle seule imaginait, elle parlait et reparlait encore de ce nouvel émir, si beau, si noble, si courageux qu'elle avait acclamé, comme tous les gens des fermes et des douars, sur le bord de la route, alors qu'il s'en retournait, couvert de gloire, à Mascara. » Dounia, p. 244.

« La figure emblématique d'Abdelkader est transhistorique, traversant les espaces et les époques, il représente l'originalité de l'identité algérienne et musulmane : âgé de 24 ans à peine, il se présente comme le

⁷⁵ SELLIER, Philippe. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* Littérature n°55, 1984, p.117.

« commandeur des croyants » et prêche la guerre sainte. Il réussit à créer une armée régulière. S'engageant dans la pratique du harcèlement, il utilise ses troupes dans des attaques rapides, ce qui rend la vie impossible à l'adversaire. »⁷⁶

Ceci dit *l'émir Abdelkader* est une personnalité multidimensionnelle et universelle, une personnalité prestigieuse. Il est le fondateur du nouvel état algérien et symbole de l'unité algérienne, ayant été médaillé pour son action humanitaire de sauvetage d'un grand nombre de chrétiens menacés de génocide à Damas. *L'émir Abdelkader* s'est également insurgé pour protéger en 1860 la communauté chrétienne de Damas et éviter l'effusion de sang entre des êtres vivant sur le même sol mais de confession différente. L'intérêt de ce personnage est la portée humaine et universelle du héros. Le geste de l'émir envers ces chrétiennes est un geste qui révèle le défenseur des droits de l'homme, l'initiateur du dialogue islamo-chrétien. *L'émir Abdelkader* a le sens du respect d'autrui. Lorsque des sœurs chrétiennes égarées ont été capturées par ses soldats, *l'émir* s'assure auprès d'elles qu'elles n'ont pas été maltraitées puis, il leur offre l'hospitalité auprès de sa famille. Les sœurs rentrent chez elles avec le sentiment d'amitié loin des préjugés contre les autres religions.⁷⁷

« C'était la première fois que j'entendais un chef arabe parler d'autre chose que d'une union passagère pour vaincre l'ennemi...Puisse Dieu lui accorder la force d'accomplir son destin. »Dounia, p. 238.

Les limites chronologiques permettent d'évacuer les périodes antérieures, celles des dissensions, des combats et des intrigues qui ont accompagné la moubaiïa de *l'émir Abdelkader* qui inspire la peur aux français ; tel le général *Boyer* représenté ainsi :

« La première consigne du général Boyer au général Desmichels concernait d'ailleurs cet émir Abdelkader : ' Méfiez-vous de lui, lui a-t-il

⁷⁶ BENJAMIN , Stora. Op. cit. , p. 23.

⁷⁷ BELKHODJA, Amar. *De Galilée à Habiba en passant par l'émir Abdelkader*
URL :<<http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2008/05/28/article.php?sid=68853&cid=2>.
Consulté le: 02/05/15. Ibid.

dit, les arabes viennent de se donner pour chef un guerrier redoutable, un homme qui rallie autour de lui toutes les forces de la région et qui va mettre fin à ce dont nous avons profité jusqu'à présent : la désunion des tribus.' Je crois bien que le général Desmichels, dans sa fougue, n'avait plus qu'un seul désir, celui de se mesurer à cet émir hors du commun, dont le nom était sur toutes les lèvres. » Dounia, p. 246.

L'émir fait triompher la vertu et toutes les pensées libératrices à travers son personnage, son discours et ses actions. Sagesse, pondération, détermination, loyauté, franchise et fidélité à la parole donnée telles sont les qualités qui déterminent le personnage de *l'émir* :

« [...] Mais comme l'émir a le visage grave et pourtant si doux ! S'il m'était donné de l'approcher, je crois que j'en resterais pétrifiée d'émotion ! [...] L'émir l'inaccessible, l'idéal de force et de pondération, la puissance et l'honneur. » Dounia, p. 244.

L'émir est l'homme sur qui la population toute entière comptait pour la sauver et sauver le pays du joug des colons. Un homme qui a su éveiller les consciences, organiser une armée, collecter des armes et faire face aux colons d'où sa prouesse militaire et le rejet du colonialisme.

Malgré toutes ses attaques, *l'émir* est convaincu de l'insuffisance de ses forces et de la nécessité d'un compromis provisoire avec les français. Cela lui permettrait de s'organiser :

« Son raisonnement aboutit au traité avec le général Desmichels en 1834 [...] Desmiches avait approuvé une note d'Abd El Kader demandant que les arabes aient la liberté d'acheter de la poudre, des armes et du soufre, et que le port d'Arzew soit réservé au commerce indigène. »⁷⁸

⁷⁸ BENJAMIN, Stora. Op. cit. , p. 23.

Pour parler de la période du joug de colonisation française, l'auteur s'inspire de l'Histoire de cette période en ne changeant que peu ou presque rien aux données historiques et au cadre spatio-temporel tout en donnant à l'histoire un aspect mythique de ce grand personnage. Avant qu'il n'arrive, la population l'attendait avec ferveur et a commencé à harceler le colon :

« Il faut poursuivre notre harcèlement, le temps que notre émir s'organise, aucun jour, aucune nuit sans fusillade, l'ennemi ne doit pas connaître de repos. » Dounia, p. 238.

L'homme spirituel était homme de paix, assumant pleinement sa responsabilité selon un idéal précis :

[...] Pour cela, mais aussi parce que notre religion interdit de maltraiter un prisonnier, notre prophète a toujours recommandé de respecter les vaincus.

-Et votre émir !

-L'émir ne fait qu'appliquer la loi de Dieu ! Mais, je vous le dis, vous n'êtes pas ici prisonnier. » Dounia, p. 272.

L'extrait ci-dessous est le passage qui clôt le roman *Dounia*. L'auteur rapporte les derniers faits concernant cette femme héroïne. Après sa mort et celle de son père juste avant elle, leurs compagnons tels *Saïd El Kaliï*, *Arnaud* et tous les autres ont rejoint *l'émir Abdelkader*. C'était là leur idéal : *« Saïd et Arnaud, qui ont rejoint l'émir, en ont fait de même et puis les autres, tous les autres, jusqu'au berger qui nous a conté l'histoire aujourd'hui. » Dounia, p. 286.*

Les compagnons de *l'émir* viennent se recueillir auprès de la tombe de la femme héroïne héritière des qualités de l'émir et de son mythe. Ils le font en déposant sur sa tombe des asphodèles et en font de même jusqu'au jour du 5 juillet 1992. Le jour où le berger raconte cette histoire à *Fatéma Bakhaï*.

« Un mythe est une histoire, une fable symbolique simple et frappante, résumant un nombre indéfini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes. »⁷⁹

Dans son article : « *Figures historiques et figures mythique* », paru dans Dictionnaire des mythes littéraires, Nicole Ferrier - Caverivière écrit : « *L'histoire peut aussi être directement la matière de grands mythes littéraires, ceux que l'on nommera politico-héroïques.* »⁸⁰

Le Livre des Haltes écrit par *l'émir Abdelkader* témoigne des valeurs essentielles de l'homme, valeur culturelle, historique et religieuse.

Figure mystique majeure de l'époque moderne, commentateur émérite de l'œuvre d'Ibn `Arabi, celui que les historiens ont retenu sous le titre *d'émir Abd El-Kader* a été porté par un destin hors du commun. Né en 1808 dans un milieu soufi de l'Ouest de la *Régence d'Alger*, il reçoit une éducation spirituelle et intellectuelle le préparant à une carrière d'un homme érudit. Quand la conquête de l'Algérie est entreprise par la France, l'émir se projette sur le devant de la scène politique et militaire. *L'émir Abdelkader* est le fondateur de l'Etat algérien. Sa personnalité nourrit de son vivant une véritable légende et continue d'alimenter après sa mort une chronique foisonnante. Le personnage de l'émir une figure historique et mythique a connu une multitude de récits décrivant ce personnage d'une façon extraordinaire relatant les faits et les exploits pour les inscrire dans une dimension mythique. Un personnage historique incarne plusieurs fonctions et valeurs dont l'impact sur la société a été important et gagne la psyché collective pour l'inscrire dans une dimension mythique.

⁷⁹ FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole. *Figures historiques et figures mythiques* in Dictionnaire des mythes littéraires, Paris, Éditions du Rocher, 1988. P. 597.

⁸⁰ FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole. *Figures historiques et figures mythiques*. Op. cit. , , p. 597.

2-Saïd El Kaliî :

Dans ce deuxième cas et prêtant à la fiction, l'auteur échange le prénom de Bouziane El Kaliî par *Saïd El Kaliî*. Ce personnage mythique, légendaire et figure chevaleresque a bel et bien existé. Il s'agit d'un bandit d'honneur des Beni Chougrane de Mohammadia durant la période de l'insurrection des Ouled Sid Cheïkh. Roi des forêts, il détenait l'éloquence et la puissance du verbe. Bandit d'honneur, homme d'honneur :

« Un peu plus loin, nous avons été arrêtés par une autre bande, moins nombreuse celle-là. Quand ils ont vu que nous n'avions plus rien, que nos pieds étaient en sang après notre marche forcée et que parmi nous il y avait des blessés, c'est eux qui nous ont escortés jusqu'au douar le plus proche, l'un d'eux m'a même cédé son cheval ! Tu vois, même voleurs, nos gens restent généreux ! » Dounia, p. 187.

La figure de Saïd El Kaliî est devenue un mythe reproduit par la littérature comme objectif d'écriture ayant inspiré antérieurement l'oralité de toute une population caractérisée par sa fonction sociale :

« Il est à noter, cependant, qu'au lieu de participer à l'élaboration du mythe, la littérature peut tout aussi bien enregistrer ce que la conscience collective a déjà mythifié. Elle peut encore, par une stratégie calculée, utiliser la fascination pré-existante du public pour mieux l'« accrocher » ou pour simplement ré-enchanter un monde de platitude. En ce cas, elle perpétue le mythe héroïque. »⁸¹

Le courage, la loyauté et la facétie sont les principales caractéristiques qui dotent *Saïd El Kaliî* du code du bandit d'honneur. Sa violence concerne les français et les riches algériens et non les algériens démunis :

« -Ne crains-tu pas Dieu ?

⁸¹PETIT-RASSELLE, rosane.. Mythe(s) littéraires du/au XIX siècle.
URL< :<http://www.revue-analyses.org>, vol. 8, n° 3, automne 2013.

-Dieu ! Pourquoi m'en voulait-Il ? Je suis un voleur honnête ! Je partage toujours équitablement le butin, je n'oublie jamais la dîme du pauvre et je ne rends visite qu'à ceux qui le méritent, tout le monde ne peut pas en dire autant, n'est-ce pas ? Veux-tu que je te cite le nom des fieffés gredins, des aghas et des caïds par exemple ? » Dounia, p. 211-212.

La réputation de *Saïd El Kaliû* en tant que guerrier pousse *Si-Tayeb* à vouloir coopérer avec lui. Il demande à le voir pour le convaincre à se joindre au groupe sachant que ce dernier possède le sens de l'organisation et du commandement. Car l'alliance entre les deux hommes permet de vaincre l'ennemi étranger :

« [...] –Insuffisant, très insuffisant, les voleurs sont mieux armés, il faut les convaincre de se joindre à nous, avait répondu Si-Tayeb.

-Mais comment ?

*-Fais savoir à la bande des Kelaïa que je voudrais voir leur chef. »
Dounia, p. 202.*

Saïd est le symbole de la résistance et la révolte face à l'injustice imposée par l'envahisseur et le mépris infligés aux algériens. Sa résistance au pouvoir français est une forme de continuité à la résistance de *l'émir Abdelkader*. Mais c'est une autre forme de résistance, contraire à celle de *l'émir* organisée militairement :

« Le cavalier était à présent devant lui, souriant malicieusement. [...]

-Je suis le détrousseur, le coupeur de bourses, la hantise des caravanes bien chargées et je m'ennuie car, vois-tu, il n'y a plus grand monde à détrousser, les bourses sont plates et les caravanes ne passent plus ! [...]

-C'est bien pour cela que je suis là. On m'a dit que tu voulais me voir, c'est bien pour la première fois que le fils d'un agha me fait tant d'honneur ! » Dounia, p. 211.

En rapportant des récits extraordinaires mettant en scène des ancêtres fondateurs, l'historiographie remplit une fonction mythique. Dans la mémoire des peuples, l'histoire est dominée par une longue succession de figures glorieuses qui défendent et rénovent au fil des siècles une tradition immémoriale. Ces grands ancêtres sont pris pour modèles, se chargent de symboles et inspirent une profusion d'œuvres littéraires et artistiques. Le rattachement à d'illustres devanciers anoblit en effet un personnage, une dynastie, un peuple et sert à légitimer des prétentions présentes. A ce titre, la créativité mythique est un acte culturel. « *La renommée d'un lignage, laquelle est consacrée par ailleurs par le conteur et le romancier qui l'inscrivent dans la culture vivante.* »⁸² L'un des mythes de *Saïd El Kaliî* est que les marabouts ont prétendu qu'il ne pouvait être tué avec du plomb, alors on fabrique des balles d'argent pour le tuer :

« A une vingtaine de pas, sur la route déserte, un énorme bloc de pierres venait de rouler, puis le silence des hommes et les mille petits bruits de la nature les sens en alerte amplifient à l'infini.

-Que la paix soit sur vous !

Si-Tayeb se retourna ; un cavalier était là, un djin, se dit-il, surgi d'un autre monde ! » Dounia, p. 211.

Saïd El Kaliî est désormais cité et pris pour exemple de courage et de bravoure, il représente une résistance aux lois imposés par l'autorité étrangère au pays et conformé à des lois coutumières à un code propre aux bandits d'honneur : « *-Saïd El Kaliî ! Tu es jeune et tu as déjà une solide réputation !* » *Dounia, p. 211.*

La société forge le mythe et l'inscrit dans l'imaginaire et l'inconscient de toute la population :

« En dépit d'une déperdition de sens et d'un public toujours changeant, les traces des mythes fondateurs restent présentes à divers niveaux : dans

⁸² DENISE Aigle, *Figures mythiques des mondes musulmans*.
URL : < <http://remmm.revues.org/1333>, consulté le 29/07/2014.

*l'imaginaire, dans l'inconscient, dans le langage et dans le paysage culturel du contexte d'accueil ».*⁸³

Saïd devait répondre au mauvais traitement infligé à un caïd venu un jour lui réclamant les impôts. Saïd, déshabille le caïd devant la population de Kalaïa, le met à terre et prend par la suite le maquis où il constituera un groupe de malfaiteurs. Ils commencent par attaquer les fermes acquises dans le cadre de la loi de 1863. Pour Saïd El Kaliû cette loi est la loi de la honte :

« [...] De quelle famille es-tu, de quelle tribu ?

-Ni famille ni tribu. Mes parents n'ont pas eu le temps de m'en informer [...] C'est une vieille sorcière, que dieu ait son âme, qui m'a élevé au village des kelaïa.

-Saïd El Kaliû! Tu es jeune et tu as déjà une solide réputation !

-Je ne me plains pas ! [...] Il faut dire que j'étais très doué ! J'ai commencé par les œufs, [...], je me suis perfectionné, comme tu le sais, dans d'autres domaines. » Dounia, p.211.

Les caractères du banditisme sont proches du militantisme dans leurs revendication par l'exercice d'une vengeance privée ou générale, confortant la résistance à une colonisation étrangère rejetant toute insoumission intérieure ou extérieure :

« -Attends ! Fils d'agha, attends ! Crois-tu que tous les hommes sont animés d'aussi nobles sentiments que toi ! Une armée n'est pas faite que de héros ! [...] Mes hommes et moi, nous nous chargerons de vous ravitailler en tout ce dont vous pourrez avoir besoin. Saïd El Kaliû fit signe à l'un de ses hommes qui partit au galop en direction des portes. Il avait de nouveau son sourire narquois et ses yeux brillaient de malice. » Dounia, p. 212.

⁸³ PETIT-RASSELLE, Rosane.. Mythe(s) littéraires du/au XIX siècle. Op. cit.

Saïd El Kaliû est un personnage réel non imaginaire. Son histoire de bandit hors la loi a dépassé les frontières par ses actes incompréhensibles de rupture avec la norme :

« Ni l'histoire ni le réel ne sont en eux mêmes mythiques. Ils peuvent cependant le devenir si, entre autres, un mystère insondable les pénètre, s'ils cessent d'être lisible, d'évoluer avec la logique. »⁸⁴

Malgré le comportement hors norme, *Saïd El Kaliû* ne manque pas à son devoir national. Il aide ses compatriotes en leur livrant les munitions, les hommes ainsi qu'il leur facilite le passage auprès des sentinelles : *« -Je l'ai envoyé nous faciliter l'entrée. Les sentinelles ont reçu l'ordre de fouiller tous les entrants et c'est parfois très long. » Dounia, p. 212-213.*

Saïd El Kaliû répond à la proposition de *Si-Tayeb* avec un air de mépris car, là, il s'agit d'un fils d'agha ; l'auteur ne manque pas d'utiliser l'ironie pour transcrire la position de *Saïd El Kaliû*. Tout ce qui est de l'ordre du pouvoir qu'il soit du côté algérien ou français est méprisé par *Saïd* et est contraire à la loi d'honneur. Un fils d'agha venu lui demander de l'aide lui paraît quelque chose de contraire à ses principes ; car *Saïd* n'a de relations avec eux que pour leur soustraire leur bien. Un bien qui a été confisqué à leur vrai propriétaire dans le cadre de la loi de la honte :

« Dans l'ancien palais d'été du bey, Mustapha El Kouloughli a installé son hôpital. C'est une idée de Saïd El Kaliû qui a su longuement décrire à Si Tayeb les vastes salles aérées, les cuisines spacieuses et les innombrables pièces. [...]

-Tiens, tu remettras ceci au médecin. [...]

-Un mélange d'herbes spéciales. Le médecin saura comment l'utiliser pour aider ses patients à supporter les grandes douleurs.

-C'est du kif !

⁸⁴ FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole. Op. cit, p. 598.

-En partie, le reste est un autre kif qu'utilisent les hommes aux yeux bridés, expliqua-t-il en se tirant le coin des paupières. » Dounia, p. 235.

Un si beau palais construit sur des terres algériennes et confisqué à leur propriétaire ne peut qu'être rendu à ceux qui de droit, aux algériens. Saïd El Kaliû reprend le palais aux turcs et en fait don à *Mustapha El Kouloughli* qui l'aménage en hôpital et fait profiter la population de ce pays :

« Lorsqu'un évènement historique ou l'attitude d'un grand personnage apparaît en rupture avec [...]l'imagination collective sait transformer l'histoire pour la faire accéder au monde grandiose et simplifié, significatif et sacré du mythe. »⁸⁵

L'attitude et le comportement de Saïd envers la cause nationale et les démunis de son peuple sont complètement différents envers les aghas, les bachas et les beys d'où sa rupture avec la normalité. Cette différence le rend un personnage incompréhensible. Comment peut-il se transformer d'un bandit à un personnage nationaliste. Cette métamorphose au niveau des actes lui confère la dimension mythique.

Après cette rencontre avec *Si-Tayeb*, les réunions chez lui se multiplient. *Dounia* est intriguée. Sa curiosité augmente et elle veut percer le secret :

*« Un seul homme l'intriguait, [...] Dounia avait remarquée que son arrivée était toujours précédée d'un long sifflement répété à deux reprises. Il était très grand et paraissait plus jeune. Toujours enroulé dans un burnous sombre, il gardait le visage voilé par un pan de chèche à la manière des nomades du désert. Dounia n'avait vu que ses yeux : [...] mais un regard troublant qui mettait mal à l'aise à force d'insolence. [...]Le Fennec, comme elle le surnommait, était ce soir-là»
Dounia, p. 224.*

⁸⁵ FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole. Op. cit, p. 598.

Saïd n'épargne aucun effort. En effet son pouvoir et ses relations aident le combat à avancer. Saïd fait des turcs des complices par recel lui fournissant poudre et artillerie ; l'entraînement des hommes en faisait partie :

« -Ah ! J'oubliais, dit Saïd El Kaliû, il y a parmi le lot un canon. [...] »

-Oui, un canon sur son petit chariot, mais avant de vous en servir, il faudra attendre mon retour. [...]

-Moi non ! Quoique si j'ai très faim, pourquoi pas ! C'est pour mes amis de la garnison, ils sont très affamés et adorent le sanglier. [...]

-Et quoi ? Il faut bien des boulets pour le canon ! » Dounia, p. 225.

Malgré ses qualités de voleur, le rayonnement de Saïd dépasse la région et devient ainsi l'homme qui intrigue le cœur de Dounia à la manière d'un Don Juan flirteur :

« Dounia se rendait compte qu'elle venait de pénétrer un nouveau monde, un monde étrange et envoûtant qui ne laissait pas de repos. Le Fennec, tout proche, qui l'agaçait, mais lui imposait son regard clair et railleur au plus profond des nuits sans sommeil. » Dounia, p. 244.

Après la mort de son père, Dounia décide de se battre jusqu'à la fin. Pour ce, elle fait appel à Saïd :

« Dounia s'était assise près de la tombe de son père. Elle ne pleurait plus, elle caressait la terre et parlait à voix basse. [...] »

-Mâ Lalia ! Je t'en prie, rassemble nos affaires. Dis à Zahra de préparer les enfants mais, [...]

-Saïd ! Demanda Dounia, sur combien d'hommes peux-tu compter immédiatement ? [...]

-Cinq cents avec la chance, mais dis-moi ce que tu as dans la tête ? [...]

*-Qu'aurait fait mon père à l'approche des français en attendant l'émir ?
[...]*

-Il les aurait harcelés, à défaut de les combattre jusqu'à ce que qu'ils rebroussent chemin.

-Voilà ! Mon père n'est plus, que Dieu lui fasse miséricorde, mais l'ennemi est là. » Dounia, p. 276.

Le combat mené par l'émir Abdelkader et Saïd revêt un caractère religieux. Ainsi, à l'approche des français de la région de Dounia et ses compatriotes, l'émir Abdelkader, Saïd et leurs camarades comptent beaucoup sur l'aide de Dieu le tout puissant : « *Les hommes ont tenu à faire leurs ablutions et leur prière avant de déjeuner, même Saïd El Kaliû pour l'occasion !* » Dounia, p. 284.

La période sélectionnée permet de resserrer le personnage autour du sujet libérateur de son pays occupé par la France. Le modèle politico-héroïque d'un personnage tel l'émir Abdelkader et Saïd El Kaliû sont offerts à la culture et à la littérature algérienne et maghrébine en général. A travers eux se polarise un rêve unitaire et une affirmation identitaire commune dépassant les frontières spatio-temporelles :

« Saïd et Arnaud, qui ont rejoint l'émir, en ont fait de même et puis les autres, tous les autres, jusqu'au berger innocent qui nous a conté l'histoire aujourd'hui. » Dounia, p. 286.

Ajoutons à cela la profusion d'une tradition orale qui n'a pas et ne cesse de le clamer pour témoigner, ainsi, de son courage, sa force et ses différentes épopées. Tout un héritage culturel et ancestral se voit ainsi légué par une telle tradition de mère en fille et de père en fils. Qui de nous n'a pas entendu parler de Bouziane El Kaliû.

Ces deux figures emblématiques sont examinées à la lumière de l'histoire et de la littérature pour mettre au clair le processus de mythification et les enjeux politiques et culturels qui se cachent derrière ces figures. L'esprit critique littéraire a fait

apparaître les différents points de continuité, de parallélismes et confluences complexes et signes d'érosion des mythes.

La dimension symbolique et mythique de ces héros politico-héroïques ont mis en péril la domination étrangère parce qu'ils maintiennent l'esprit de résistance en vivacité. Les caractères des personnages mythiques tels *l'émir Abdelkader* ou Bouziane El Kaliû repris dans *Dounia* sous le pseudonyme de *Saïd El Kaliû* sont universels à toute l'histoire de l'humanité face à une condition non favorable.

Pour clore ce chapitre, nous dirons que la volonté de l'auteur à reconstruire une mémoire historique fondée sur un héritage socio-historique et politique était à la base d'une telle écriture qui ne manque pas d'exemples de valeurs et de héros comme les aguellids berbères tels *Massinissa, Yughurta et Tacfarinas* véhiculant une norme éthique que la société doit s'approprier. La création de personnage mythique ou la figure du combattant incarnée par le personnage de *l'émir Abdelkader* en tant que figure historique et mythique ou celle de *Saïd El kalaiû* un personnage issu d'un univers culturel mythique sont des créations par lesquelles on peut dégager les conditions nécessaires à la stabilité de la société. Ces modèles de héros sont chargés de symboles de courage et de loyauté qui ont procuré à l'écriture une portée politique. Les deux figures de *l'émir* et de *Saïd* étaient mises au service de l'écriture pour renforcer les références historiques.

Tout au long de cette partie, nous avons remarqué que le texte littéraire est devenu le lieu privilégié des discours romanesques. Le contexte d'émergence s'est inscrit dans un contexte géographique qui a révélé le génie créateur de l'auteur. La géographie a été minutieusement décrite dans l'œuvre de Bakhaï. Par le recours à cette pratique, l'auteur semble inviter le lecteur à voyager dans les différents espaces d'où l'intérêt de cette étude. Cette œuvre est à l'image d'un atlas à explorer. La géographie de la berbérie en Afrique du Nord en général et celle de l'Algérie actuelle en particulier a beaucoup imprégné l'auteur qui à son tour incite le lecteur à la découverte de cette géographie de cet espace. La nostalgie pour le Vieil Oran où l'auteur a passé sa jeunesse après son retour de France est fort ressentie dans le texte à travers une minutieuse description des rues et des quartiers de sa ville natale où se déploie une parole féminine libératrice.

Le recours aux grandes dates historiques mentionnées et certains passages explicites et implicites présents dans l'œuvre allant de la préhistoire dans *Izuran* en étudiant la vie des *Mechtoïdes*, des *Capsiens* et des Garamantes ont inscrit l'œuvre dans une écriture historique. Les références historiques dans *Izuran* avec l'étude des périodes depuis les *Lebou* jusqu'aux *vandales*. Ensuite la période des ottomans dans *Dounia* et pour finir la période coloniale dans *La Scaléra* ont servi l'autentification des données historiques. L'étude de ces différentes périodes a permis de situer l'œuvre dans son contexte. L'Histoire réhabilitée avait pour vocation d'épuiser la symbolique des faits et gestes pouvant servir de représentation de l'histoire

collective. Elle s'est avérée comme le meilleur moyen, de montrer les liens entre passé et présent, mémoire et projet, individu et société et d'expérimenter le temps comme preuve de la vie.

La volonté de reconstruire une mémoire historique fondée sur un héritage socio-historique et politique était à la base d'une telle écriture qui ne manque pas d'exemples de valeurs et de héros comme les aguellids berbères tel *Massinissa*, *Yughurta* et *Tacfarinas* véhiculant une norme éthique que la société doit s'approprier. La création de personnage mythique ou la figure du combattant incarnée par le personnage de *l'émir Abdelkader* en tant que figure historique et mythique ou celle de *Saïd El kalaiï* un personnage issu d'un univers culturel mythique sont des créations par lesquelles on peut dégager les conditions nécessaires à la stabilité de la société. Des figures glorieuses tels *l'émir Abdelkader* et *Saïd El Kalaiï* sont des modèles chargés de symboles de courage et de loyauté qui ont procuré à l'écriture une portée politique. Les deux figures de *l'émir* et de *Saïd* étaient mises au service de l'écriture pour renforcer les références historiques. La référence à des figures mythiques devient une source d'instruction éthique, culturelle et historique. Une synthèse s'est opérée entre patrimoine historique et héritage culturel pour créer de nouvelles figures et contribuer à redéfinir l'histoire.

Deuxième partie
L'interaction spatiale féminine

Dans la deuxième partie de notre travail, nous nous interrogerons sur l'interaction spatiale féminine. Le travail s'organisera autour de trois chapitres. Dans le premier chapitre l'Autre féminin, il s'agira de mettre en évidence le personnage féminin avec ses différentes caractérisations qui comprendra les différents rôles attribués à la femme. Nous essaierons par la suite d'analyser le caractère physique et psychologique du personnage féminin à travers son évolution pour déterminer le Moi féminin et son identité féminine d'où sa capacité de s'imposer à la tête d'une société d'où la conception du personnage féminin de la part de l'auteur et de lire la dénonciation des voix féminines occultées. Dans le chapitre second, nous releverons à travers l'interaction spatiale féminine, l'inventaire des lieux occupés ou traversés par la femme afin de mettre en exergue la dialectique de l'espace entre fermeture et ouverture. Puis, nous tenterons d'étudier la symbolique de l'espace pour analyser les espaces réels et les espaces métaphoriques. L'analyse littéraire du récit va permettre de dégager quelques réseaux de signification tout en repérant les détails architecturaux qui structurent et donnent un sens au texte. Dans le troisième chapitre, les manifestations corporelles féminines, le but est de montrer à travers le concept du corps féminin comment dans toutes les cultures, des pratiques sont utilisées pour marquer le corps de la femme. Le corps étant un objet naturel devient alors un objet culturel. La société marque le corps féminin par la caractérisation d'un corps épanoui, mutilé ou stérile dans l'intention de punir ou de le rendre objet d'admiration. Le corps féminin dans son rapport à lui-même devient espace : espace

de regard, espace de mémoire et espace d'intimité. Le texte littéraire reflète la spatialisation corporelle féminine par le biais d'une écriture fragmentée.

Chapitre 1

L'Autre féminin

L'organisation du texte dépend des évènements de l'intrigue d'où la composition d'un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assurent la cohérence du texte. Nous allons voir pourquoi l'œuvre de Bakhaï est qualifiée par une pluralité féminine en relation étroite avec l'espace occupé d'où son interaction avec lui. Le personnage féminin en est un embrayeur de sens qui reflète à travers l'Autre féminin, les différents rôles attribués à la femme. L'analyse physique et psychologique nous permettra de révéler le Moi féminin et sa capacité de s'imposer à la tête d'une société d'où la conception du personnage féminin de la part de l'auteur et de lire la dénonciation des voix féminines occultées.

« *Les femmes sont extrêmes : elles sont meilleures ou pires que les hommes* », dirait la Bruyère⁸⁶. Notre propos englobe ce qu'est cet être qui a longtemps existé avec l'homme, sans s'en éloigner.

I- Représentation de la femme

Dans son œuvre, Fatéma Bakhaï a abordé les différentes caractéristiques de la femme et les a étalées. La femme a, semble-t-il, toujours été à la marge ; depuis l'antiquité, depuis les anciens temps. Elle serait donc l'oblique, l'homme étant la verticale absolue. Elle n'est que secondaire, dépendante, et de là, différente de part sa nature secondaire. Elle reste prisonnière de son état de subjectivité. Par contre l'homme émerge et reste indépendant de toute considération. En conséquence, c'est la femme qu'on enferme dans l'Altérité :

⁸⁶ LA BRUYERE, Jean. Les caractères. 1688.

« *La femme n'apparaît pas comme un être autonome, mais comme un élément du monde masculin ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel ; il est l'absolu : elle est l'autre.* »⁸⁷

C'est ainsi que pour échapper au joug imposé, la femme se réfugie, dans « la non-altérité » : *Nous étions hostiles aux institutions parce que la liberté s'y aliène. Le célibat pour nous, allait de soi* ». ⁸⁸

S'il est une puissance dont le pouvoir absolu, se soit exercé d'une manière continue, avec une autorité souveraine et souvent tyrannique sur l'humanité, sur les individus de toute origine et de toute condition, savants ou naïfs, belliqueux ou paisibles, sceptiques ou exaltés, c'est bien la poésie, reine majestueuse et confidente attendrie, ô combien inaccessible dont le visage voilé, ne se découvre qu'après une longue et difficile période de probation passionnée :

« *Les femmes sont sur terre pour tout idéaliser ;*

L'univers est un mystère

Que commande leur baiser. » ⁸⁹

De nos jours, la poésie s'évapore peu à peu, et fait place à la lucidité du troisième millénaire. Telle cette jeune et talentueuse romancière qui laissa fuser ces qualificatifs, de façon abrupte : « *Mon père me roua de coups et dit : « Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures commencent par la même lettre* ». ⁹⁰

La femme maintient son trône d'individu important depuis la nuit des temps. Si elle détient, depuis toujours l'avant-scène de la renommée dans la littérature, et précisément dans la poésie, classique ou moderne, elle est manifestement l'être le plus choyé, voire adulé.

⁸⁷ DE BEAUVOIR, Simone . *Le deuxième sexe, tome I.* Paris : Gallimard. 1960, p. 122.

⁸⁸ Simone de BEAUVOIR. *La Force de l'âge.* Paris : Gallimard. 1960, p. 89.

⁸⁹ HUGO, Victor. *Les Contemplations, Livre deuxième. CH.XI.* Paris : Gallimard et librairie générale française, 1965, p. 102.

⁹⁰ Nina BOURAOUI. *La voyeuse interdite.* Paris : France-loisirs. 1991, p.33.

« *Les femmes sont sur la terre*

Pour tout idéaliser

Tout ce qui brille offre à l'âme

Son parfum ou sa couleur.

Si dieu n'avait fait la femme,

Il n'aurait pas fait la fleur. »⁹¹

Nul ne peut ignorer la place de la femme dans la littérature grecque (Homère) antique, anglaise élysabéthaine (Shakespeare) ou tout autre souffle mis sur écrit.

1-La femme-épouse

La traduction littérale du mot épouse répond à la formulation suivante : « *une personne liée à une autre, par le mariage* », ⁹² cette appellation est considérée comme légale par les différentes constitutions.

Pour Jean Giraudoux : « *L'amour d'une épouse ressemble au devoir* ». ⁹³

Il serait difficile de dépeindre une épouse, si ce n'est l'associer à l'endurance. Dans quelques cellules familiales maghrébines, les jeunes filles lavent, chaque soir, les pieds sales de leurs frères pour préparer celles-ci à leur destin d'épouse :

« *Remplacez donc l'épouse-bonne-à-tout-faire par une employée de maison rémunérée et l'énorme somme de tâches accomplies par la femme chez elle, prend ses titres de noblesses et s'insère dans le marché.* » ⁹⁴

Dans *La Scaléra*, Bakhaï associe l'épouse aux différentes tâches pénibles. La femme devait se lever de bonne heure pour préparer le pain, puiser l'eau dans le puits, allumer le feu servant à la cuisson du pain traditionnel, chose qui demande assez d'efforts que l'homme seul est capable de faire. Mais malgré sa faible constitution physique, elle était dans l'obligation d'exécuter ces tâches assez pénibles :

⁹¹ HUGO, Victor. OP ?CIT

⁹² Paul ROBERT. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. société du nouveau Littré*, Paris, 1978, p.676.

⁹³ Op,cit, p. 676.

⁹⁴ Gisèle HALIMI. *La cause des femmes*. Paris : GRASSET et FASQUELLE, 1973, p.10.

« En plus de la corvée d'eau, il y avait la corvée de bois. On ramassait les branches et les brindilles qu'il fallait choisir bien sèches pour que le feu prenne. [...] Les femmes allumaient le feu. C'était leur première tâche de la journée. [...] Les vrais repas et les bonnes choses, c'était pour les hommes. » La Scaléra, p. 16.

Malgré tous les efforts fournis pour satisfaire les besoins de sa famille, la primauté revient à l'homme. Elle avait l'obligation de bien nourrir son homme en le faisant manger un repas copieux. Les bonnes choses étaient réservées à l'homme. Cela traduit la supériorité masculine dans l'imaginaire social.

Dans les unions conjugales édictées par le christianisme, par l'Islam dans les vastes périmètres de la (chari'aâ) ou dans les préceptes du judaïsme, la femme est un être que l'on ceint de protection.

Dans toutes les religions et voyances, la présence féminine jouit d'une considération, d'une importance. Il serait allégorique de figer la femme dans un vitrail « d'être protégé » et manifestement faible. L'épouse de *Si-Tayeb* dans *Dounia* est l'image de l'être protégé qui bénéficie de toutes les commodités de la vie vu la vie aisée qu'elle mène. Mais la richesse ne représente pas le bonheur :

« Douce et timide Zahra ! Elle n'avait pas prononcé une seule parole depuis le départ ! Dounia aimait bien la femme de son père, elle n'aurait su dire pourquoi, mais elle lui faisait de la peine. Peut-être à cause de son trop grand effacement, de sa trop grande soumission. Zahra n'exigeait rien, n'imposait rien, ne criait jamais, ne riait pas aux éclats. Zahra n'était pas la maîtresse dans la maison de Si-Tayeb. On se demandait même si elle aspirait à jouer ce rôle. Pourtant, mère de deux mâles, petite-fille di caïd des Ounazera. » Dounia, p. 34.

Nous sommes ici face à l'image de la soumission de la femme, une épouse qui vit à l'ombre de son époux en respectant ses ordres et vivant sans passion malgré son jeune âge. Soulignons le rôle des alliances entre familles qui jouent dans la

structuration du tissu communautaire et le rôle que la communauté, à son tour, joue par son poids moral et culturel sur la stabilité et l'équilibre de la famille.

Dans la société amazighe, l'égal de l'homme, a pris un tout autre chemin. Elle fut femme et détentrice de règne social, au sein de la communauté. D'allure puissante et dirigeante, l'épouse amazighe ne répondait pas au rôle d'inférieur qu'on tenta de lui assigner : « *Elle a su, en quelques années, devenir le véritable chef de notre tribu.* » Izuran, p. 182.

Du rôle de chef de tribu à l'époque dans la société amazighe d'antan, elle passe au rang d'un être inférieur après avoir perdu son pouvoir. L'exemple suivant de *Mimouna* dans *La Scaléra* en est une preuve :

« *Le mariage est toujours difficile à supporter au début ; et après ça s'arrange, la femme prend de plus en plus d'importance avec l'âge. Une femme ne doit pas compter sur ses parents mais sur son mari.* » *La Scaléra*, p. 112.

La société romaine, présente au Maghreb, colonisatrice des terres amazighes, rappelle, à bien des égards la société occidentale qui en a hérité.

Le mariage union sacrée et légitimée par un acte communal, véritable charnière nécessaire à maintenir le lien conjugal, est cependant, parfois bafoué, l'exemple de *Mimouna* dans *La Scaléra* le montre bien. *Mimouna*, une femme déçue après son mariage le crie fort : « *Mon mariage avec Mohamed a été sans doute la période la plus difficile de ma vie. Tant d'années après, je n'y pense jamais sans un serrement de cœur.* » *La Scaléra*, p. 105.

Les violences matrimoniales sont souvent ce qui advient après quelques années, quelques mois parfois quelques jours après le mariage. La maltraitance et l'humiliation ébranlent cette union et l'anéantissent et l'épouse en garde un goût de fiel.

2-La femme-mère

Dans un texte de Chateaubriand, intitulé « *Les aventures du dernier des Abencérages* », il est question du dernier sultan de Grenade, Boabdil (qui était en fait Abu Abdallah dont le nom est déformé par Chateaubriand en Boabdil), qui perdit son trône et sa capitale ; il fondit alors en larmes abondantes. Sa mère, la reine Aïcha, qui l'accompagnait, lui dit alors : « *Pleurs donc comme une femme ce que tu n'as pas su défendre comme un homme !* »⁹⁵

Les historiens s'accordent à présenter cette génitrice comme une femme de haute valeur morale, dotée d'une forte personnalité et jouissant d'un caractère indomptable. Sans vouloir « couvrir » son fils le sultan Boabdil, Aïcha sut veiller à la marche du royaume et au comportement du jeune souverain. La fibre maternelle, qu'elle soit dans un royaume ou au sein d'une simple famille, reste ce lien inouï qui orchestre une communauté : « *La nature nous a dotées de l'instinct maternel, de l'intuition et de la réceptivité* ». ⁹⁶

La famille est la cellule de base dans une communauté qui est solidaire dans sa vie, dans son économie, dans sa culture, dans sa mission religieuse. Le jour où *Kader*, le frère de *Mimouna* dans *La Scaléra*, rentre à la maison avec une boîte en carton dans laquelle, il y avait des brosses et du cirage, sa maman était furieuse. Elle n'acceptait pas le fait que son fils aille cirer les chaussures de ces occupants français :

« Ma mère s'est retournée, a regardé la boîte, mon frère, son visage a pâli et puis, pour la première fois de sa vie, elle a giflé mon frère, brutalement, méthodiquement, j'étais effarée ! Je n'osais pas bouger.

-Jamais, lui a-t-elle dit, jamais ! tu entends ? Même si tu dois mourir de faim, jamais tu ne te mettras à genoux devant un 'roumi' pour lui cirer ses chaussures ! Je préférerais boire ton sang. N'oublie pas que ton grand-père... » La Scaléra, p. 44.

⁹⁵DE CHATEAUBRIAND, René François. *Les aventures du dernier des Abencérages. Œuvres complètes, tome XVI. Paris : Ladvocat, 1826.*

⁹⁶G.HALIMI, op,cit, p.17.

La maman de *Mimouna* inculque à son fils le sens de la fierté et de l'orgueil. Car le rôle de la famille et surtout de la mère est primordial. Il s'agit d'élever les enfants dans l'idéal de cette communauté et dans le respect de ses valeurs morales et spirituelles. Il s'agit de former des hommes, responsables et libres et leur enseigner les vertus fondamentales de vérité, d'honneur, de courage, de justice, de générosité...

La famille s'accroît autour de l'axe qu'est la mère. Car son ventre engendre la vie en donnant naissance à d'autres membres qui feront accroître la famille et par la suite la communauté :

« Toute la journée on se relayait auprès de Zahra qui, le teint blafard, les yeux cernés, se mordait les lèvres pour se retenir de crier. Dounia [...] C'était la première fois qu'elle assistait à un accouchement et, tant de souffrance réprimée, la bouleversait. [...] Je vais aller prier Dieu, le Miséricordieux, le Compatissant.

-Fais vite alors, lui dit Khalti Baya très posément, car je vais demander à Zahra de s'agripper à la corde.

Le troisième fils de Si-Tayeb poussa son premier cri. » Dounia, p. 119-120.

Mais cette vie engendrée dans le ventre de la femme est loin d'être sans souffrances et douleurs de l'enfantement. La mère subit en silence pour donner vie au petit être qui naîtra. La production de la mère est comme la production d'une terre fertile et féconde.

Inébranlable pilier qui maintient l'ossature familiale, la mère reste le joyau central et persiste à s'y maintenir. De tout temps, le florilège social qui s'épanouit pour constituer la communauté ne peut demeurer solide qu'en se tissant autour de la mère. La pyramide familiale tient son édification à partir d'une base importante : la mère. Toute la charpente repose sur cet élément crucial, il serait impensable de ne pas y accorder l'attention nécessaire voire vitale, qui y contraint :

« Son souvenir avait bercé toute son enfance. Bien après sa mort on sentait encore sa présence. Presque tout se rapportait à elle, la grande, la merveilleuse, l'exceptionnelle Thilleli. Elle a su en quelques années, devenir le véritable chef de notre tribu. » Izuran, p. 181-182.

Cette femme qui a mis au monde un ou plusieurs enfants, œuvres de sa gestation, déploie sur eux son pouvoir et les tient dans sa poigne. La famille s'accroît autour de l'axe qu'est la mère.

3-La femme-moderne

La femme moderne excelle dans la gestion de sa vie, tenant les rênes solidement. Elle sait se prendre en charge, financièrement, comme elle peut, également être une personne avec tous ses droits et non plus un « ayant-droit ». Si, pour une période indéterminée, elle fut servile, elle se libère en sortant au domaine de l'activité rémunérée et se prend en charge tel le personnage de *Nadia* jeune médecin affectée comme chef de service dans l'hôpital où *Mimouna* était hospitalisée :

« Affectée à ce service depuis deux mois, [...] Nadia chef de service se bat depuis deux mois pour mettre de l'ordre, essayer un peu de donner aux malade ce qui leur est dû. » La Scaléra, p. 8.

L'instruction de la femme est à la base de toutes les notions acquises étant à l'origine d'une vie moderne. *Nadia* a réussi ses études de médecine. En outre, elle essaie d'organiser un service paralysé par les problèmes de bureaucratie et l'inconscience de ses dirigeants. Il n'y a pas un palier que la femme n'entreprend de franchir sans y réussir, le pilotage de l'avion, la maîtrise de l'astronomie, l'étendue réservée à l'armement et l'art de la guerre. L'égale de l'homme, la femme devient sans limites, un antagoniste digne de respect.

Les droits constitutionnels de plusieurs pays accordèrent depuis des générations des droits à l'égalité de la femme, avec l'homme.

L'homme, ce fils de femme, renie son passage utérin et tente d'asservir la femme. Mais la femme n'est plus reléguée à des tâches subalternes, elle ne demeure plus cloîtrée derrière des rideaux tel un vieux meuble dans un grenier. De même que la

sécurité procurée par le mariage ne demeure plus un choix réservé à la femme de par son instruction.

L'érudition n'a pas rebuté la femme et ne lui a pas semblé lourde. C'est ainsi qu'elle fut lettrée et s'arma de son savoir pour mener à bien son existence. En étant instruite, la femme moderne put servir les intérêts des siens et les prendre en charge :

« Lorsque Hasdrubal découvrit les dons de sa fille, il comprit bien vite qu'il serait inutile de vouloir les étouffer et que bien au contraire, il s'agissait de les exploiter au mieux des intérêts de toute la famille. » Izuran, p. 163.

4-La femme-traditionnelle

La femme traditionnelle, quant à elle, elle réserve la place de chef de famille responsable de tous les besoins et les substances des enfants à l'homme. Fait qui contribue à effacer la notion du compagnon pour forger l'armature de celui du dominant dans la cellule familiale. C'est lorsque, les pays nord-africain ont pu conquérir leur indépendance, que les femmes accèdent au monde du travail et se soucient de gagner leur vie, et par delà, leur dignité : *« Les femmes ne cherchent plus dans le mariage la sécurité, quel qu'en soit le prix, elles exigent un minimum de respect, de quiétude. » La Scaléra, p. 115.*

La femme traditionnelle qui fut la première, et donc la pionnière dans le domaine de l'édification de la famille est sans conteste la pierre de laquelle s'élève cet édifice sacré qu'est la famille. Dans cet imbroglio inouï que pose cet ensemble de charges qu'on attend d'une femme et qu'elle doit accomplir inévitablement : *« Et ma mère roulait le couscous et le faisait sécher, [...] la laine brute qu'il fallait laver, sécher et carder. » La Scaléra, p. 40-41.* Ce sont les tâches de la femme traditionnelle ; la femme moderne reste l'égale sinon la parallèle de la femme traditionnelle. Il ne s'agit pas là, de comparer la femme moderne à la femme traditionnelle, mais de les mettre côte à côte afin de faire ressortir la spécificité de chacune dans sa façon « d'être » dans un contexte donné. On ne peut construire l'idée faite autour de la femme, comme étant traditionnelle ou même moderne en cachant l'une derrière un fourneau à cuire les aliments : *« Je la revois encore sur son petit tapis, en fin de*

journee, surveillant la marmite où mijotait le repas du soir. Elle préférait utiliser le kanoun à charbon de bois plutôt que le réchaud à alcool. » La Scaléra, p. 42. Et l'autre derrière un bureau submergé de documents.

La femme moderne prend de graves décisions lorsqu'il s'agit d'entreprendre des positions dans une activité professionnelle et la femme traditionnelle tisse un damage judicieux pour construire une famille. Il y a une marge à dresser entre la communauté moderne et celle dite traditionnelle. L'une jouit d'agréments dignes d'alléger sa vie, la tenant loin de la servilité, tandis que l'autre l'oblige à subir au lieu d'agir.

L'amazighité, n'exclut pas le rang auquel la femme dut s'accrocher pour se délayer du carcan du sujet soumis. Il aurait été tout aussi anodin de faire croire que cet être, prétendument frêle régnerait un jour sur un piédestal plus haut que ce lui de l'homme.

Dans ce récit, la description de la femme, n'est ni aléatoire ni succincte, car elle y apparaît comme un élément nécessaire à la famille et à la reproduction. Dans le contexte préhistorique, la représentation de la femme ne reste pas conventionnelle, l'ambition de cet élément de la famille ne se limite pas à la sauvegarde des intérêts du mari et à assurer la reproduction. La femme se faisait respecter et était appréciée grâce à son intelligence.

II-Identités féminines

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

1-Evolution du personnage féminin

Le personnage est un élément organisateur du texte narratif, il participe à tous les niveaux du fonctionnement narratif (fiction, narration et mise en texte). Les personnages constituent un des fondements de l'illusion référentielle. Ils sont les

nœuds autour desquels se lient les événements, les catégories actantielles, les contextes, les commentaires. Ce sont des carrefours où se rencontrent les composantes multiples et les niveaux divers du texte.

Le personnage est une donnée fondamentale du roman. Souvent le lecteur a à faire à un être doté d'un certain nombre de caractéristiques le faisant exister d'une manière ou d'une autre. C'est l'être en papier. Ainsi la somme des personnages dans le roman en question constitue une entité caractéristique utile dans notre recherche. Dans ce registre le personnage féminin n'est pas exclu de la scène romanesque, il constitue, au contraire, un point culminant dans toute l'œuvre de Fatéma Bakhaï. Les personnages portent la teinte émotionnelle. Pour Tomachevski :

*« Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...] attirer la sympathie du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros. »*⁹⁷

Le lecteur éprouve une certaine pitié face à certains personnages et événements. La *petite boiteuse* ressent une grande tristesse suite à la mort de la matriarche, ne pouvant compter sur personne, elle prend son bâton et part à la recherche d'un abri :

« Vint le jour où la matriarche s'étendit près du feu. [...] Puis elle ferma les yeux [...] la petite boiteuse, discrètement, se couvrit d'une peau, prit le bâton sur lequel elle s'appuyait et partit. La matriarche n'était plus là pour la soutenir sur la pente rocheuse. Elle glissa puis se releva, rampa pour rattraper son bâton, glissa encore et c'est à genoux qu'elle parvint au bas de la colline. » Izuran, p.46

Contrairement aux personnages précédents qui font émouvoir le lecteur comme la *petite Boiteuse*, d'autres personnages attirent la répulsion du lectorat, tels les vandales, un peuple qualifié d'inculte, lorsqu'ils pénètrent dans la ville pour la dévaster et propager la peur et l'indignation des habitants :

⁹⁷ACHOUR, Christiane & BEKKAT, Amina. *Op. cit.*, p.45.

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

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

Les détails délivrés par l'auteur et attestés par les recherches des anthropologues et historiens font preuve du réalisme de l'auteur. Cette étude a permis de savoir que le métissage a donné lieu à une population de teint brun et un mélange de traits ; *la Petite Bouche* ait ou *peau de lait* en sont le résultat.

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

« *Longues Jambes qui avait quitté le campement à l'aube pour chercher des œufs. [...] C'était un signe de grande puissance ! Si tout allait bien, elle serait la prochaine matriarche. [...] Elle se dirigea vers la matriarche, s'accroupit devant elle [...] l'enfant endormi [...] Les autres se taisaient. Ils observaient, incrédules. Longues Jambes expliqua puis passa la main sur la tête de l'enfant pour signifier qu'il était sous sa protection. C'était déjà un geste de matriarche !* » *Izuran*, p. 16-17.

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

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

Le personnage principal étant le moteur du récit, son étude se révèle, alors, être judicieuse. Le personnage se trouve être défini par la fonction qu'il occupe au sein du récit. Un personnage peut incarner plusieurs fonctions comme il peut remplir des fonctions illustrant ses idéaux.

2-Le Moi féminin

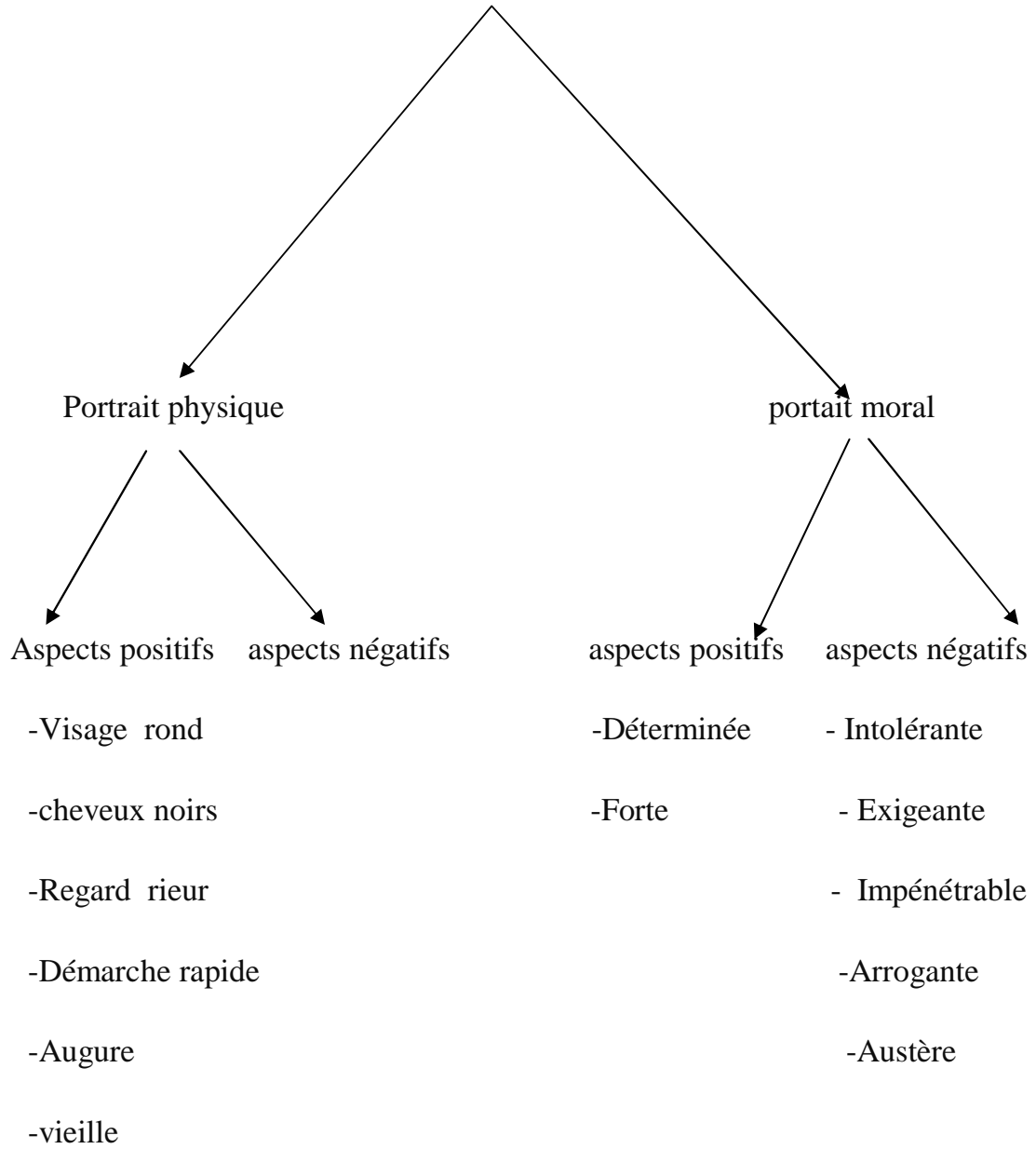
Dans le texte de Bakhaï, les personnages féminins possèdent des spécificités et des caractères distinctifs. Des données qui vont nous permettre de cerner la nouvelle conception de la femme chez Bakhaï. Pour ce faire, nous procédons à l'analyse des portraits physique et psychologiques des personnages féminins ainsi que les rapports qu'ils entretiennent avec autrui.

Dans l'œuvre de Bakhaï, il existe une multiplicité de personnages féminins d'où une polyphonie car l'auteur inclut ces voix témoins de l'époque à travers des textes historiques mêlés à la fiction. Il n'existe pas une seule narratrice qui donnerait une seule vision. Celle-ci cède la parole à d'autres voix qui seront commentées par la narratrice. Pour cela, nous ne pouvons nous contenter d'un seul portrait concernant la mère, l'épouse ou la femme. Dans *Izuran*, il s'agit d'une femme en générale forte, autoritaire tenant les rennes du pouvoir. Par contre, dans *La Scaléra*, l'image de la femme en tant qu'épouse est celle d'une femme soumise au pouvoir patriarcal. Mais cet état de fait ne dure pas l'éternité car la femme se prend en charge pour pouvoir se

libérer du joug de la tradition. C'est justement la figure de la femme dans le roman *Dounia*. Si l'auteur procède ainsi, c'est pour montrer comment la femme est passée du rang de dominante durant la préhistoire à une femme soumise depuis la perte de son pouvoir et revenir peu à peu pour réintégrer ce qui a été perdu.

Schéma 1

La mère



Commentaire du schéma 1

Pour pouvoir faire cette analyse, le recours à la psychologie des personnages s'impose, ceci nous permettra de scruter la personnalité et le caractère féminin.

Les personnages féminins dans l'œuvre de Bakhaï sont façonnés par la description. La description du personnage de la mère est plutôt méliorative. Cela a pour but de susciter la sympathie du personnage chez le lecteur :

*La sympathie ou l'antipathie pour un personnage dépend essentiellement des caractéristiques psychologiques ou moraux (ou physiques) que lui prête l'auteur, des conduites et discours qui lui attribuent, fort peu de techniques du récit où il figure.*⁹⁸

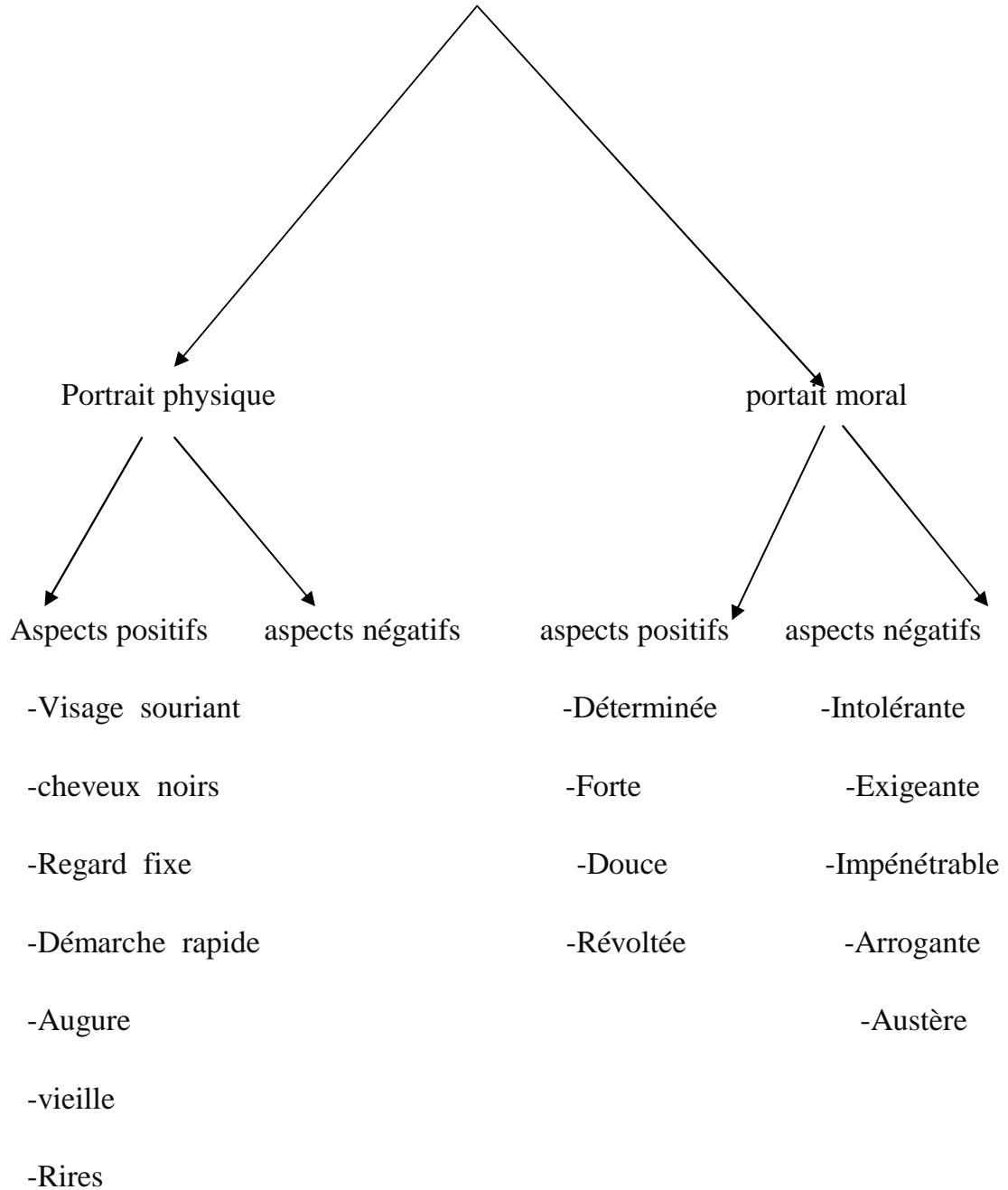
La démarche s'accroît lorsque l'auteur décrit le portrait de la mère et sa physionomie en tant que femme de pouvoir. A l'époque des hordes berbères, la femme commandait la tribu, elle en était le chef (la matriarche). Ayye : en tant que matriarche, sa représentation à travers un monde de personnages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

C'est plutôt le roman *d'Izuran* qui présente la figure de la matriarche et en même temps la mère. Cette figure a une fonction symbolique à grande portée sociale, une femme idéalisée, ouverte. C'est le portrait d'une femme de pouvoir. Cette femme perd graduellement son pouvoir physique et psychique pour devenir une femme soumise. Cette deuxième figure est représentée dans les deux romans à savoir *Izuran* et *La Scaléra*. L'image de la mère et épouse en même temps est représentée par *Tafsut* dans *Izuran*.

⁹⁸ GENETTE, Gérard. *Nouveau secours du récit*. Paris : seuil coll. « poétique » 1989, p. 106.

Schéma 2

L'épouse dans *Izuran*



Commentaire du schéma 2

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

Le thème de la révolte se distingue par une spécificité culturelle, par une originalité de l'écriture et par une technique romanesque permettant l'analyse de la condition sociale et intellectuelle d'une femme révoltée qui exerce à la fois une attraction et une répulsion sur les hommes comme le montre l'exemple de *Tafsut*, une épouse qui se révolte contre la décision des sages et obtient le dernier mot. Le portrait de *Tafsut* était celui qui s'applique bien à son prénom, jolie, jeune, douce et attirante malgré la détresse qui l'envahit depuis son accouchement, elle était aussi bien déterminée à ne pas baisser les bras.

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

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

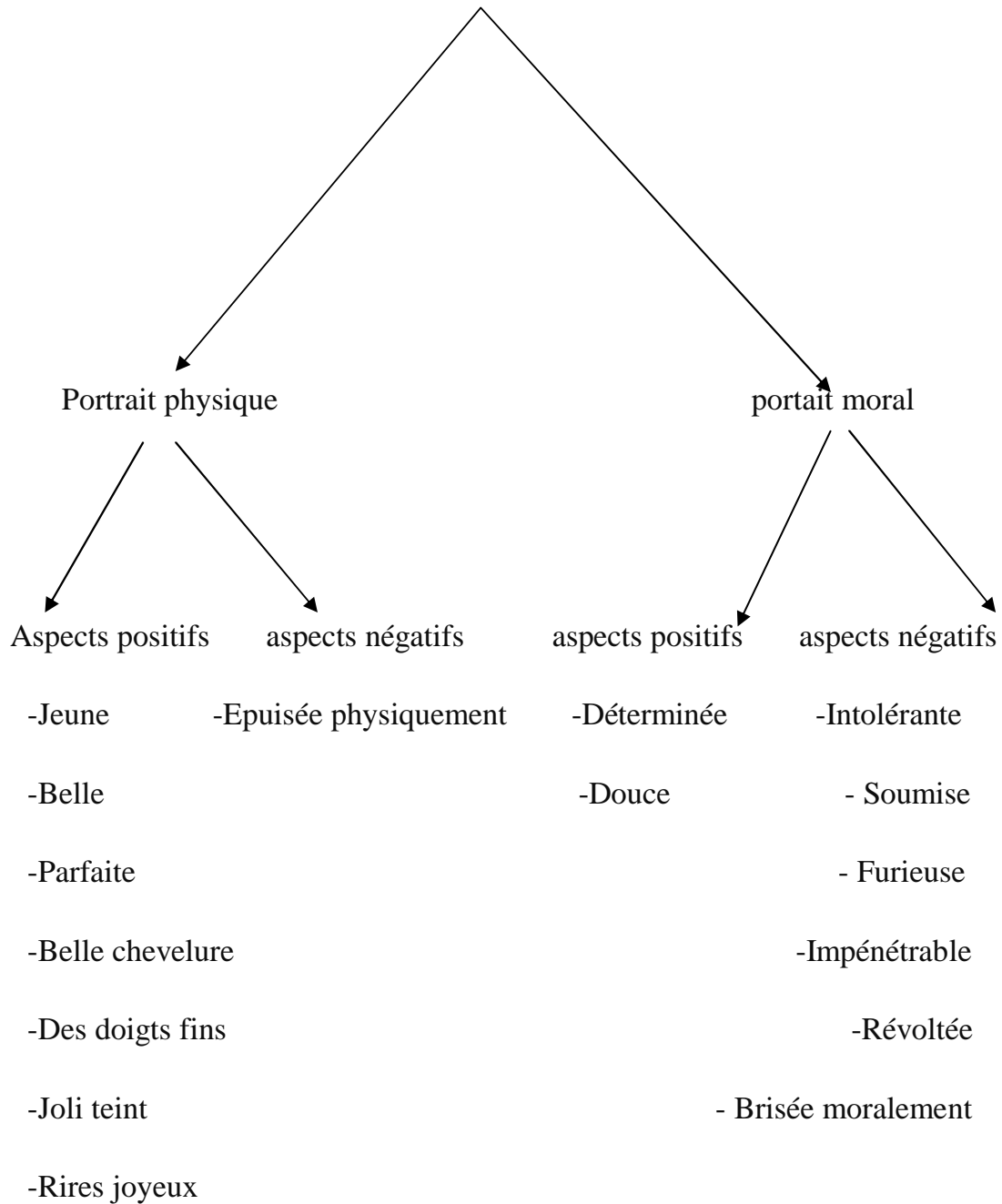
« La belle Sophonisbe, comblée de bonheur dès sa naissance, la lumière allumait dans ses yeux bleu sombre, presque violets, des lueurs de feu. Digne et hautaine en même temps, imperturbable. Elle est devenue amie, conseillère et parfois même un guide pour son époux Syphax. Lorsque Syphax a été vaincu,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

Ces personnages ont une épaisseur caractérisée par un passé enraciné dans une tradition, une famille. Tous ces personnages font référence à l'Histoire de la femme

berbère qui se caractérise essentiellement par le courage, la détermination, la bravoure, la force et le sens de l'humanité.

Schéma 3

L'épouse dans *La Scaléra*



Commentaire du schéma 3

La description du personnage de l'épouse dans *La Scaléra* est importante et nécessaire dans le récit. L'interprétation nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur : « *Le narrateur en vertu du principe d'économie ne donnent que les traits fonctionnels. Tout signifie dans un portrait : aucun détail n'est gratuit.* »⁹⁹

Malgré l'importance des détails du portrait du personnage, l'auteur ne donne pas beaucoup d'indications sur le personnage de *Mimouna*.

La figure de *Mimouna*, femme traditionnelle mais ambitieuse semble être une transition entre le personnage féminin étant fillette puis jeune fille pour arriver à la femme épouse. Malgré sa soumission, *Mimouna* est la femme déterminée, furieuse et révoltée contre le sort que lui a réservé la société :

« *Mais un évènement devait freiner mon bel élan et ma foi en l'avenir. Il me révéla que, peut-être, l'ordre établi auquel j'étais invitée à me soumettre n'était pas parfait, qu'il était même parfois injuste et même très injuste.* » *La Scaléra*, p. 62.

Car au milieu de toutes ces injustices et au sein d'une société qui ne prend pas le problème des femmes en charge en améliorant leur sort tout en faisant développer la mentalité des hommes et leur comportement envers les femmes, la femme ne voit aucune autre alternative que celle de la révolte : « *Ce silence orageux engendre le don de la parole.* »¹⁰⁰

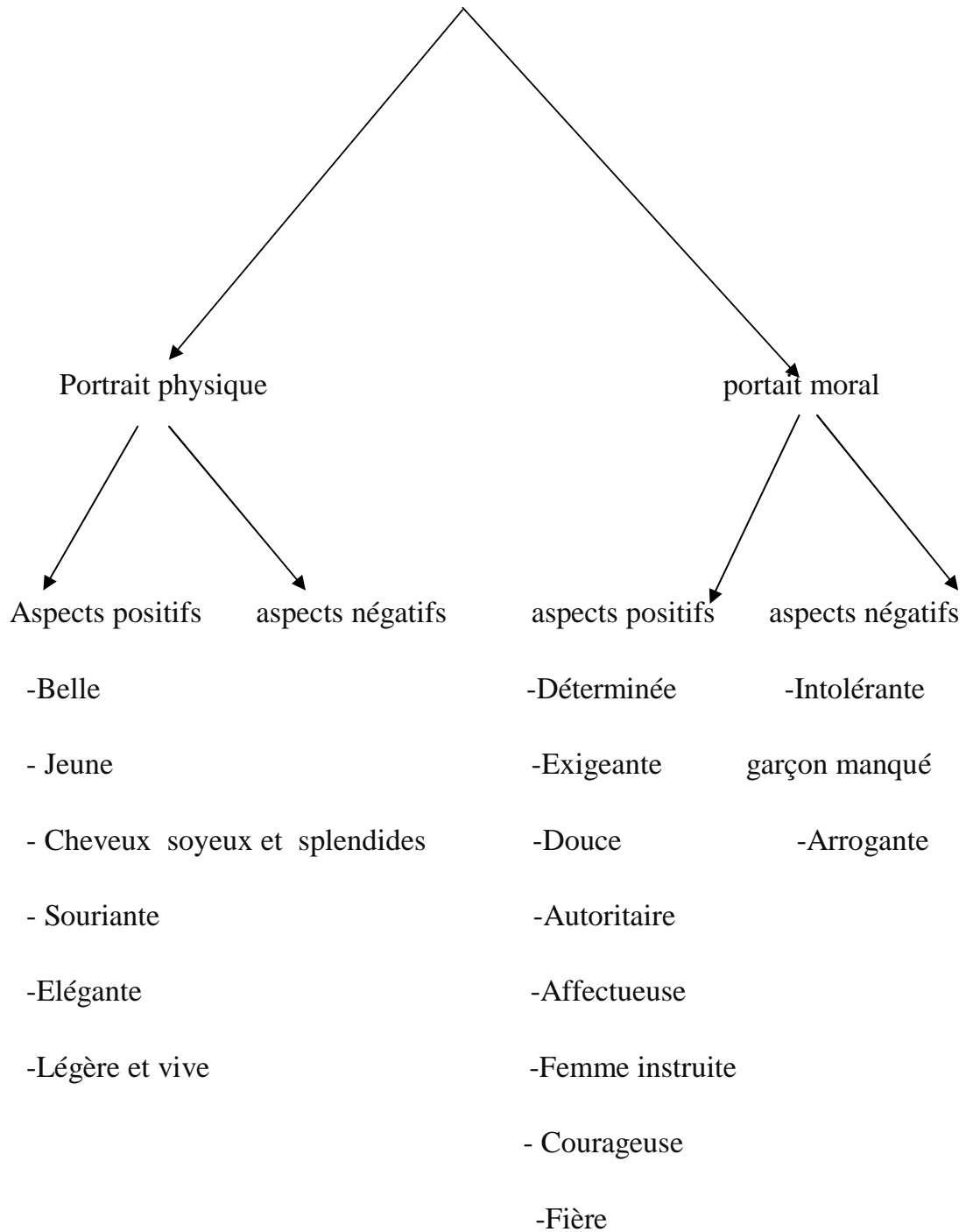
Cette attitude est une forme de contribution à la libération de la femme car la société qui brime les femmes et les relègue au rang de subalternes est une société déchue.

Le personnage de *Mimouna* a permis de dégager une vision rétrograde réduisant la femme au statut d'objet et de subalterne attaché à la tradition archaïque.

⁹⁹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF écriture, 1992, p. 44.

¹⁰⁰ KATEB Yacine. *La prophétesse*. Alger républicain n°10, Alger, décembre 1989, P. 11

Schéma 4
La jeune fille dans *Dounia*



Commentaire du schéma 4

Par la focalisation sur le personnage de *Dounia*, l'auteur renforce la transparence du personnage. L'auteur dépeint le personnage de *Dounia* d'une façon positive malgré la présence de quelques traits négatifs qui dans un sens ne le sont pas :

« -*Qui es-tu petite ?*

-*Dounia, la fille de Si-Tayeb.*

-*Kouloughli ?*

-*Non, Arabe ! Répondit fièrement Dounia. « Dounia, p.70-71.*

Dounia ne manquait pas d'arrogance devant cette princesse turque, en voulant la qualifier de kouloughli, *Dounia* lui répondit avec fierté en exhibant ces origines de pure arabe.

Cette démarche est essentielle à la caractérisation du personnage et participe logiquement à son évaluation. Les traits décrits participent à l'équilibre du personnage féminin.

En effet, ce personnage révèle le portrait d'une jeune fille jeune belle et épanouie dans un corps léger qui lui attribue les caractères d'amabilité. Ajoutons à la beauté physique les aspects positifs de son caractère moral. *Dounia* était la jeune fille douce avec tout le monde de la maison et la ferme. Elle savait être exigeante quand il le fallait :

« *Tu vas voir qu'elle va encore enfourcher son cheval ! Si au moins au moins elle montait en amazone comme une jeune fille bien élevée ! Non ! Elle va utiliser la selle qu'il lui a offerte ! J'ai bien essayé de lui faire comprendre les dangers qu'elle encourt une jeune fille [...]*

-*Dis-moi au moins où tu vas ! Avait crié Mâ Lalia.*

-*Tirer la caille, avait-elle répondu en adressant un clin d'œil à Khalti Baya. » Dounia, p. 46.*

A un moment donné, où toutes les jeunes filles étaient à la mode de leurs ancêtres, *Dounia* par ses costumes et ses attitudes semblait différentes de par son physique qui influait sur son caractère également. Le courage, l'autorité et la détermination étaient

les caractères les plus forts du personnage féminin. Lorsque le père de *Dounia* meurt pour la cause nationale c'était *Dounia* qui prend l'affaire en main pour poursuivre l'œuvre de son père jusqu'au jour où elle meurt en possession de l'acte de propriété de la ferme de son père :

« - Non, tu restes avec moi, tu as promis de m'aider, ne serais-tu pas un homme de parole ?

-Que veux-tu exactement ?

-Qu'aurait fait mon père à l'approche des français en attendant l'émir ?

[...] *Dounia* est étendue sur les dalles du patio. Ses cheveux sont défaits et ses grands yeux ouverts fixent le soleil. Elle tient à la main un parchemin roulé : c'est l'acte de propriété de la ferme et des terres de *Si-Tayeb*. » *Dounia*, p. 276-285.

Dounia meurt avec les honneurs, elle n'avait pas baissé les bras et n'avait pas accepté de céder la propriété de son père sans aucune résistance. C'est une femme qui a su défendre les biens familiaux.

L'instruction est un point des plus forts du caractère moral de *Dounia*. Cela la distinguait des autres femmes de son entourage. Au temps où les autres savaient à peine lire quelques versets, *Dounia* lisait les livres d'histoire que son père lui apportait d'Andalousie :

« C'est avec reconnaissance qu'elle reçut le livre qu'il la distinguait parmi les autres femmes. Comme elle se félicitait d'avoir été assidue aux cours de la *Médessa*¹⁰¹. Elle y avait appris la lecture, l'écriture, le calcul, la géographie, l'histoire, la poésie, un peu de droit. » *Dounia*, p.19.

C'est une vision qui tend vers la modernité de la femme et son émancipation dans la société.

¹⁰¹ Médessa : école coranique

Pour terminer ce chapitre, l'étude de l'interaction spatiale féminine a permis d'étudier l'Autre féminin avec ses différentes représentations. Cela a compris les différents rôles joués par la femme en tant que mère, épouse, femme moderne ou femme traditionnelle depuis la nuit des temps jusqu'à nos jours. L'analyse de son identité féminine a mis en exergue l'évolution du personnage féminin à travers l'étude de son portrait physique et psychologique ayant révélé le Moi féminin et sa capacité de s'imposer à la tête d'une société d'où la conception du personnage féminin de la part de l'auteur. Cette analyse a permis de lire la dénonciation et le repérage de l'apport idéologique qui s'exprimaient par la quête des personnages féminins dévoilant, ainsi, le projet de l'auteur.

Chapitre 2

L'itinéraire féminin

L'organisation de l'espace fictionnel chez F.Bakhaï vise à susciter chez le lecteur un effet de réel pour gagner l'adhésion de ce dernier à l'espace découvert dans le récit. L'inventaire des lieux décrits dans le roman permettra de comprendre la construction de l'espace entre la dialectique des espaces fermés et des espaces ouverts. Cela permettra de comprendre la symbolique des lieux entre espaces réels et espaces métaphoriques et suivre l'itinéraire du personnage féminin dans son action de s'imposer et sa quête de prise de parole.

I-La dialectique de l'espace

Si l'espace a fait l'objet ces dernières années de plusieurs recherches, il reste un élément riche à explorer par sa diversité et sa fonction dans la construction des personnages et de la narration :

« L'espace romanesque est un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces dernières années, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation. »¹⁰²

L'espace occupe une place très importante dans la création littéraire ; pour Mitterand :

« On doit aussi tenter de dégager des rapports structuraux plus profondément modelants. L'espace est un des opérateurs par lesquels

¹⁰²MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris : PUF, 1999, p. 50.

*s'instaure l'action. [...] La transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales.*¹⁰³

Mitterand explique que le texte est un ensemble d'opérateurs promus par la narration. La nature du lieu dont il est question est à la fois matière de l'écriture et objet idéologique et sociale. L'espace est en étroite relation avec les autres éléments du récit tels que le temps ou les personnages. Une action ne peut se produire sans un espace précis.

Pour Bourneuf ;

*« Depuis une vingtaine d'années se sont multipliés les ouvrages sur le temps (...), on ne trouve pas d'études d'ensemble consacrées à la notion qui lui est pourtant étroitement. »*¹⁰⁴

L'espace représente une charge symbolique pleine de significations. Pour cela, il faut étudier l'espace en relation avec les autres composantes : «
Dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman. »¹⁰⁵

Selon Roland Bourneuf et Réal Ouellet : *« L'espace est loin d'être indifférent, 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. »*¹⁰⁶

Pour ces deux derniers auteurs, l'espace est fortement lié aux techniques narratives de l'écriture du récit, ils donnent une importance assez particulière à la : *« la révélation des personnages par le milieu ambiant »*¹⁰⁷

¹⁰³ MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1980, p. 201.

¹⁰⁴ BOURNEUF, Roland. *L'organisation de l'espace dans le roman, dans Études littéraires*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1970, p. 77.

¹⁰⁵ Ibid, p.87.

¹⁰⁶ BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET. *L'espace, dans L'univers du roman*. Paris : Presses universitaires de France, 1972, p. 100.

¹⁰⁷ Ibid, p. 114.

L'espace n'est pas décrit pour lui même, il est lié aux personnages, à leur humeur, à leur façon de voir et reflète leur état d'âme. L'humeur du personnage est généralement liée à l'espace dans lequel il vit.

Dans l'œuvre de Fatéma Bakhäi, l'espace n'est pas uniquement une toile de fond. Il est organisé tout autant que le déroulement des événements, que l'évolution du personnage et sa quête identitaire. Dans les deux romans à savoir la *Scaléra* et *Dounia*, la maison est l'abri dans lequel se réfugie *Mimouna* ou *Dounia*. Contrairement au roman *Izuran*, son espace est plutôt un espace constitué dans sa plus grande partie de désert, de mer, de marécage, de forêt. Ce sont des espaces immenses et hostiles dotés de caractéristiques de l'errance.

L'errance dans les déserts ou la campagne permet au personnage d'acquérir un espace personnel et de reconquérir son identité.

Nous verrons que l'espace, dans l'œuvre de Fatéma Bakhäi, est structuré autour d'une binarité, la campagne et la ville, ou le désert et la ville, comme c'est le cas pour *Izuran*. Chacun des trois romans possède ses lieux fermés et ouverts. Nous constaterons que le désert dans *Izuran*, par opposition à la ville, est un espace ouvert se prêtant plus aux libertés. Il s'avère affranchissant pour certains personnages, surtout pour les femmes.

L'espace et le temps sont deux invariants de l'écriture romanesque, deux structures narratives. Loin de remplir une fonction décorative ; ils représentent « *un opérateur de lisibilité fondamentale* »¹⁰⁸, des textes littéraires. Ces deux structures à savoir l'espace et le temps représentent la structure profonde. Pour une analyse littéraire et textuelle, il faut recourir aux sens que fournissent ces deux structures relevant de la poétique. L'étude des langages spatiaux et temporels fera ressortir la structure profonde de la quête identitaire du féminin.

¹⁰⁸ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. 1993 Paris : Hachette, p.108.

L'espace narratif est l'univers du texte dans lequel se situent les objets, les évènements. C'est, d'après Gustave-Nicolas Fischer : « *Un lieu, un repère [...] où peut se produire un événement et où peut se dérouler une activité* »¹⁰⁹.

Il est un constituant essentiel d'une œuvre littéraire et Michel Butor a beau jeu de dire que : « *L'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque* »¹¹⁰

Ainsi, toute femme désirant quitter le statut de personne soumise se heurte aux traditions de la famille. Cette dernière peut réagir par le châtement ou l'exclusion, c'est un peu ce que l'héroïne *Mimouna* a vécu à la fois de la part de ses parents et de son entourage. En effet, cette exclusion sera illustrée pour *Mimouna*, une autre fois, par le retour à la maison paternelle après le décès de son époux. La maison paternelle représente l'opérateur de lisibilité.

1-Les espaces fermés

L'espace fermé est dialectique. Au sein même de l'espace fermé nous remarquons que d'un côté, il est espace de confinement et d'un autre côté, il est le lieu de la protection et de la paix.

La maison

Toute maison est un espace fermé et limité qui protège d'un espace ouvert du dehors. Cet espace fermé assure la sécurité de ceux qui l'habitent et préserve leur identité. C'est un «*lieu structuré, centré et concentré* »¹¹¹ duquel la femme peut sortir, aller travailler, nouer des relations avec autrui. L'espace permet aux personnages d'y trouver refuge et cela lui donne une certaine connotation. Bachelard considère la maison comme : «*La maison, constitue une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme.* »¹¹²
En 1957, Bachelard examine les images de ce qu'il a appelé « *l'espace heureux* » et nomme l'étude de ces figures spatiales comme une «*topo-analyse* » et procède, à «*une psychologie systématique des sites de notre vie intime* »¹¹³,

¹⁰⁹ FISHER, Gustave-Nicolas. *La Psychologie de l'espace*. Paris : PU F, 1981, p.125.

¹¹⁰ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris : Minuit, 1964, p.44.

¹¹¹ SERFATY-GARZON, Perla. *Psychologie de la maison: une archéologie de l'intimité*. Montréal : Méridien, 1999, p. 55.

¹¹² BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : PUF. 1961, p.26.

¹¹³ MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*, p. 193.

Bachelard trouve que : « *L'homme vit dans l'espace non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination.* »¹¹⁴ La maison, étant le premier espace dans lequel on voit le jour, doit être le sujet d'une analyse minutieuse qui mettra en relief la description des moindres recoins de cet espace. Un espace vécu qui n'est que le produit de notre imagination. Par ce fait, on peut se référer à Bachelard : « *la topographie de notre vie intime.* »¹¹⁵

La maison est le premier espace qui accueille l'être humain «*avant d'être jeté au monde, [...] l'homme est déposé dans le berceau de la maison*»¹¹⁶. La maison revêt un aspect maternel tout comme une maman qui veille à l'éducation de ses enfants et aux valeurs et traditions pour que l'être humain ne soit pas dispersé: « *La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison [...] Sans elle, l'homme serait un être dispersé.* »¹¹⁷

Cet autre aspect est attribué à la maison protectrice de tous les dangers extérieurs. Qu'elle soit précaire ou moderne, une caverne ou un château la maison reste l'espace premier qui reçoit l'homme une fois sorti du ventre maternel car : «*Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. Elle est l'espace vital.* »¹¹⁸

Cette expression reflète la valeur symbolique de la maison. Dans le roman *Izuran*, c'est la caverne où se retire la *petite Boiteuse* chaque fois qu'elle ressent le besoin de calme, de concentration pour s'affirmer dans son activité de dessin sur les parois :

« *Au fond de la caverne, il y avait beaucoup de pierres taillées, des haches qui attendaient leurs manches, des javelots...Mais il y avait aussi des carapaces de tortues, des petites et des grandes, certaines avec au fond de la terre séchée. sous la pluie [...] Elle n'eut pas la patience d'attendre le jour et, à pleines mains badigeonna les parois en poussant des cris d'excitation. Le feu séchait vite les traces humides. Enfin, elle*

¹¹⁴BACHELARD, op. cit, p. 17.

¹¹⁵ BACHELARD, Ibid, p.18.

¹¹⁶ Ibid, p. 26.

¹¹⁷ Ibid, p. 26.

¹¹⁸ Ibid. , p. 24.

trempa les doigts dans une toute petite carapace et obtint sur la roche pâle une longue traînée ocre. » Izuran, p.51-52.

Les espaces ne sont pas décrits dans *Izuran* que pour leur fonction de recueillir l'être humain, mais aussi parce que l'homme laisse dessus ses empreintes. Jean Onimus, s'intéresse aux images spatiales dans la littérature en décrivant l'espace domestique tel les parois de caverne où vit la *petite Boiteuse* sur lesquels elle a laissé ses traces. La citation suivante illustre les propos de Jean Onimus :

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

Le psychique est fortement lié à la demeure où vit l'être humain. La femme vit son intimité dans sa maison, dans ses souvenirs, c'est un espace fermé sur la vie intérieure de la femme. Ainsi, la *petite boiteuse* se réserve sa demeure pour marquer sa personnalité et ses sentiments les plus intimes: *« Décrire sous ses aspects les plus élémentaires [...] les aspects psychiques de notre attachement à la demeure qui nous abrite. »*¹¹⁹.

L'espace dans *Izuran* où vit la femelle est comparé à une enveloppe qui protège du dehors tout comme elle réduit les nuisances internes. Les cris intenses poussés par la femelle sur le point d'accoucher sont rendus plus sourds par les parois de la caverne :

« La femelle accroupie près du feu roulait les yeux de détresse. Elle mordait furieusement un morceau de bois vert qui étouffait ses plaintes et les rendait plus sourdes. Sa peau noire brillait de sueur. Le moment était proche [...] Tout à coup, la femelle cracha violemment le morceau de bois, s'appuya sur ses avant-bras, écarta les jambes et dans un cri de

¹¹⁹ ONIMUS, Jean. *La maison corps et âme: essai sur la poésie domestique*, Paris : PUF. 1991, p.6.

bête expulsa l'enfant sur les mains chaudes de la matriarche. C'était une femelle. » Izuran, p .20

Lorsque le moment de l'expulsion approche, la femelle ressentait un grand désir pour pousser de grands cris. Ces cris l'aident à pousser plus fort. Le cri de l'expulsion est comparé à un cri de bête, un cri féroce qui fait peur à entendre mais c'est l'abri où vit cette femelle qui va l'envelopper et le réduire. Donc la maison comme le souligne Jean Onimus est une enveloppe pour notre corps, notre âme, nos cris, nos besoins, nos sens et pour tout ce que fait la femme dans son intérieur : « *La maison est une matrice, nous y retrouvons l'enveloppe dont nous avons besoin.* »¹²⁰

*« Les maisons sont de véritables "sécrétions" liées aux besoins élémentaires de nos corps et de nos sens. »*¹²¹

*« La maison demande à être épousée et pour épouser il faut aimer, sinon c'est l'enfer »*¹²²

Tout en relevant l'aspect protecteur de la maison qui nous abrite en la comparant à une couverture qui enveloppe pour protéger ; cette maison réclame en retour notre amour et notre affection.

Pour l'être humain, la maison représente l'abri protecteur contre tous les dangers qui proviennent de l'extérieur. Chaque être humain se doit d'acquérir sa maison et la façonner à sa manière et selon ses goûts car elle représente le cachet personnel de l'homme. Ceci est illustré par le cas de *la petite Boiteuse*, en effet cette dernière a sa propre manière de décorer ce qui laisse apparaître des traits de sa personnalité : « *Alors elle grava des bâtonnets croisés, des petites croix où ils étaient enlacés.* » *Izuran, p.64*

A l'intérieur de la maison on peut déduire à quelle civilisation appartient le propriétaire. Nous pouvons lire son appartenance, ses origines : «*Elle offre un*

¹²⁰ Op,cit, p. 10.

¹²¹ Ibid, p.56.

¹²² Ibid, p.65.

*refuge, à tout le moins l'image de l'abri telle que l'a modelée chaque civilisation à son usage. »*¹²³

Les haches, les javelots et dessins de *la petite Boiteuse* donne à lire les traces de la civilisation préhistorique à laquelle appartenait cette femelle. La maison a une dimension sociale et culturelle. C'est pourquoi François Vigouroux maintient que :

*« La maison natale est un avatar de l'espace où se fonde notre existence, la maison représente d'abord le ventre originel. Elle est le moi, avec son dedans et son dehors. Elle renvoie aux émotions les plus archaïques et en même temps les plus socialisées. Elle est le refuge qui permet aussi bien de s'étioler que de s'accomplir. »*¹²⁴

Pour lui la maison est l'espace privilégié dans lequel se conçoit l'existence de l'homme et est le symbole du ventre maternel. Elle constitue sa personnalité à l'intérieur et à l'extérieur et reflète ses troubles et ses agitations. C'est le refuge dans lequel il peut s'affaiblir comme il peut s'affirmer pleinement.

L'espace fermé qu'il soit la caverne dans *Izuran* ou la maison dans la *Scaléra* et dans *Dounia* est toujours un espace de sociabilité et d'intimité d'où cette opposition entre ouverture/fermeture à l'intérieur même de cet enfermement comme c'est le cas de la caverne et la ville.

C'est le seul endroit qui met en relief le contact qu'entretenait *la petite boiteuse* avec l'espace fermé de la maison. L'absence de cet espace dans sa vie l'a longtemps marquée. Tout au long de son itinéraire, elle cherche à s'approprier un espace fermé dans lequel elle peut se permettre de faire souche et de se fixer.

L'auteur a choisi des perceptions auditives, olfactives et visuelles pour parler de la maison natale et souligner un espace où se manifeste l'imaginaire social. Dans *Izuran*, on reçoit les hôtes en plein air :

¹²³ PEZEU-MASSABUAU, Jacques. *La maison: espace social*, Paris, PUF, 1983, p. 7.

¹²⁴ VIGOUROUX, François. *Dans la peau de la maison, dans Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006. <http://www.caim.info/search.php>. (Consulté le 07/ 10/2014)

« On installa les hôtes dans une hutte couverte de branchages qui permettaient à l'air frais de circuler. Une peau de buffle et des toisons de mouton étaient posées par terre. Sur un tabouret de pierre, une lampe dispensait une lumière tremblotante. [...] On déposa devant les étrangers des cruches d'eau, la galette de semoule encore chaude, les œufs, le lait caillé, les olives et l'huile parfumée aux herbes. » Izuran, p.97

L'espace de la maison est lui-même dialectique. En outre de ses aspects positifs, la maison a des aspects négatifs car elle est pour la femme un espace de privation et de contrainte. Elle demeure aussi le lieu où la maîtresse de maison reçoit les invités. C'est, encore, cette dernière qui choisit l'endroit le plus confortable afin de le réserver à ses hôtes en signe d'hospitalité. Pourtant, la maison est pour la femme un espace de privation et de contrainte. Tout comme le campement qui demeure le lieu d'enfermement :

« Le campement était silencieux. Les petites cases de terre séchée couverts de branchages autour de l'esplanade semblaient assoupies mais Ayye savait que seuls les enfants dormaient vraiment. » Izuran, p..66

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

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

La maison avec ses portes closes et les murs qui l'entourent sont autant de symboles d'enfermement et de manque de liberté ou de fuite pour ces femmes qui rebroussement chemin à la vue des hommes. Dans *La Scaléra*, il est impossible pour *Mimouna* de rester vivre avec les beaux-parents après la mort de son mari, elle retourne vivre

dans la maison de ses parents, son dernier refuge, car la maison des beaux-parents est l'espace où elle échoue après avoir perdu son époux. La jeune femme n'a apparemment vécu que dans la maison natale et dans celle de son mari:

« Je mentirais si je te disais que je suis revenue à la maison Cruz, le cœur gros après le décès de mon mari ! Je ne savais pas ce qui m'attendait et je ne m'en souciais pas. J'étais contente de vivre à nouveau dans mon vrai quartier, ma vraie maison, avec les gens qui m'aimaient vraiment. Je retrouvais avec délices les murmures du port, le ding ding des tramways et le parfum de la mer. » La Scaléra, p. 140.

La maison est l'unique espace offrant la sécurité dont aspire la femme. Cependant, les maisons que *Mimouna* a occupées n'offrent pas la même fonction. Pour *Mimouna*, la maison offre deux fonctions opposées. Alors que la maison des parents est un abri sécuritaire ; celle du mari était pour ainsi dire un espace d'insécurité et d'exclusion :

« Déjà ma belle-famille me faisait sentir que je n'avais plus rien à faire dans cette maison. Après tout, j'étais devenue une charge inutile et encombrante. Si encore j'avais eu un enfant, elle se serait sentie responsable ! » La Scaléra, p. 139.

La maison d'enfance représente pour *Mimouna* l'unique refuge vers lequel elle se tourne après son exclusion. Cette maison lui procure réconfort et paix : *« Nos deux pièces étaient proches de la porte d'entrée principale. Ah, comme c'était beau ! Pour nous, un luxe incroyable ! » La Scaléra, p. 25.*

Que ce soit *Mimouna* dans *La Scaléra*, *Dounia* dans *Dounia* ou les différents personnages dans *Izuran*, les souvenirs du personnage féminin, dans l'œuvre de F.Bakhaï, sont focalisés sur la demeure natale. Les descriptions sont nombreuses et minutieuses. Ainsi, la maison de l'enfance est une maison chaleureuse. Les bruits de la rue de *La Scaléra* réveillaient tout le monde le matin. La citation suivante est un exemple:

« *Le matin, c'est les clochettes des chèvres de Paco qui me réveillaient. Tout le monde prenait son pot, son petit seau ou sa casserole pour aller chercher le lait.* » *La Scaléra*, p.33.

Les odeurs et les couleurs ne manquent pas :

« *D'abord, le sol était recouvert d'un carrelage en forme de losanges ou à peu près, rouge et brillant et lisse, [...] C'était doux et frais sous les pieds ; et les murs ! Les murs aussi étaient lisses, tout blancs, et les plafonds !* » *La Scaléra*, p. 25-26.

La maison en tant qu'espace fermé restera pour toujours cet espace dans lequel la femme trouvera refuge et sécurité et dans lequel, elle vivra également et pleinement sa féminité.

Le hammam

Le hammam ou les thermes romains comme le nom l'indique datait depuis des siècles depuis l'ère des romains. *Castra Nova* est la ville romaine la plus réputée pour ses bains :

« *Castra Nova possédait plusieurs bains publics, du plus rudimentaire au plus somptueux. Aurélien fréquentait le plus riche de tous. C'était sa seule distraction. Les thermes de Cyprien, qu'on appelait ainsi en hommage à cet évêque de Carthage [...] Après le vestiaire, l'immense salle centrale aux huit colonnes de cipolin qui soutenaient la voûte.* » *Izuran*, p.255.

Après l'avènement de l'Islam, la civilisation musulmane a gardé des thermes romains leur structure, et leur organisation, mais elle développe la fonctionnalité pour leur donner un cachet musulman :

L'Islam va intégrer, dans la civilisation qu'il développa sur les ruines de l'empire romain, les termes impériaux dont on reprendra les structures, l'organisation, mais dont on modifiera la fonctionnalité. »¹²⁵

¹²⁵BOUHDIBA, Abdelwahab. *La sexualité en Islam*. Paris/ PUF. 1982, p.197.

L'espace du hammam est présent dans les trois romans du corpus. Un espace fermé dans lequel la femme retrouve sa libération de toute claustration. C'est un espace d'une grande importance dans la vie des femmes. Les activités de femmes dans cet espace sont minutieusement décrites par *Mimouna* lorsque sa copine *khadidja* l'accompagne au bain pour se préparer aux noces:

« Elle m'a accompagnée au bain et m'a appris d'incroyables recettes de beauté : la cire pour s'épiler, une lotion pour éclaircir le teint à base de persil, du citron et de l'huile d'olive pour avoir les mains douces, du vinaigre dans l'eau de rinçage pour faire briller les cheveux...Ella m'a fait mâcher l'écorce de noyer jusqu'à la nausée pour que mes dents soient bien blanches. » *La Scaléra*, p.98-99.

C'est ainsi que le hammam devient l'espace privilégié pour la femme, l'espace où elle noue avec son corps une relation assez particulière car pour elle, il est un lieu de purification et de sensualité. Un lieu symbolique de bien-être et de liberté.

L'analyse sociologique de Malek Chebel dans « *L'Imaginaire arabo-musulman* » et Abdelwahab Bouhdiba dans « *La sexualité en Islam* » prouve que le hammam a une portée symbolique assez importante.

Le hammam permet à l'homme d'entretenir la propreté de son corps selon les prescriptions religieuses comme « *essence divine* »¹²⁶

Il est le lieu de la purification du corps de toute impureté et de toute souillure selon les rites de la religion. Il est le lieu de : « *L'accomplissement d'un rituel d'essence religieuse sera prépondérant* ». ¹²⁷

Le hammam a toute une variété de fonction. En plus de la purification, s'ajoute la fonction de détente et de relaxation dans la salle chaude, la très grande chaleur favorise la circulation sanguine et permet au corps de se relâcher :

« Se rencontraient, se saluaient, conversaient en prenant des rafraichissements. Ils accédaient ensuite, par de longs couloirs couverts de mosaïques, aux salles chaudes avec étuve ou baignoires au

¹²⁶CHEBEL, Malek. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris : PUF. 1993, p. 53.

¹²⁷ BOUHDIBA , op. cit, p. 197.

frigidarium salle tiède avec piscine à la palestine où ils pouvaient se muscler ou se faire masser et frictionner aux huiles parfumées. » Izuran, p. 255.

Après son accouchement, la femme met son corps à la disposition des masseuses qui en prendront soin. Il est aussi une sorte de bureau de renseignements par excellence où une femme à la recherche d'une belle fille pourra effectuer son choix. Pour Fatima Mernissi : «*Le hammam est un centre de communication très actif, une puissante agence de renseignement où les secrets des familles qui le fréquentent sont recherchés et exposés*». ¹²⁸

Car c'est dans cet espace où tout se raconte, une femme emprisonnée dans sa maison toute la semaine trouvera l'occasion d'aller au bain pour rencontrer les amies et les voisines et donner libre cours à leur discours :

« Je me souviens d'Edith Piaf à cause de son histoire d'amour avec Marcel Cerdan qui était un enfant du pays. On en parlait dans les boutiques, au marché, partout et même dans les bains maures ! » La Scaléra, p35.

Même les histoires des chanteurs se racontent dans les bains maures. Le hammam est une sorte d'espace socio-culturel où l'on peut trouver toute l'actualité de la société :

« Il est un espace collectif et socio-culturel où «toute une vie sociale est entretenue [...] lorsque les femmes s'y rencontrent, elles recomposent à l'aune de leurs désirs (ou de leurs espérances) l'humanité proche en contractant toutes sortes d'unions matrimoniales et de parenté et en divulguant les on-dits ravageurs. » ¹²⁹

Avant de partir dans la maison conjugale, la coutume veut que la mariée aille au bain accompagnée de ses camarades et cousines :

¹²⁸MERNISSI, Fatima. *Sexe, Idéologie, Islam*. Paris : Tierce, 1983, p.136.

¹²⁹CHEBEL, Malek. op. cit., p. 54.

« *Naima fut happée par les mains expertes des masseuses qui se mirent en rond autour d'elle pour la déshabiller, défaire ses cheveux et lui passer sa fouta de soie rayée. On alluma les bougies et l'encensoir. Les tambourins, les you-yous, le claquement des sabots de bois et de velours sur le sol dallé résonnèrent sous la voûte carrelée jusqu'aux lourdes portes de la salle chaude.* » *Dounia*, p.114.

La très longue cohabitation entre les juifs et les algériens a engendré une similitude dans les us et coutumes des deux peuples. C'est ainsi que dans ce récit, la description renvoyant aux préparatifs des noces de *Naima* laisse le lecteur perplexe. Il ne saurait désigner l'appartenance de la mariée à l'une des communautés cohabitantes. Par le biais d'images relevant du rite du hammam, épisode précédant les noces, l'auteur à travers le personnage de *Dounia*, nous éclaire sur l'identité juive de *Naima* l'algérienne. La *Scaléra* décrit la scène du bain de noces de *Mimouna* une algérienne musulmane quant à *Dounia* décrit la même scène du bain de noces de *Naima* une juive algérienne ce qui donne l'occasion de relever les similitudes des coutumes.

Pour Bouhdiba : « *Il s'agit pour elles d'une sortie, d'un spectacle, d'un divertissement, d'un changement de décor, d'une détente au sens plein du mot.* »¹³⁰

Le bain pour les femmes est un lieu de divertissement, elles y allaient du matin au soir, pour elles c'est une journée de repos : « *A part le bain, où je me rendais avec ma belle-mère ou ma belle-sœur, [...] c'était pour moi comme un jour de fête.* » *La Scaléra*, p.112. C'est une opportunité pour *Mimouna* qui ne sort de la maison conjugale que pour aller au bain. Il s'agit d'une illustration tirée du roman *La Scaléra*.

¹³⁰ BOUHDIBA, OP., cit, p. 199.

L'hôpital

L'analyse de l'espace urbain se fait d'une façon littéraire en dépassant la simple métaphore. L'enjeu de la représentation littéraire d'un espace est de faire resurgir son aspect métaphorique.

L'hôpital s'apparente dans un espace de froideur et de mélancolie. L'hôpital va être, à partir de la connotation de sa fermeture, l'espace le plus producteur de sens. L'hôpital en tant qu'espace clos est explicite dans le roman *La Scaléra*, il s'apparente à la clôture d'une prison et d'exclusion : « *Cet endroit était peu fréquenté ; il était réservé aux malades longues durées, comme on disait.* » *La Scaléra*, p.9.

L'hôpital étant un espace où on sauve des vies devient le lieu de douleurs et de malaises où se superposent deux temps. La nuit, le calme y règne dans un lieu de souffrances. *Mimouna*, une vieille femme est hospitalisée depuis deux jours. Elle fut admise dans le bloc peu fréquenté. Ce bloc sert d'espace d'exclusion et de rejet pour les personnes sans familles :

« Pas de bruit, pas de claquements de talons, d'éclats de rire ou de jurons. Devant la dernière porte entrebâillée, elle entendit comme un appel répété. Depuis quand ? Se demanda-t-elle.

Elle poussa la porte et découvrit une vieille femme toute ratatinée, recroquevillée au fond d'un lit sans drap. » *La Scaléra*, p.9.

Le jour est le temps des souffrances, des cris, des douleurs et des va et vient. L'hôpital se transforme en lieu de souvenirs pour *Mimouna* recroquevillée dans son coin. A ce propos Bachelard dit:

*« Le souvenir des solitudes étroites, simples, resserrées nous sont des expériences de l'espace réconfortant, d'un espace qui ne désire pas s'étendre, mais qui voudrait surtout être encore possédé. »*¹³¹

¹³¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, op. cit. , p.26.

Pour Bachelard, la mémoire fait resurgir l'espace qui nous était cher et sommeillait dans notre subconscient à la suite des souvenirs des moments pénibles. Cet espace bien qu'il soit étroit sera réconfortant car il a la valeur d'un espace de refuge.

Mimouna sur son lit d'hôpital commence à raconter l'histoire de sa vie au jeune médecin *Nadia*. Bien calée sur ses coussins elle relate ses souvenirs depuis son enfance lorsqu'elle habitait la maison des grands-parents:

« J'étais jeune, mais je m'en souviens très bien. [...] Nos maisons se trouvaient juste derrière une colline. Quand je dis maison, n' imagine surtout pas des bâtisses en pierres, non. C'était tout juste des gourbis en terre recouverts de palmes. Il n'y avait pas de fenêtres. A l'intérieur, c'était sombre, glacé en hiver. » La Scaléra, p. 15.

Malgré la fermeture de cet espace, l'hôpital reste pour *Mimouna* le refuge et l'endroit où elle se sent protéger et écoutée par *Nadia* son médecin.

2-Les espaces ouverts

L'espace ouvert est symboliquement l'espace de l'ouverture dans lequel la femme est en quête de liberté. Il est un espace inaccessible à quiconque aimerait restreindre la liberté de la femme.

Le désert

Le désert est le lieu du désir de la liberté, un lieu de la gloire, il n'est guère le lieu de renoncement et de fuite. C'est le lieu où se jouent et s'affirment l'identité, l'ambition existentielle et la revendication de la différence de soi. C'est dans cet espace vierge, espace de désert que peuvent surgir les signes s'accommodant de la liquidité de la mer pour donner l'essence de ce récit. Le va-et-vient entre les espaces cités invite à analyser le voyage du personnage qui laisse voir l'ouverture de l'espace sans clôture, ainsi en prenant la route pour trouver un endroit fertile, dans *Izuran*, la matriarche se soule car elle est un personnage ivre de liberté :

« Ayye, épuisée, but jusqu'à la dernière goutte ce vin de jujube à la fois -doux et âcre qui enflamme le palais d'abord puis laisse la langue

râpeuse et dans la bouche un goût de fruit trop mûrs. Elle s'étendit sous la table du dolmen et contempla longtemps le ciel, ses étoiles et sa lune, essayant d'évoquer son ancêtre qui, selon la tradition, aurait vécu à une époque où les hommes ne connaissaient pas le fer et où l'étang était un lac immense qui baignait le pied des collines. » Izuran, p.71

Longues Jambes, le symbole du pouvoir matriarcal, s'impose au sein de sa horde car elle a choisi la nature libre et sauvage comme ultime demeure:

« On arrivait alors à une plate forme de roche grise, lisse et nue, suffisamment large pour que tous les membres de la horde ne s'y bousculent pas. » *Izuran*, p.16.

« Vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errance. » Cette citation illustre « *La poésie de l'espace* » de Bachelard. Cette réflexion a été engendrée par les propos de Philippe Diolé dans « *Le plus beau désert du monde* ». « vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errance »¹³².

Il faut voir cette immensité sans aucun artifice pouvant tromper l'œil de celui qui le regarde. Il faut dégager le naturel de l'espace pour l'apprécier dans toute sa profondeur car l'univers « *du désert est annexé à l'espace du dedans.* »¹³³

La retraite de l'être humain dans le désert veut dire renoncer au monde et à soi. Lorsqu'on se met face à cet espace immense et aride, l'homme devient solitaire pour entrer « *en communication avec un espace psychologiquement novateur.* »¹³⁴ affirme Diolé. Cette communication sera à l'origine d'une désertification intérieure renvoyant à l'immensité vécue. C'est à dire l'espace de la nudité, du vide et de la solitude va transformer profondément l'intérieur de l'homme et sa fusion avec le minéral qui va le métamorphoser: « *Le désert agit donc comme révélateur, qui oblige à se dépouiller du superflu pour aller à l'essentiel.* »¹³⁵

¹³² BACHELARD, *La poésie de l'espace*, op. cit, p.185.

¹³³ Ibid, p.185.

¹³⁴ Ibid, p.187.

¹³⁵ BOUVET, Rachel. *Pages de sable: essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal : XYZ, 2006, p. 77.

Pour Bachelard, «*on ne change pas de place, on change de nature*»¹³⁶; comme s'il s'agit pour cet espace «*d'une naissance symbolique, d'une naissance à soi-même, véritable renaissance de l'être.*»¹³⁷

La rêverie de l'immensité selon Bachelard correspond à «*une participation plus intime au mouvement de l'image.*»¹³⁸ Le penchement naturel du rêveur de cette immensité le prolonge dans une contemplation, il quitte alors tout l'espace proche pour se projeter dans l'espace de l'«ailleurs». Il vit alors dans un ailleurs naturel, immense ne disposant plus de limites.

L'espace vécu par le rêveur dégage de son fort intérieur l'immensité déjà existant en lui. Au fur et à mesure que l'être humain commence à se retirer pour méditer sur cette grandeur et immensité, son intimité intérieure grandit : «*Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent.*»¹³⁹

Quand la femme commence à rêver, les différents espaces de la nature fusionnent avec ceux rêvés : «*Jusqu'au point suprême où l'immensité née intimement dans un sentiment d'extase dissout et absorbe [...] le monde sensible.*»¹⁴⁰ La tribu d'Ayye rêve de changer de campement après que la sécheresse s'est emparée de leur terre :

«*Elles rêvaient d'atteindre, au-delà du pays des Garamantes, les cités mythiques de Pharaon ou peut-être d'abandonner les sables pour se joindre aux peuples de la mer. [...] Au-delà des montagnes qui barrent l'horizon, il y a de vastes plaines dont l'herbe est parfois si haute qu'elle dépasse la taille d'un homme !*» *Izuran*, p .86-87.

Ces cités dites mythiques étaient révélatrices d'un désert novateur pour y dresser leur campement. Après la peur et le désespoir de la tribu, Ayye la matriarche était en pleine confrontation avec elle-même, elle savait que l'ancêtre ne pouvait la trahir : «*Ayye avait parlé, pleine d'assurance mais au fond d'elle-même, la seule chose dont elle était sûre c'est que l'Ancêtre ne pouvait pas l'avoir trahie.*» *Izuran*,

¹³⁶ BACHELARD, op,cit, p. 187.

¹³⁷ BOUVET, Rachel. Op,cit. , p. 145.

¹³⁸ BACHELARD. Ibid, p. 20.

¹³⁹ BACHELARD, op, cit, p. 184.

¹⁴⁰ BACHELARD, Ibid, p. 173.

p.87.Ce désert promis dans un rêve et que la tribu entière craignait, se révèle tel un désert promoteur d'un bel avenir :

Ce furent de beaux pâturages qui accueillirent la tribu d'Ayye. Amghar, le vieux, celui qui gardait encore en sa mémoire le plus de souvenir de la terre de ses ancêtres décida, un jour, que le voyage se terminerait là. Izuran, p. 89.

Pour Bachelard: «l'être-là est soutenu par un être de l'ailleurs.»¹⁴¹ Ce voyage nécessité se transforme alors en voyage initiatique, ce qui permet à Ayye de se débarrasser de ce qui l'a longtemps préoccupé. Elle se rend compte finalement que ses préoccupations n'étaient pas fondées et qu'il fallait tout juste prendre des initiatives : « Il fallait les convaincre, entretenir l'espoir ou se résoudre à les voir partir. » *Izuran, p.90.*

Cette expérience a permis à la horde de se transformer et c'était là une bonne leçon, Ayye ne regrette pas son entreprise à travers les pâturages verts et touffus :

« Pendant des siècles, la tribu d'Ayye se perpétua sur ces hauts plateaux qui regardaient vers le Sud [...] Au rythme de quatre saisons, les troupeaux commandaient la vie. On était fier de ses buffles, de ses chèvres et de ses moutons. » Izuran, p. 90.

Dans *Izuran*, foisonnent les déserts immenses et difficiles dans lesquels il était difficile de vivre. Pour cela, la horde de Ayye pense quitter le désert pour aller vivre au nord : « *Ou peut-être abandonner le sable pour se joindre aux peuples de la Mer.* » *Izuran, p.86.*

Dans le grand désert du sud sec et aride, la femme mène une vie difficile. Alors, la matriarche décide de quitter ce grand désert pour aller se joindre peut-être aux peuples du nord. Après plusieurs concertations avec les siens ce fut la coupure avec

¹⁴¹ BACHELARD, op. cit., p. 188.

cet espace douloureux qui symbolise un espace de coupure et de transformation :
«c'est une épreuve qui inaugure une véritable métamorphose.»¹⁴²

Après la mort de la matriarche qui la prenait sous sa protection, *la petite boiteuse* devait quitter ce campement dans lequel elle était indésirable, il fallait fuir le plus loin possible pour dépasser les malheurs subis au sein de cette horde :

« Devant elle s'étendaient les basses terres. Elle renifla très fort, rajusta la peau sur son dos et, sans prêter attention aux longs filets de sang qui coulaient sur ses jambes et ses bras, s'engagea résolument entre les hautes herbes. [...] Les terres plates déclinaient et rejoignaient en pente douce les berges noires. D'un seul regard, elle vérifia qu'aucun danger ne pouvait la surprendre. » Izuran, p.47.

Ce désert a été pour *la petite boiteuse* une sorte de remède, malgré ses blessures physiques et morales elle a pu reprendre confiance en elle et s'élancer de nouveau pour reprendre la vie à zéro et atteindre le but : «*Le désert permet aux femmes de soigner leurs blessures, de reprendre goût à la vie, de mieux comprendre leur raison de vivre, de renaître à elles-mêmes.* »¹⁴³

Le goût de la liberté est ressenti grâce au voyage qu'effectue *Dounia* avec sa famille. En traversant le grand désert elle se sent si légère, si libre au point de jeter son haïk sans se soucier de quiconque. Un regard neuf l'aide à s'élancer vers un futur meilleur. Ambitieuse et responsable, *Dounia* toute confiante aspire à un avenir prometteur :

« Dounia le dos bien droit, les bras tendus, respirait avec délice l'air pur et parfumé. Elle aspirait à grandes goulées la brise légère et douce ; yeux à demi-clos, narines palpitantes, le frisson de la liberté la parcourait tout entière. Comme il était bon de n'avoir plus un mur pour horizon ! Adroite, la montagne se perdait dans un reste de brume mais la plaine resplendissante sous un ciel si bleu, si pur, si lumineux qu'on ne pouvait pas ne pas s'en émouvoir. Dounia, p.33.

Ou encore :

¹⁴² BOUVET, Rachel. op. cit., p. 143.

¹⁴³ BOUVET, Rachel Ibid, p. 143.

« Mais Dounia n'avait pas envie de s'asseoir [...] Elle aurait voulu courir jusqu'au campement de nomades, là-bas. [...] Eh bien, pour les nomades, la terre entière est leur maison ! » Dounia, p. 35.

C'est dans l'immensité et l'infini de cet espace que le narrateur va puiser la force des signes et leur donner forme et force d'où le renouveau perpétuel du signe et son changement connotatif pluriel appelant sa fonction sémiotique.

La campagne

La forêt en tant qu'espace ouvert joue un rôle primordial dans la vie de Dounia. Cet espace a été intimement vécu par l'adolescente. En effet, c'est cette forêt qui a aidé à la croissance, le développement et la protection de la jeune femme. Nous assistons à la substitution d'une maman perdue très-tôt : « A la campagne, on ne fermait pas la porte d'entrée, les deux battants étaient maintenus, à l'aide de deux grosses pierres, ouverts toute la journée. » Dounia, p. 45.

Des espaces d'ouverture où la femme vit l'expérience de la liberté. Dounia se fait sien l'espace naturel où elle vit pleinement sa liberté. Il devient son lieu de survie, son protecteur et sa première école de la vie. La campagne est synonyme de fraternité où tout le monde se connaît. C'est l'espace où la jeune femme a pu acquérir une indépendance vitale et une liberté spatiale. Elle est selon Bachelard «une immensité sur places ». ¹⁴⁴

La campagne possède les caractères habituels de l'espace domestique en tant que refuge et espace de protection : « C'est ici ma vraie maison, pensa Dounia, et son cœur se gonfla d'émotion. » Dounia, p. 37.

Malgré son immensité, la campagne lui est à la fois son abri et son territoire : « Cette petite a un don, se dit-il en l'aidant à sangler l'animal. La ville n'a pas émoussé son instinct de fille de terre. » Dounia, p.49.

Dounia dispose d'un endroit qui n'est qu'à elle ou presque. La campagne assure à la jeune fille l'intimité et la protection. En plus, elle lui fournit l'apprentissage nécessaire qui lui permet de communiquer :

¹⁴⁴ BACHELARD, op, cit, p. 170.

« *Lalla Badra s'engagea sur un sentier étroit au milieu des broussailles et des palmiers nains. D'énormes blocs de pierres nues gênaient leur avancée et il fallait écarter les branches trop basses. [...] Elles étaient dans une grotte assez vaste pour que leurs voix résonnent contre les parois.* » *Dounia*, p. 84-85.

Cette campagne est pour la jeune femme une source inépuisable de nourriture, de plaisir et de repos, une mère nourricière qui entoure sa progéniture de tous les soins :

« *Je comprends pourquoi les beys ont choisi la vallée de Misserghin pour y construire leur palais d'été ! Pensait-elle en respirant à plein poumons tous les parfums distillés par les milliers d'arbres qui l'entouraient.* » *Dounia*, p. 49.

Elle fournit à sa progéniture toutes sortes de nourriture allant des légumes jusqu'aux fruits :

« *Les oliviers venaient d'être élagués et les branches coupées attendaient en tas réguliers d'être chargés sur les mulets. Les figuiers [...] à laisser poindre leurs fruits, les bourgeons des grenadiers [...] les abricotiers, les pruniers, les amandiers, les pêchers [...] Les femmes étaient nombreuses dans les jardins, surtout en cette saison où la terre tenait toutes ses promesses.[...] Dans les grands paniers [...] s'amoncelaient les petits-pois, les fèves, les cardes.* » *Dounia*, p.49-50.

La campagne, est aussi associée aux moments de bonheur qu'aux moments de détresse de *Dounia*, si elle peut être comparée à une mère nourricière elle est aussi un espace de détresse dans lequel la jeune femme a perdu son père :

« *Arnaud, dans un dernier effort, porte la main à la base du cou de Si-Tayeb, près de l'épaule, là où le sang gicle par saccades, [...] Des cris, des pleurs, des gémissements, dans un dernier tourbillon, [...] Dounia ! Appelle Si-Tayeb...* » *Dounia*, p.265.

L'auteur dans le roman *Dounia* laisse ressortir les aspects de la campagne. Si d'une part, c'est une terre nourricière reliée aux moments de bonheur de *Dounia*, d'autre part, elle est un espace de détresse où la jeune femme a subi une des plus grandes pertes soit la mort tragique de son père.

La mer

Parallèlement à la maison natale considérée comme espace protecteur, il se trouve d'autres espaces naturels immenses, habituellement hostiles, telle que la mer mais qui possède son autre aspect positif. A proximité de l'espace féminin, la maison par excellence, s'étendent des espaces immenses comme la mer, espace dans lequel elle a erré avant de s'y établir.

Tout comme la campagne, la mer est synonyme de la mère: «*L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère*»¹⁴⁵. Toutes les caractéristiques naturelles de la mère sont attribuées à l'étendue d'eau qui a surtout, pour Bachelard, un rôle de rappel pour la mère. Pour *Longues Jambes*, cette étendue d'eau de rivière est une vraie protectrice qui a protégé le nouveau-né abandonné par sa horde des *Poils-Rouges*:

« *C'étaient les pleurs d'un nouveau-né, là, oublié ou abandonné, juste au bord de l'eau ! Il gigotait couvert de boue. L'enfant, sans doute surpris par ce bain imposé, ouvrit sur elle de grands yeux limpides et remua les lèvres pour boire les gouttes d'eau.* » *Izuran*, p.15.

Dans son ouvrage « *L'eau et les rêves*, »¹⁴⁶ Gaston Bachelard souligne le caractère féminin et maternel attribué à l'eau par des effets poétiques. L'eau de mer en comparaison avec l'eau douce est «*une eau inhumaine car elle manque au premier devoir de tout élément qui est de servir directement les hommes.*»¹⁴⁷

Pour l'auteur, la mer est un espace vital; travaillée par l'imagination attribuant à l'eau des images préconisées à la maternité. Selon Bachelard, l'eau de la mer est : « *l'eau animale le premier aliment de tous les êtres* »¹⁴⁸ car tout liquide est un lait. Il

¹⁴⁵ BACHELARD, op, cit, p 198.

¹⁴⁶ BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1968.

¹⁴⁷ BACHELARD, *ibid.*, p. 173-174.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 161.

explique cette fonction de la mer comme suit: «*La mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond; sur les rivages se gonflent des seins qui donneront à toutes les créatures des atomes gras*».

149

La mer étant généreuse, elle assure la nourriture, apaise l'esprit et reconforte sa progéniture. La matriarche, dans *Izuran*, décide de rejoindre les peuples de la mer, la mer nourricière afin de retrouver la nourriture qui faisait défaut suite à la sécheresse qui a dévasté le pays: «*Elles rêvaient d'atteindre, au-delà du pays des Garamantes, [...] d'abandonner les sables pour se joindre aux peuples de la mer.* » *Izuran*, p.86.

Les caractéristiques de la mer sont identiques à celle de la mère d'où la métaphore de « l'amour filial » selon Bachelard. Quant à Jacques Madelain : «*l'attachement maternel est indissociablement lié au sentiment océanique, la mer et la mère unies dans le même bercement initial*». ¹⁵⁰ L'eau de la mer lui procure le bonheur, l'affection et la détente dont elle a été privée : «*Anzar, le maître de l'eau nous renierait ! Cela est déjà arrivé une fois aux temps anciens !* » *Izuran*, p.99. L'eau de la pluie étant rare, la matriarche en compagnie de sa horde quittent les terres des ancêtres pour d'autres où on ne manque pas de ce liquide précieux.

Privée de la liberté offerte par la ville, *Mimouna* reste un cas particulier. Car pour elle, cette étendue d'eau devient synonyme de paix et de réconfort. En effet, c'est bien dans le flux et le reflux de la mer que ce personnage invente un jeu d'oubli dont elle ne se lasse pas. Les propos de Jacques Madelain précise que : «*le flux et le reflux de la mer, c'est le rythme premier, le mouvement de la vie, le chant de la terre et de la tribu qui efface toutes les souffrances vécues ailleurs*». ¹⁵¹ C'est ainsi que *Mimouna* écarte de sa tête tous les mauvais moments et les oublie, les mouvements des vagues de la mer la bercent telle une maman pour son bébé :

«*Enfin, après bien des hésitations et parce que Simone avait insisté pour que je mette un maillot de bain, je me suis jetée un jour à l'eau, en*

¹⁴⁹ Op,cit, p. 161.

¹⁵⁰ MADELAIN, Jacques. *L'errance et l'itinéraire: Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris: Sindbad, 1983, p. 73.

¹⁵¹ MADELAIN, Jacques, *ibid.*, p. 74.

gardant tout de même mon jupon. J'avais pris soin également de m'éloigner de l'endroit fréquenté et c'est près des rochers de la plage de St Roch que je me suis baignée comme on lance un défi. » La Scaléra, p.174-175.

Mimouna par le flux et le reflux de la mer veut lancer un défi et chasser le souvenir de la belle-famille source de ses souffrances. A travers le personnage de *Mimouna*, l'auteur de *La Scaléra* veut montrer la mer, cet espace aquatique, comme étant divertissant, nourricier et aussi protecteur et sécuritaire. Ainsi, la jeune femme pouvait puiser ses munitions dans cette contrée comme le montre l'exemple suivant: « *Nos jeunes gens allaient parfois à la pêche. » La Scaléra, p174.* Pour *Mimouna*, la fonction de la mère assurant soin, nourriture et protection est également assurée remplie par la maison natale.

Dans le chapitre intitulé «*Pureté et purification. Morale de l'eau*», nous constatons que l'auteur accorde une très grande importance aux matières essentielles comme l'eau car elles: «*reçoivent et conservent et exultent nos rêves. »*¹⁵² Bachelard accorde à l'eau la symbolique d'élément purificateur. Dans l'imaginaire social, l'eau détient un pouvoir purificateur. Ainsi, des séances de plomb fondu et renversé dans l'eau de mer permettent à la personne de se purifier de la sorcellerie et des maléfices :

« Khalti Baya venait d'un seul coup de renverser la cafetière de plomb fondu dans l'eau de mer du mortier. Le liquide s'est transformé en une masse noirâtre hérissée de pics. [...] Regardez comme il a noirci ! Cette petite retient le mauvais œil comme la glue retient l'oiseau. Et tous ces pics ! Des ennemis ! Des envieux ! Des jaloux ! [...] Un petit morceau de plomb resté lisse et brillant, c'est une sorcellerie que ta fille a écrasé ou avalé. » Dounia, p.98.

Dans l'imaginaire de la société d'antan, l'eau de mer en association avec un autre élément de la nature concourent à la purification de l'être humain du mauvais œil, des maléfices et de la sorcellerie. L'eau de mer a une fonction purificatrice qui aide

¹⁵² BACHELARD, op. cit, p. 182.

la femme à se débarrasser des impuretés : « *Voilà, c'est bien, enjambe le mortier, soulève un peu tes jupes, écarte bien les jambes !* » *Dounia*, p.98.

Dounia suivant les conseils de *Mâ Lalia* et de *Khalti Baya* enjambe le mortier plein d'eau de mer et de plomb pour pouvoir se purifier et se débarrasser de tous les mauvais esprits et maléfices. *Mâ Lalia* fait de même et déclare se sentir beaucoup mieux après avoir enjambé à deux reprises le mortier. D'ailleurs, la purification, grâce à l'eau de mer et le plomb est devenue une pratique courante. Son indication est préconisée, par les vieilles, pour une jeune fille qui tarde à se marier. De même, les vagues de la mer ont le même effet et la même fonction de purification comme le précise Bachelard :

« *C'est parce que l'eau a une puissance intime qu'elle peut purifier l'être intime, qu'elle peut redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige. Est lavé moralement celui qui est aspergé physiquement.* »¹⁵³

Si l'eau permet à l'être humain de se purifier elle est donc un symbole de confessions de ses péchés et des maléfices. Elle devient aussi symbole de renaissance, de rénovation après un état de désespoir car : « *On plonge dans l'eau pour renaître rénové.* »¹⁵⁴

Il faut noter ici qu'il y a une association entre l'eau de mer et le lait maternel. Etant un liquide nourricier, le lait tout comme l'eau permet à l'enfant de grandir et de passer de l'état d'un enfant à celui d'adulte. Toujours et selon Bachelard dans son ouvrage, « *L'eau et les rêves* », l'eau symbolise la vie et la mort. Si on a vu comment l'eau peut purifier et redonner une nouvelle vie à l'être humain elle peut aussi être source de la mort :

« *Comment oublier [...] les larges murs éventrés, les blocs de pierres projetés dans le ciel bleu, la poussière, les gravats, les brasiers que les déflagrations dispersaient jusque dans les fossés et puis les corps déchiquetés, hommes et chevaux sanglants, les cris de haine et les cris de*

¹⁵³ BACHELARD, op.cit, 194.

¹⁵⁴ Ibid, p.197.

douleur, les blessés piétinés et les faces noircies et longtemps après, dans le silence de la mort, [...]Nul besoin de les voir, on sentait les canons pointés sur les trois bricks fragiles, seuls, à l'entrée de la baie. »
Dounia, p.143.

Toute cette description de l'horreur et de la mort vient par la porte de la mer qui autrefois était symbole du maternel, source de nourriture, élément de purification et de rénovation ; elle devient aussi source de malheur et de mort. En effet, la mer méditerranéenne qui borde l'Algérie a été une ouverture qui permet la pénétration de l'occupation étrangère. Les turcs venus à la rescousse des algériens prennent possession du territoire avant de laisser la place aux français:

« Et pourtant la clameur partit de la porte du petit Santon, Bab-El-Marsa, celle qui s'ouvrait sur le chemin muletier menant à Mers-El-Kébir. Point de canonnade, disait l'un deux sans chercher à retenir ses larmes, ni coups de fusil, ni même un cri, rien. Ils ont ouvert les portes, simplement, ils ont ouvert les portes du Fort et les français sont entrés. »
Dounia, p. 166.

En effet, la mer, est une étendue d'eau si précieuse et si importante pour la survie de l'être humain : « و جعلنا من الماء كل شيء حيا »¹⁵⁵ car elle est un espace vital et protecteur pour la femme comme l'illustre le verset précédent.

La ville

La ville est une source qui abonde de chances. Des chances qui permettent à la femme de concrétiser son entreprise. Soit l'affirmation de soi et la stabilité dans un espace intime. Toutefois, l'exécution de cette entreprise se fait dans la douleur, elle ne se concrétise qu'après une longue errance. Pour la femme, cette quête ne peut se concrétiser qu'en dehors de son village. Pour ce fait, son premier voyage fut pour la ville. Ainsi *Tafsut* dans *Izuran*, en arrivant en ville pour la première fois, fut émerveillée:

¹⁵⁵ Sourate Les Prophètes, verset 30.

Tafsut respirait à pleins poumons et écarquillait les yeux pour ne rien perdre des paysages. C'était la première fois qu'elle voyageait ! [...] Il soignait aussi les autres maladies du corps, toutes les douleurs, avec des plantes, des cataplasmes et des médecines que les savants de Grèce avaient mises au point et que lui, avait étudiées ! » Izuran, p.156-159.

Pour *Tafsut*, le voyage vers la ville, est une sorte de baume et de cataplasme pour l'âme. La ville est non seulement un remède pour le corps avec toutes ces plantes dont le marchand étale les vertus mais aussi un cataplasme pour l'âme que *Tafsut* prospecte.

Ce voyage vers la ville est une quête de soi et de liberté. Un voyage d'agrément qui se transforme en voyage initiatique lui permettant de se prendre en charge. En ville, la femme a pu acquérir une indépendance vitale et une liberté spatiale comme c'est le cas pour *Mimouna* dans *La Scaléra* :

« Il y avait un mouvement terrible le matin. Les femmes sortaient faire leur marché devant la porte, avec les bigoudis sur la tête, et on en profitait pour discuter, pour demander des nouvelles. Le rire et la blague étaient faciles et les querelles aussi d'ailleurs. » La Scaléra, p. 35.

La ville est le point de départ pour un changement radical de la vie de la femme. La ville est un espace où les structures sociales et culturelles ont changé. *Mimouna* ne subit plus la pression de ce père dont elle craignait tant la présence :

« Il parlait peu et riait encore moins. Nous avions tous un peu peur de lui. Pourtant, il n'était pas violent comme les autres hommes qui frappaient leurs femmes au moindre prétexte. Sa présence me mettait mal à l'aise. Dès qu'il entra, tout le monde se taisait. » La Scaléra, p. 21.

La ville est un espace ouvert à toutes les contradictions provoquant un choc et une angoisse à *Mimouna* :

« Et moi, qui n'étais jamais allée plus loin que la Place d'Armes, je me demandais s'il n'exagérât pas un peu, mais je ne voulais pas lui faire de

la peine. Je m'extasiais pour qu'il continue. J'étais si heureuse dans ces moments-là ! Une sorte de complicité nous unissait, et, le temps d'un rêve, je goûtais à la liberté. » La Scaléra, p. 75.

La ville *d'Oran*, cet espace cosmopolite et mère d'une angoisse ressentie à l'idée d'aborder ce lieu où tout est possible. Cette ville demeure aussi la fenêtre ou l'ouverture sur la Méditerranée qui mène vers le monde creuset de toutes les cultures:

« Le samedi après-midi, place Kléber ou place de la république, des concerts étaient donnés sur le kiosque à musique. Le soir, on installa la piste et c'était le bal populaire. Les jeunes américains, blancs ou noirs, avaient un succès fou. [...] Mme Cruz me demandait de l'accompagner dans sa promenade du samedi. [...] Lorsqu'elle n'était pas trop fatiguée, on faisait un tour à la « Promenade de l'étang » ; c'était un jardin magnifique avec ses grands arbres et ses bosquets, le rendez-vous des amoureux et le refuge des solitaires. » La Scaléra, p.189-190.

L'espace de la ville a mis fin à la soumission et aux traditions contraignantes du village de *Mimouna*. Même les espaces publics et les couleurs renvoient à l'optimisme du personnage. Le déplacement du personnage d'un endroit à un autre à travers les différents endroits de la ville symbolise la quête de sens d'une nouvelle existence féminine.

II-La symbolique de l'espace

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

1-Les espaces réels

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

« *Il a alors quitté Pomaria¹⁵⁶ pour Portus Magnus¹⁵⁷. C'est là que mon grand-père est né. Il y a longtemps, les Vandales venaient d'envahir le pays. Ils avaient apporté avec eux leur fureur et un fléau encore plus grand : la peste. Portus Magnus a été décimé. Mon arrière-grand-père a sauvé ce qui restait de sa famille en fuyant. Il est arrivé à Icosium¹⁵⁸ avec quelques pièces d'or et rien d'autre.* » Izuran, p.269

Le grand-père quitte la ville de *Pomaria* (Tlemcen) pour *Portus Magnus* (Béthioua), il la trouve entièrement décimée par l'épidémie de la peste. Ce fait l'oblige à quitter cette ville pour une autre : *Icosium* (Alger). Et ce pour échapper au fléau. Le texte rapporte ici les noms réels de ces villes d'antan. Nous tenons à donner les noms récents de ces dites villes selon les quelques points de repères donnés par l'auteur à la fin du roman *Izuran* à la page : 287-288.

Mimouna ne cesse de citer les différents quartiers de la ville d'*Oran* qu'elle a habités ou parcourus. Sa nostalgie est telle qu'elle ne peut s'empêcher de revoir et se revoir habitant le quartier de *La Ville Nouvelle (Mdina Jdida)* pendant la période de l'occupation française ou celui de *Sidi El Houari* lorsqu'elle évoque ses traversées quotidiennes par la *rue Philippe* et *Hammam Hbiche* ou la *Place d'Armes* :

« *Tous les matins, je gravissais la rue Philippe alors que les commerçants commençaient à peine à retirer les rideaux de leurs boutiques. Je ne manquais jamais de changer de trottoir aux abords du hammam Hbich pour m'éloigner des hommes qui entraient au bain ou en sortaient. Je débouchais sur la Place d'Armes [...] Je longeais le grand Hôtel Martinez où les garçons s'apprêtaient à disposer les fauteuils en*

¹⁵⁶ Pomaria (Tlemcen)

¹⁵⁷ Portus Magnus(Béthioua)

¹⁵⁸ Icosium (Alger)

osier de la terrasse, et sur le boulevard Galiéni, un peu plus bas la banque. » La Scaléra, p. 187.

L'enchaînement spatial est créé par ce va et vient entre les différents quartiers de la ville. Des quartiers où elle a habité ou bien dans lesquels elle a travaillé chez les français. Cet enchaînement relève plutôt de la réalité que de la fiction. Par le biais de cette description spatiale référentielle, un lecteur natif de la ville *d'Oran* se voit entraîné de s'y promener. Pour un lecteur étranger à la ville, F.Bakhaï dans *La Scaléra* lui offre une sorte de guide touristique.

Quant au récit de *Dounia* il nous livre la carte géographique de la ville *d'Oran* et ses frontières limitrophes. La ville *d'Oran* et ses communes comme *Misserghin*, la *forêt de Msila*, *Brédéah*, la *Sebkha*, *Mers-El-Kébir*, et les différents oueds de la ville tels *Oued Rouina*, *Oued Rhi* : « *A hauteur du petit pont qui enjambe l'oued Rouina, la foule est déjà impressionnante. » Dounia, p. 152.*

Ou

« Comme une vague, le message est porté de ruelle en ruelle, jusqu'aux gourbis de Raz-El-Ain ; il parcourt la Blanca, éveille la Casbah, descend jusqu'au port, remonte l'Oued El Rhi. » Dounia, p. 157

La diversité d'espace donne au récit une notion de crédibilité vue la fonction de repérage que lui offrent ces révélateurs historiques et culturels.

2-Les espaces métaphoriques

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

« Sur les bords déjà, le corps d'un seul coup pouvait s'y enfoncer jusqu'à la taille. Il était préférable de traverser les bois et les taillis jusqu'au pied de la colline et l'enchevêtrement d'énormes rochers couverts de mousse. » Izuran, p.15-16

Cette traversée décrite tout au long de cet énoncé renvoie à la notion du voyage et sa charge symbolique indique une connotation de la quête de la femme envers un pouvoir perdu.

Les lieux réels cités sont des embrayeurs de sens et d'organisation dans le récit. L'espace métaphorique quant à lui implique l'usage de l'unité entre le personnage et son unité tout en renvoyant à un univers symbolique tel le passage suivant :

« Le campement était d'accès difficile. Après la rivière, il fallait contourner les marécages, une zone traîtresse qui avalait goulûment ceux qui osaient s'y aventurer. » Izuran, p.15-16

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

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

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

Il y aurait quelque part, une sorte de corrélation entre la littérature et l'architecture. En effet, toutes deux produisent la fiction par l'organisation de sens à partir de signes discrets qui mènent à une différence d'où la naissance d'un espace donné revêtu de toute la symbolique de l'espace.

De la même façon, grâce au langage qui fonctionne comme un instrument de médiation du monde, on met en configuration un espace. Produire un texte, c'est mettre en espace un récit, une notion commune au langage et à l'architecture.

Cette architecture obtenue est porteuse de signes. L'organisation de l'espace et du discours joue le rôle distributionnel du lieu ou de l'édifice, notamment la valeur

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

Les textes romanesques contiennent une portée symbolique indéniable :

« Elle était dans le jardin des femmes. Un immense patio de marbre blanc s'étalait sur deux niveaux devant elle. Un jet d'eau, au centre d'un bassin rond, entièrement recouvert de mosaïques multicolores, répandait sur des rochers ses eaux en cascades. Entre les dalles de marbre, des carrés de fleurs et d'arbustes : des rosiers de toutes les couleurs, des tamaris, des lauriers [...] Elle notait la délicate mosaïques émaillées, les colonnades torsadées, le fer forgé aux fenêtres, les portes sculptées, les stucs couvrant, comme d'une dentelle, le haut des murs et les plafonds. Elle était émerveillée par tant d'élégance et de raffinement. » Dounia, p. 75-76.

Il s'agit là de la description d'une maison de fortune entourée de jardins, un patio immense avec du marbre et le jet d'eau au milieu d'un bassin. Tout ce marbre, ces mosaïques, ce fer forgé et sculpté sont autant de merveilles qui laissent *Dounia* croire qu'elle était dans un éden. En fait, cette description foisonnant de signifiants métaphoriques renvoie à la valeur sociale de ses propriétaires. Le traitement de l'espace romanesque implique un examen des techniques et des enjeux de la description, ainsi le recours à la description va retarder le commencement de la fiction et maintenir l'attente tout en garantissant la structuration du système narratif. L'analyse de la description a permis de construire les rapports sémantiques entre les différentes parties du texte, son analyse a fait appel à son insertion, son fonctionnement et ses fonctions. Dans le texte de Bakhäi, l'espace abritant les membres de la horde est décrit d'une façon méliorative. L'étude de la description comprend sa motivation et le sujet décrit. C'est un espace sous forme de pierre mais

assez large et lisse où les membres de la horde pouvaient tous s'y abriter sans aucun problème. La motivation de la description provient de la motivation elle-même du narrateur, une motivation provoquée par le désir et l'acharnement à décrire la place qu'occupait la femme d'antan au sein de sa société et son espace, un espace ouvert, une grotte profonde et basse mais ouverte : « *Au fond, là où la colline s'élevait à nouveau, une grotte profonde et basse offrait le meilleur des refuges.* » *Izuran*, p.16
Dans *Izuran*, La grotte est devenue pour la *petite Boiteuse* son abri :

« *Son abri était là. Son entrée faisait une tâche sombre dans le gris de la roche. La petite Boiteuse eut deux ou trois sanglots qui dénouèrent sa gorge. Elle se glissa au fond de l'abri, s'enroula dans sa toison et s'endormit.* » *Izuran*, p. 49-50.

Après la mort de la matriarche, *la petite Boiteuse* ne pouvait plus rester au sein de la horde à cause de son handicap. Elle sort à la recherche d'un abri et c'est la grotte qui se substitua à la matriarche par sa protection car les membres de la horde ne voulaient pas d'elle. C'était dans l'ordre des choses. Les enfants qui naissent malades ou handicapés seront abandonnés. L'espace de la horde sous la protection de la matriarche est considéré comme un espace maternel, un espace de sécurité, de stabilité, de confiance et de protection. La perte de cet espace a engendré chez *la petite Boiteuse* un sentiment d'instabilité et une perte de confiance en soi. Sans sa maison, l'être humain est marginalisé. Yvonne Castellan la considère comme une mort psychique.¹⁵⁹ Quant à *Dounia* et son amie *Lalla Badra*, la grotte était pour elles leur lieu secret :

« *Elles étaient dans une grotte assez vaste pour que leur voix résonnent contre les parois. Au fond, une source se déversait dans une vasque naturelle qui se perdait sous la roche. Un rayon de lumière tombant de la voûte partageait l'espace en deux.* » *Dounia*, p. 85.

¹⁵⁹ CASTELLAN, Yvonne, citée par Edith GOLDHETER-MERINFELD, « Maisons et liens familiaux », dans cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux, n°37, 2006.
URL : <<http://www.cairn.info/accueil.php>. consulté le: 13/10/2014.

La description du lieu suit de près l'évolution des personnages dont les déplacements prennent un sens symbolique comme c'est le cas de cette grotte où résonnent les voix de ces deux femmes en opposition à d'autres voix féminines occultées.

Finalement, l'analyse du chapitre de l'itinéraire féminin a représenté la dialectique des espaces fermés et des espaces ouverts a donné à voir les croisements entre la liberté et l'enfermement soit le signe de la superposition, de la disposition et l'utilisation particulière de l'espace qui a entraîné une distribution spécifique de la parole. L'espace est partagé entre la clôture de la maison et l'ouverture de la ville ou le désert. Le désert est symboliquement le lieu de liberté et de pouvoir, quant à la maison, elle est presque absente dans *Izuran* contrairement aux deux autres romans à savoir *La Scaléra* et *Dounia*. Pour *Izuran*, c'est dans l'espace du dehors que le destin de la plupart des femmes se décide. L'étude a montré que la maison est un espace sécurisant ainsi que d'autres espaces fermés tels le Hammam, ou l'hôpital. En étudiant les différentes stations spatiales où a évolué le personnage, nous avons remarqué qu'une certaine mobilité dans l'espace du dehors propulse le personnage dans les espaces ouverts tels la mer, la campagne, le désert et la ville, des espaces symbolisant la liberté. Cela a éclairé la symbolique des lieux entre espaces réels et espaces métaphoriques et a permis de suivre l'itinéraire du personnage féminin dans son action de s'imposer à la tête de la société et sa quête de prise de parole.

Chapitre 3

Manifestations corporelles féminines

Dans le troisième chapitre traitant les manifestations corporelles féminines, le but est de montrer, comment dans toutes les cultures, des pratiques sont utilisées pour marquer le corps de la femme soit momentanément, soit pour toujours. Le corps étant un objet naturel devient alors un objet culturel. La société marque le corps de la femme car l'intention est de punir, de châtier et de faire souffrir afin de blâmer la femme et la rendre fautive ou dans un autre cas rendre le corps féminin objet d'admiration. Le texte littéraire reflète spatialisation corporelle féminine par le biais d'une écriture fragmentée.

I-Le concept du corps féminin

HART-NIBBRIG. L. Christian dans « *Corps et texte, dans Ivan Almeida* » souligne que:

*« La littérature lui donne parole par des voies détournées. Non pas en le thématissant, mais plutôt en le remplaçant: par le texte. Couvert de blessures et de cicatrices, lisse ou cuirassé. Il s'agit là d'une métaphore, certes. Mais peut-on somme toute parler du corps autrement que par le biais de la métaphore? »*¹⁶⁰

A travers cette citation, nous constatons que dans toutes les cultures, le corps de la femme reste un objet.

¹⁶⁰ HART-NIBBRIG. L. Christian. *Corps et texte, dans Ivan Almeida et Claude Reichler (dir), Le corps et ses fictions*, Paris : Minuit, 1983, p. 99.

1-Le corps épanoui

Dounia est plutôt le roman qui raconte l'histoire d'une jeune femme épanoui. A dix sept ans, elle jouit de la complicité d'un père compréhensif et continuellement à l'écoute de sa fille *Dounia*. L'adolescente a acquis une certaine culture et une éducation parfaite de la part de *Si-Tayeb* son père et *Ma Lâlia* sa nourrice, quoiqu'elle affiche une certaine émancipation par rapport à certaines traditions :

« *-Laisse-moi sortir habillée en garçon, chuchota Dounia en faisant la grimace et en se bouchant les oreilles à l'avance. » Dounia, p. 13.*

Dés son adolescence, *Dounia* se comporte en femme épanouie dans un corps épanoui. Elle ne veut pas suivre les traditions à l'aveugle. En demandant à sa nourrice la permission de sortir habillée en garçon, *Dounia* ne manifeste aucun rejet de ses origines. On ne peut cependant ignorer dans son comportement une certaine tendance à y recourir malgré tout :

« *Oubliant toutes les recommandations de Mâ Lalia, elle souleva sa robe et son jupon jusqu'aux genoux, découvrant son seroual de coton blanc et, sur un ton de défi, lança :*

-Nous, les pantalons, c'est en dessous que nous les portons ! » Dounia, p. 77

Dounia représente le modèle de corps épanoui dont toute femme rêve. Une jeune femme au corps souple et léger lui permet de monter sur sa jument et aller se promener dans la forêt. Aucune femme de son époque n'osait affronter la société de la sorte :

« *Dounia emprunta le chemin menant au douar, en haut dans la vallée, [...] Elle menait sa monture au pas, attentive à ne pas la brusquer. [...] Dounia n'oublia pas les leçons de celui qui était, à ses yeux, le plus prestigieux des cavaliers. » Dounia, p.49.*

Tout en étant une femme de petite condition, cela ne l'empêche guère d'être une femme dans un corps épanoui. Dans *La Scaléra*, le corps de *Yamna* la bonne de

Madame Cruz jouit d'une bonne santé et une bonne humeur qu'elle ne perdait jamais :

« Yamna était toujours de bonne humeur. Elle chantait en faisant la vaisselle ou en balayant l'escalier. J'aimais aller la voir quand elle se trouvait dans la buanderie pour la lessive. Je m'asseyais sur un petit banc et je la regardais aller et venir [...] Moi j'étais contente de la regarder et surtout écouter ses histoires, parce que, lorsque Yamna ne chantait pas, elle parlait, et même toute seule s'il le fallait. » La Scaléra, p. 28.

Une femme ne devient l'être dominant des êtres et des esprits que par le chant et la poésie. Ainsi une poétesse comme une chanteuse subjugué littéralement son interlocuteur telle cette voyeuse que *Mimouna*, sa maman et *Yamna* sont allées voir. Pour prédire à *Mimouna* son avenir quant au fameux prétendant qui tarde à s'annoncer, sa voix devient une mélodie :

« C'était une poétesse, une vraie, de celles qui naissent avec un don. De sa voix mélodieuse, elle transformait les mots, elle avait le pouvoir de faire vibrer en vous la moindre parole. Elle variait le rythme, haussait le ton, murmurait ou soupirait, et chaque fin de phrase retombait sur la même syllabe que celle qui l'avait précédée. De la poésie pure, improvisée, mais inspirée par on ne savait quel djinn : ma mère en avait les larmes aux yeux. » La Scaléra, p. 89.

Le corps de cette poétesse est à l'image de sa poésie. Le corps du féminin est valorisé par *Mimouna* décrivant le corps de cette voyeuse. Elle lui attribue une valeur esthétique et poétique. Par ce processus, elle donne au corps toutes ses fraîcheurs et ses éclats afin de réveiller en nous une conscience rêveuse capable de métamorphoser le corps de la femme pour l'épanouir d'avantage. *Mimouna* tient un discours singulier et une sensibilité d'affinité entre le corps et la poésie.

La vie dans le quartier vit au rythme du mariage de *Maryse* et *Omar*. Les commentaires illustrant la position de chaque communauté vont bon train.

Effectivement, *Madame Cruz* contrariée du fait qu'une française épouse un arabe réplique les commentaires de *Yamna* qui essaie de défendre la position de *Maryse* en citant l'exemple du Prophète étant marié à une chrétienne :

« -*Quoi ! Tu veux que Maryse elle devienne une « moukhere » ! Enfermée toute sa vie à faire des gosses et à servir la belle-mère ! Mais tu déraisonnes, franchement ! » La Scaléra, p.65.*

Mimouna épouvantée par ce qu'elle vient d'entendre, prise d'une folle révolte se rappelle le jour où l'école lui était refusée. Le même nœud se forme au niveau de la gorge. Mais cette fois-ci, elle savait s'imposer :

« *En tout cas, je me promettais de ne pas me laisser faire...mes idées étaient bien confuses. Je ne prétendais pas aller au bal bien sûr ni m'attabler au café de la place, non ! Mais je voulais avoir mon mot à dire, pouvoir donner mon avis, être prise en considération enfin ! » La Scaléra, p. 66.*

Voilà un esprit qui a muri dans un corps épanoui pour pouvoir enfin s'affranchir des interdits qui ont entravé la liberté de ce personnage féminin. Bien sûr, avant cet évènement, *Mimouna* adhère corps et âme aux enseignements de sa mère qui n'arrête pas de lui inculquer les règles à suivre pour être une bonne et parfaite épouse. Mais depuis le jour où l'on a commencé à parler de l'union de *Maryse* et *Omar*, *Mimouna* a perdu son bel élan et sa foi en l'avenir : « *Il me révéla que, peut-être, l'ordre établi auquel j'étais invitée à me soumettre n'était pas parfait, qu'il était injuste et même très injuste.* » *La Scaléra, p. 62.*

Mimouna trouve injuste de la part de la société d'établir de tels ordres pour freiner les libertés des femmes. L'évènement en question face au comportement de sa maman était le point de départ d'une nouvelle attitude, d'un épanouissement du corps féminin.

Le corps de la maman de *Mimouna* représente bel et bien ce corps épanoui et décrit de façon si sensible :

« [...] Elle ne portait aucun tatouage sur le visage, contrairement aux femmes de sa génération. Par contre, ses mains blanches et fines étaient brodées, du poignet à la naissance des doigts, de petits dessins géométriques, parfaitement exécutés, qui donnaient de loin, l'impression qu'elle portait des mitaines. C'était beau ! » *La Scaléra*, p. 43.

La beauté et la blancheur du corps de la mère éblouit la fille et éveille en elle un sentiment d'admiration, la perfection des dessins géométriques lui donne de la grandeur.

2-Le corps mutilé

L'épanouissement de la femme est entravé par les traces indélébiles qui ont marqué son corps et sa mémoire. Le corps marqué psychiquement et physiquement représente un voile qui enferme la femme et l'empêche de s'exprimer et de jouir de sa liberté.

La maladie

Le thème de maladie est beaucoup plus présent dans *La Scaléra* que dans *Dounia* ou *Izuran*. Les images d'un corps violenté et bouleversé foisonnent dans ce roman. *La Scaléra* s'ouvre sur le corps d'une vieille femme *Mimouna* gémissante sur le lit d'un hôpital :

« Cet endroit [...] était réservée aux grands malades longues durées, comme on disait. [...] Elle poussa la porte et découvrit une vieille femme toute ratatinée, recroquevillée au fond d'un lit sans drap. » *La Scaléra*, 9.

La maladie aidée par la vieillesse a raison du corps de la femme. Ce corps rongé et ratatiné semblable à une fleur qui a perdu son éclat et sa splendeur. La maladie, la vieillesse ne demeurent pas les seules agressions du corps féminin. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, le plus beau jour de la vie d'une femme peut aussi se révéler une épreuve éprouvante.

La nuit de nocces

Ayant quitté la maison parentale, la jeune femme doit s'adapter à un nouvel espace qui n'est autre que la maison des beaux- parents. Du roman *La Scaléra*, se dégage un sentiment relevant du domaine carcéral.

Le mariage traditionnel était fatidique pour la femme, l'angoisse s'emparait de son corps. Un corps abandonné et sacrifié à un homme qu'elle ne connaissait pas en général:

« J'ai attendu seule. Je n'osais pas bouger, peut-être qu'on me surveillait par un truc caché ! [...] J'avais du mal à maîtriser le tremblement qui avait envahi tout mon corps, une panique insurmontable s'était emparée de moi. » La Scaléra, p. 102.

Loin de la joie qui devait s'emparer de la jeune mariée, une panique terrible envahissait ce corps tout jeune à peine sorti de l'adolescence.

La clausturation

Si les mères et grands-mères acceptent leur sort et vivent heureuses dans un espace de confinement, les jeunes femmes comme *Mimouna*, s'opposent à cette situation d'espace conflictuel :

« J'aurais voulu fuir cette chambre au plafond trop bas et à la fenêtre trop petite, fuir ce vacarme et tous ces gens inconnus, mais c'était trop tard, il était là. » La Scaléra, p. 102.

Ce sont des femmes, les mères et les grand-mères qui perpétuent cette tradition d'oppression et étouffent la parole des autres femmes. Elles se sentent obligées d'assurer le respect des règles traditionnelles de la société patriarcale :

« Ce raisonnement n'était pas propre à ma belle-mère. La plupart des gens pensaient comme elle et même de nos jours, il n'a pas complètement disparu. Personne n'était indigné par le fait qu'un homme frappe sa femme ! Si vraiment il la laissait mal en point, on murmurait que, peut-être, il exagérait un peu, non dans le principe mais dans la manière ! De

toute façon un homme ne frappait jamais sa femme pour rien. C'était toujours elle la fautive. » La Scaléra, p. 107.

Révoltée par sa situation et celle des autres femmes, *Mimouna* ne cesse de réfléchir à l'impact de la culture et de la société sur le corps des femmes : « *Alors j'ai commencé à pleurer et j'ai pleuré mes espoirs déçus, mon corps humilié, jusqu'au matin.* » *La Scaléra, p. 104.*

Nous relevons dans le corpus que la vie d'une femme est jalonnée par différentes épreuves tout aussi lugubres les unes que les autres à savoir la nuit de noces, la claustration et la maladie. Le crépuscule de cette vie n'est pas plus reluisant car très souvent, il se termine par un divorce.

Le divorce

La femme divorcée est une femme qui a été incapable de garder son mari. Une femme divorcée est une femme qui retourne vivre avec sa famille et devient un fardeau :

« Endurer les humiliations quotidiennes, les injures, les coups semblait souvent moins dur que d'avoir à affronter les regards réprobateurs de son entourage. [...] Voilà pourquoi les vieilles femmes apprenaient aux jeunes la patience, l'endurance, l'art d'étouffer sa révolte. » La Scaléra, p. 113.

Malgré leur forte personnalité, ces femmes incarnent des corps présentant un handicap aux yeux de la société traditionnelle dans laquelle elles sont nées. Elles se sentent prisonnières d'un corps mutilé.

Des corps pour la plupart du temps handicapé par l'impact de la société, une femme dont l'enfance a été bercée par les récits anciens n'arrive pas à s'en détacher pour libérer son corps et lui permettre un quelconque apprentissage de la part de l'Autre :

« Ma mère au début a beaucoup souffert de cette situation. D'abord, il y avait le problème de la langue. De toute sa vie, elle n'est pas arrivée à apprendre plus de dix mots. En réalité, elle ne voulait pas apprendre. » La Scaléra, p. 39.

Après tant d'années passées en ville, la mère de *Mimouna* refuse toujours de s'exprimer en français lorsqu'elle est devant une situation contraignante. Pour elle, c'est la langue du mécréant. En pratiquant leur langue ou en se mêlant à eux, elle pense commettre un véritable péché. Durant les premières années de colonisation, c'était la coupure totale entre les deux communautés. Aucun échange n'était permis, les anciens veillaient inlassablement à cette tâche. Cette femme ne voulait en aucun cas croire à l'amabilité de certains français vivant sur le sol algérien comme *Madame Lopez* et les autres. *Mimouna* pense le contraire:

« Les ennemis, pour moi, c'étaient les autres, ceux que je ne connaissais pas. Ce ne pouvait être Madame Lopez, si douce et si bonne, ni Maryse qui me donnait des caramels, ni même Santa-Cruz qui criait beaucoup mais faisait de si bon beignets ! » La Scaléra, p. 40.

Le corps de la femme a toujours été l'objet de souffrance, pendant les périodes difficiles telle la période du colonialisme, la femme doit travailler durement pour aider son mari à subvenir aux besoins de la famille. Les hommes ayant perdu leur terre, les femmes doivent accomplir des tâches traditionnelles et domestiques soit chez elles ou chez les colons :

« C'était Yamna qui avait eu l'idée, un jour, de lui proposer du travail à domicile. Elle lui apportait de la semoule, et ma mère roulait le couscous et le faisait sécher, puis le restituer dans de petits sacs en tissu, prêts à l'emploi. » La Scaléra, p. 40-41.

Un corps mutilé ne manque pas de traces qui le marquent, aussi, il devient le corps d'une femme fatiguée par le poids de la misère et du temps.

3-Le corps stérile

L'importance de la femme réside dans la maternité. Effectivement, une femme stérile demeure une femme incomplète dans sa féminité. Si son ventre n'engendre pas la vie après plusieurs années il est assimilé à un corps qui n'enfante que la mort :

« La maternité a toujours été pour nos femmes un moyen de s'affirmer : l'enfant donne de l'importance à la mère c'est pourquoi toutes les jeunes

mariées souhaitent avoir un enfant dans la première année de leur mariage. » La Scaléra, p. 121.

Ce corps stérile est considéré comme incomplet dans sa féminité, c'est un corps amputé, handicapé, qui va même jusqu'à la déchéance :

« Un jour, au bain, j'ai entendu ma belle-mère, qui ne m'avait pas vu sortir de la salle chaude, confier à la patronne [...] quant à la seconde, que te raconter, je ne sais pas pour qui elle se prend, et en plus, elle est sèche comme le sable du désert, j'ai bien peur quelle ne donne jamais aucun fruit. » La Scaléra, p.120.

Le corps féminin mutilé traduit le sacrifice de l'identité féminine. La femme qui n'enfante pas ou qui ne peut avoir de mâles doit subir les que dira-t-on des membres de la famille et ceux de la société. La science a prouvé que la femme n'est guère responsable de cet état, celui d'avoir que des filles comme elle. Mais, vu l'ignorance dans laquelle vivaient les algériens, la société continue à blâmer la femme et rendre son corps fautif. Ne trouvant aucune solution, la femme recourt aux différentes pratiques de mythes en rendant visite aux marabout et demandant sa baraka pour l'aider à enfanter :

« Le gardien a ouvert la salle du tombeau et le cheikh y est entré pour prier. Pendant ce temps, je devais faire des ablutions complètes avec de l'eau glacée du puits. [...]Le lendemain, je délirais de fièvre et je ne pouvais plus rien avaler, une toux horrible me déchirait la poitrine. « Les mauvais esprits quittent son corps », disait ma belle-mère, mais je pensais plutôt que l'eau glacée du puits et le sol humide sur lequel j'étais allongée avaient largement contribué à les libérer. La Scaléra, p. 127.

Le miracle accompli, *Mimouna* est enceinte. Mais le malheur arrive lorsqu'une altercation éclate entre elle et sa belle-sœur *Mlouka*. Cette dernière ne se contente pas du fait de se considérer comme supérieure à *Mimouna* car elle a déjà enfanté de plusieurs. Le drame fait que *Mlouka* rapporte ce fait à *Mohamed*, l'époux de *Mimouna* tout en amplifiant l'histoire. Sur le point d'accoucher, *Mimouna* a subi un

châtiment corporel digne des films d'horreur, *Mohamed* furieux n'épargne pas sa jeune femme :

Mais qu'est-ce que c'est ça ! dit-elle en découvrant les traces bleues et violettes sur mon corps. Ne me dis pas que tu es tombée dans l'escalier ! Ah les vauriens ! C'est ton mari, hein ! J'ai bien vu qu'il n'avait pas la conscience tranquille quand il est venu me chercher ! Et ce bébé, ce n'était pas son heure ! C'est pas bon ça, c'est pas bon ! Il vaut peut-être mieux aller chercher le docteur. » La Scaléra, p. 134.

Nedjma, l'accoucheuse espagnole venant aider *Mimouna* à mettre au monde son bébé constate la chair et le corps mutilés de la future maman, qui attire son horripilation.

En effet, l'époux de *Mimouna* a fait preuve d'une grande cruauté nécessaire au redressement de la fautive. Ainsi, elle a reçu la leçon de sa vie et le corps de la femme est altéré comme l'écrit Anzieu: «*La profondeur de l'altération de la peau est proportionnelle à la profondeur de l'atteinte psychique* »¹⁶¹

L'altération de la peau du corps féminin entraîne un état défaillant de son *Moi-peau*¹⁶². Les traces bleues et violettes sur son corps ne sont plus que des cicatrices car la jeune femme reste pour toujours un être fragile déséquilibré physiquement et psychiquement :

« Si ma fille avait vécu, elle aurait aujourd'hui plus de cinquante ans. Eh bien, vois-tu, je ne me suis jamais consolée de l'avoir perdue. Les semaines qui ont suivi mon accouchement ont été les plus tristes de ma vie. J'étais épuisée physiquement et moralement. » La Scaléra, p.135.

¹⁶¹ ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1985, p. 34.

¹⁶² ANZIEU, Didier est psychologue stagiaire dans un service de dermatologie où il travaille notamment avec des patients souffrant d'eczéma, «pratique où prendrait source sa première intuition de la notion de *Moi-Peau*. étudie la philosophie, obtient l'agrégation en 1948, puis réalise un parcours de psychologie à l'Institut de psychologie de Paris, où il est notamment l'assistant de Daniel Lagache en 1951. Il soutient en 1957 une thèse d'État intitulée *L'auto-analyse de Freud* (publiée en 1959 sous ce même titre). Il analyse l'œuvre de Samuel Beckett, sur le plan de la création littéraire, et l'œuvre de Bacon, sur la création artistique, dans une tentative de modélisation d'une topologie propre aux créateurs.

N'ayant plus rien à espérer de la vie, un retour vers l'omniscient s'avère nécessaire. Ainsi, le seul moyen de retrouver son équilibre physique et moral se fera dans la prière: « *Lorsque je repliais mon petit tapis, j'avais le sentiment d'être en paix avec moi-même et je ne craignais plus d'affronter les autres.* » *La Scaléra*, p. 136.

Le sacré Coran le confirme dans la sourate « Errad » : « *a layssa bidikr ullah tatmaenou el koloub* »¹⁶³

Selon Anzieu, la construction du Moi de « la mutilée » passe par plusieurs étapes. La peau ayant des fonctions déterminées qui ont été altérées, la femme doit réagir en se prenant en charge.

Le rapport de la mutilation et du Moi-peau

Pour obtenir un équilibre physique et psychique, la femme doit compter sur elle-même pour reprendre une vie normale tout au long de sa quête initiatique tel que illustré par la citation suivante: « *Pour rétablir et maximiser les fonctions de peau maintenant et contenant.* »¹⁶⁴

Cependant, toujours, selon Anzieu, une peau mutilée perd sa fonction. Une femme battue est une femme qui se recherche, qui n'arrive pas à comprendre pourquoi sa peau a subi les affres du mâle qui engendre un trouble de l'âme tel le corps de *Mimouna*.

Il est judicieux de se demander si l'altération de la peau entraîne l'effondrement de la femme qui donnera lieu à l'effondrement du Moi-peau. En effet et selon, Jacques Pierre:

« Le corps est l'un des lieux privilégiés de la signification. Le dessin du corps n'est qu'une ligne de cessez-le-feu provisoire entre le dedans et le dehors. [...] un pacte momentané sur le parchemin duquel s'écrit l'identité du sujet. [...] Ce pacte en vient-il à être révoqué par un

¹⁶³ Sourate Eraad, Verset 28.

¹⁶⁴ ANZIEU, op, cit, p. 204.

*déséquilibre interne ou une agression extérieure que tout [...] sombre avec lui : la psychose. »*¹⁶⁵

Ce qu'affirme Jacques pierre confirme que l'altération de la peau est à l'origine d'anéantir et affaiblir le psychique de la femme.

Comment rétablir le Moi-peau ?

Anzieu affirme que la douleur : «*affecte la capacité de désirer et l'activité de penser.* »¹⁶⁶ Effectivement, une femme blessée, meurtrie dont l'activité de désirer et de penser se trouve émoussée a besoin d'une tierce personne afin de resurgir. C'est pour cela, d'ailleurs, et dans de rares familles, la reconstruction du Moi-peau est en partie menée en compagnie d'un homme. Dans *La Scaléra*, le personnage de *Mimouna*, grâce à la présence à ses côtés de son frère *Kader*, ses besoins psychiques et psychologiques sont pris en charge par les confidences, l'écoute et la communication. *Kader* a usé d'une véritable thérapie qui a aidé sa sœur *Mimouna* à se reconstruire. Depuis la nuit des temps, la fonction première de la peau est de recouvrir le corps mais Anzieu lui a découvert d'autres propriétés tel que illustré : «*Son Moi-peau qui n'a plus son étayage biologique sur la peau mais plutôt un étayage «socio-culturel»* »¹⁶⁷, nous constatons, alors, que la peau passe par l'étape de soutien biologique à un autre type de soutien appelé par Anzieu : «*la peau de mot* »¹⁶⁸. Ce concept commence à s'établir afin d'estomper la douleur psychique dont la présence est assez loin dans le temps chez *Mimouna*. Le phénomène de l'éclipse de la douleur a eu lieu grâce à la présence de *Kader*. En effet, *Mimouna* soutenue, réconfortée, entourée d'affection et d'attention par son frère qui a aussi semé la confiance en elle devient plus réaliste. *Mimouna* s'est métamorphosée et a pu reconstituer un Moi-peau nouveau de type socio-culturel comme l'explique Anzieu : «*le Moi-peau fonctionne en effet par étayage multiple.* »¹⁶⁹

En effet, plein d'attention, *Kader* un frère très attentif et affectueux, a pris en charge les soucis de sa sœur chose qui lui a permis d'accepter un deuxième mari *Abdeslam* :

¹⁶⁵PIERRE, Jacques. *Le corps, le sens et le sacrifice: l'examen du cas de Yukio Mishima, dans Le corps rassemblée: pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, op. cit., p. 262.

¹⁶⁶ ANZIEU, op. cit., p. 103.

¹⁶⁷ ANZIEU, op, cit, p. 207.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

« Après la première entrevue, Kader avait invité Abdeslam à la maison. [...] lorsque Kader m'a fait entrer dans la pièce, il s'est levé (Abdeslam), et ce geste m'a beaucoup touché. Ce n'était pas tous les jours qu'un homme se levait devant moi ! [...] qu'il voulait vraiment faire mon bonheur ! » *La Scaléra*, p. 214-215.

La quête de soi soutenue et encadrée par les deux hommes de sa vie lui a permis de se reconstruire et de s'affirmer en tant que femme. Grâce à eux, Mimouna reprend confiance et goûte aux plaisirs de la vie sans crainte.

II-La spatialisation corporelle féminine

La notion du corps humain dépasse les limites du corps physique pour atteindre les espaces dans lesquels vit le personnage féminin en usant de métaphores spatiales.

1-Corps et regard

Fatéma Bakhaï viole le tabou de la représentation du corps féminin quant au regard de l'autre que Segarra nomme le « regard subi. »¹⁷⁰ La religion musulmane interdit le regard car il : « A le pouvoir de déposséder la femme de son corps qui devient, par le détour d'un regard, la propriété des autres. »¹⁷¹

La femme ne doit regarder, ni être regardée par un homme étranger. Le regard est soumis à des lois bien précises pour l'homme et pour la femme car « être musulman c'est contrôler son regard et savoir soustraire à celui d'autrui sa propre intimité. »¹⁷² Assia Djebar a depuis longtemps revendiqué le regard dans ses écrits :

« Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous... [...] Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons! ...La femme-regard et la femme-voix »¹⁷³

Si la femme est condamnée à la claustration, c'est au moyen de son corps et de son regard qu'elle a toujours essayé de parler :

¹⁷⁰ SEGARRA Marta. *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Montréal : L'Harmattan, 1997, p. 76.

¹⁷¹ SEGARRA Marta, op.cit.

¹⁷² BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, op. cit., p. 51.

¹⁷³ DJEBAR Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des femmes, 1980, p. 68.

« Moi, je pouvais tout regarder, bien à l'abri derrière l'étoffe légère, mais personne ne pouvait me voir, me reconnaître et donc m'agresser. Les regards concupiscent et malhonnêtes ne pouvaient pas m'atteindre. » Dounia, p. 61.

Dans une société où tout dévoilement du corps, où toute nudité est inacceptable, la femme trouve dans le voile une protection contre le monde extérieur et le monde intérieur mais lui permettant de regarder à travers son petit œil.

« Dans la société traditionnelle la femme ne doit posséder ni une voix, ni un regard, ni un corps, puisqu'elle est la «clef de voûte de l'édifice islamique, et sur qui s'exercent en premier lieu les pressions idéologiques. »¹⁷⁴

Une femme doit se convertir aux obligations de la famille et ceux de sa société. Elle doit accepter tous les enseignements des mères pour être une épouse modèle, obéir à son époux et à son père corps et âme :

« Une femme, me disait ma mère, ne doit jamais élever la voix ni se mettre en colère, elle ne doit pas montrer ses sentiments, bons ou mauvais, elle ne doit jamais révéler ses secrets, elle ne doit pas rire aux éclats, elle doit obéir sans rechigner, c'était là les principes clés qui devaient aider une femme à conserver sa place dans la société. » La Scaléra, p. 61.

Voilà un corps d'une femme soumise, une femme sans voix, sans regard, sans sentiments. C'est une femme que l'on peut comparer à une éponge absorbante. Absorbante de tout ce qu'on lui dicte de faire. Une femme qui doit servir en réprimant toutes ses volontés.

¹⁷⁴VIOLA, Bill *Artistes en dialogue*, dans *La chair et Dieu*, 1999.

URL : <http://www.artistes-endialogue.org/neshOlgb.htm>. (Consulté le 10 novembre 2014).

Malgré ces interdictions, le regard a une double fonctionnalité. Si la société ne permet pas à la femme de regarder un étranger, ses sentiments ne peuvent obéir à cet interdit :

« Tant d'années après, il me suffit de fermer les yeux pour revoir Mouloud debout près de la porte d'entrée, sa boîte de dattes à la main. Il devait avoir vingt ans. [...] Mais quelle douceur dans le regard ! » La Scaléra, p. 79.

Ce regard foudroyant était le symbole d'un avenir heureux avec *Mouloud*, ce jeune homme avec qui *Mimouna* espérait réaliser ses rêves. Dans la culture algérienne et traditionnelle, la femme n'osait pas lever le regard même sur son père. C'est une autre forme de regard, celle du respect envers les parents surtout envers le père : *Mimouna* garda les yeux vers le bas, le jour de son mariage lorsque son père est venu lui dire au revoir :

« Le plus dur fut de dire au revoir à mon père. Toutes les femmes s'étaient éloignées pour permettre à mon père d'entrer. Il m'embrassa sur le front tandis que je gardais les yeux baissés. » La Scaléra, p. 100.

Par pudeur, elle est censée garder son regard et ses yeux baissés le jour de son mariage : *« On ne m'avait pas trompé, dit-il en ricanant, tu es jeune ! Alors seulement j'ai osé le regarder. » La Scaléra, p. 103.*

Le regard possède plusieurs formes : regard méprisant comme c'est le cas du regard de *Mimouna* regardant son époux *Mohamed* la nuit de nocces lorsqu'il lui déclare qu'il n'a pas été trompé. Le regard méprisant de *Mimouna* jeté lors de sa nuit de nocces à son mari signifie que son corps n'est pas une marchandise.

Une autre forme de regard présente dans le corpus, celle du regard de la pudeur : si *Mimouna* n'ose pas regarder son époux la nuit de noce, cela traduit la pudeur de la femme. Dans la même situation, nous remarquons une binarité de regard. Pour la même personne, on adresse deux formes de regard selon la situation comme c'est le cas du regard de *Mimouna* envers son époux. Un regard de mépris ou de pudeur.

Le regard peut être une forme de croyance à la manifestation de forces mystérieuses comme le mauvais œil, une vieille superstition. Si une personne est regardée d'une façon envieuse sans dire « Ma Châ Allah » la personne est atteinte du mauvais œil qui pourra nuire à sa santé ou même à sa maison comme c'est le cas de la maison de *Dounia* protégée contre le mauvais œil par des amulettes : « *Il y en avait une suspendue au-dessus de la porte d'entrée pour contrer le mauvais œil du visiteur mal intentionné.* » *Dounia*, p. 95.

Alors, regarder n'est pas seulement fonction de la vue. Car cet organe est capable de donner naissance à différents regards images d'une multitude d'émotions. Mais la fonction principale du regard en tant qu'espace corporelle féminin demeure une arme au service de la femme.

2-Corps et espace mémoriel

Selon Bachelard, l'espace donne beaucoup plus d'informations que le temps; de même la mémoire se rapporte beaucoup plus à l'espace qu'au temps «*car le temps ne l'anime plus.* »¹⁷⁵ On ne peut que penser à un temps déjà passé mais, ce temps ne peut jamais être revécu car il est un temps qui manque de concrétisation. Nos souvenirs sont logés dans les différents espaces ayant la capacité de déclencher notre mémoire, «localisation de souvenirs. »¹⁷⁶

Pour Bachelard, les souvenirs aussi bien que les rêves sont gravés dans l'espace et sur les objets. L'espace est un élément déclencheur de souvenirs chez les personnages féminins, surtout dans *La Scaléra*, leur permettant de vivre une certaine intimité car «*plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité* »¹⁷⁷ comme l'affirme Bachelard. Pour *Mimouna*, les différents lieux qu'elle a fréquentés comme *Sidi Lahouari*, *Sidi Abdelkader*, le cinéma *Familia*, *Montagne des Lions*, *les Bassins*, *Derb*, *Lamur*, *Ville-Nouvelle*, *Planteurs*, *Oued Rouina*, *Douar-El-Belini*, sont les facteurs de la remontée de différentes scènes du passé. Tout comme les lieux, les objets sont à l'origine du déferlement d'un tas de souvenirs et d'objets comme le

¹⁷⁵ Op. cit. , p. 28.

¹⁷⁶ BACHELARD, op.cit, p. 27.

¹⁷⁷ Ibid, p. 28.

Géranium, le murmure du port, la table en bois blanc, le réchaud à alcool en cuivre jaune, étincelant ! Ces objets sont les témoins de la vie passée et les porteurs de la mémoire familiale.

Onimus constate que la maison est une «*maison qui se souvient.* »¹⁷⁸. Les voix, les odeurs et les images qui ont animé la vie du passé animent les différents lieux puisqu'une vraie maison garde les souvenirs du passé. Une fois retrouvé, cet espace déclenche en nous tous les de souvenirs du passé :

« Mon père avait loué deux pièces contigües dans une maison mauresque. [...] Dans un coin, il y avait une petite table en bois blanc, et sur la table, une autre merveille : un réchaud à alcool en cuivre jaune, étincelant ! [...] Sur une étagère, au-dessus de la table, étaient disposées des boîtes en fer de différentes couleurs, pour le café, le sucre, et, sous la table, mon père nous avait réservé une autre surprise : une caisse pleine de vaisselle comme on en avait jamais vue. Des assiettes blanches avec des petites fleurs bleues m'avaient émerveillée. » La Scaléra, p. 25-26.

Car la mémoire hante les vieilles maisons qui résistent à l'épreuve du temps. La maison natale assure la continuité des générations ; en tant qu'espace, elle porte le nom propre de son propriétaire et constitue l'espace où se construit et se déploie l'histoire familiale. La maison symbolise la mémoire de toute une génération qui rejaillit pour permettre la quête de ses origines. La mémoire familiale provient non seulement des espaces et des objets mais aussi des paroles.

Ce lieu chaleureux abrite les noces de mariage des enfants, elle est le théâtre de la cérémonie du henné de *Naima* :

« Le lendemain, jour du henné, tous les parents, tous les amis, tous les voisins envahirent la maison [...] Les invités étaient partout, dans les salons, dans les patios et jusque sur la terrasse. Deux orchestres se relayaient : musique légère et vive pour danser, musique andalouse plus

¹⁷⁸ ONIMUS, op. cit., p. 91.

profonde que l'on transmettait de génération en génération. » Dounia, p. 115.

A cette cérémonie sont conviés amis et proches. Une occasion pour un grand rassemblement de tous les membres de la famille venus de tous les coins de la ville et du pays voire même de l'étranger. Une occasion pour se remémorer tous les moments passés ensemble dans la maison, où «*on se plaira à [...] évoquer les mêmes souvenirs, à raconter les mêmes anecdotes.*»¹⁷⁹ En effet, les souvenirs foisonnent dans la mémoire de toutes les femmes des trois romans de notre corpus et leur retour dans cet espace est un renvoi au passé et aux souvenirs vécus dans la maison familiale. Pour Anne Muxel, la maison parentale est un espace «*où s'est établie une histoire faite d'habitudes et de rites, d'un langage propre, de façons de faire et d'être, que l'on reconnaîtrait entre mille.*»¹⁸⁰ Selon la sociologue, la maison renferme les us et coutumes ainsi que les rites sacrés car elle représente «*la base d'une mémoire collective, une sorte de vérité collective familiale.* »¹⁸¹

Tout en décrivant les traditions qui accompagnent d'habitude une cérémonie de mariage, la narratrice évoque les souvenirs vécus dans la maison familiale, des souvenirs aussi bien visuels tels l'attitude de la mariée émue et la richesse de sa tenue, ou tactiles comme la douceur du velours rouge de son caftan, ou encore olfactifs telles les odeurs que les différents mets préparés à l'intention des convives:

« La mariée était là, les yeux baissés, émue, offerte à tous les regards. On la faisait tourner lentement pour que chacune put admirer sa parure, la richesse de ses bijoux, l'élégance de sa coiffe. Les broderies d'or de son caftan de velours rouge disparaissaient sous une masse impressionnante de perles baroques qui s'étagaient régulièrement du cou jusqu'aux genoux. [...] Aux plateaux de méchouis succédèrent les grands plats de viandes douces aux pruneaux, aux abricots et aux

¹⁷⁹ MUXEL, Anne (cité par GOLDBETER-MERINFELD, Edith. *Maisons et liens familiaux, dans Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006.

URL < : <http://www.cairn.info/accuei1.php> (Consulté le 30-10-2014).

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

amandes, les entremets épicés et les poivrons farcis, les fruits rafraîchis et les gâteaux au miel. » Dounia, p. 115-116.

Que ce soit la femme ou la mémoire, toutes les deux sont gardiennes de la mémoire ancestrale. L'imaginaire féminin est marqué par l'oralité dont les contes, les légendes et la vie de leurs ancêtres qui représentent un patrimoine ancestral:

« Voilà dit Tamemat, la voix un peu enrouée. Tirman le Rouge sauva le lion et le lion sauva Tirman le Rouge ! [...] Tirman, suivi de son lion, vint se réfugier sur la terre de ses ancêtres. On l'appela Tirman le Borgne. Je vous l'ai dit, Tirman était le grand-père de mon grand-père ! C'est depuis ce temps-là que, que dans notre tribu, les hommes ne chassent plus le lion ! [...] Cette tradition remonte à notre aïeul Tirman ! » Izuran, p 204.

Dans la grande maison de *Tamemat*, lorsque tous les enfants et petits enfants sont réunis, la grand-mère retrouve les souvenirs de son arrière son grand-père *Tirman* et ses exploits en chassant le lion. C'est l'espace de la maison qui réunit tous les membres de la famille qui donne l'occasion à la grand-mère de se rappeler l'histoire de son ancêtre pour la raconter à ses petits-enfants. C'est surtout les femmes de la famille qui se transmettent l'histoire, et chacune à un moment ou à un autre de sa vie sent sur son épaule le souffle de l'aïeule :

« Sophonisbe et sa suite arrivèrent aux portes de Siga. [...] On la conduisait dans la demeure que Syphax lui avait réservée. Tout était neuf et l'on sentait bien que tout avait été fait pour l'éblouir. Des tapis de laine et de soie venus d'Orient, de la vaisselle d'or, des meubles en bois précieux, des corbeilles de fruits mûris sous un autre soleil et, dans sa chambre, des étoffes, des bijoux, des parfums et de l'encens rare. Tous s'exclamaient, poussaient des cris d'admiration devant tant de luxe et de richesse étalée. » Izuran, p.165-166.

Le corps de la femme est doté d'une mémoire capable de restituer les souvenirs du passé. Mais l'espace aussi a une faculté de stimuler cette mémoire pour faire revenir

un passé inscrit dans chaque lieu et dans chaque objet. Ainsi, l'esclave de *Sophonisbe* raconte l'histoire de sa maîtresse à un conteur qui la raconte à son tour aux autres. C'est le luxe de l'ameublement de la maison de *Sophonisbe* est resté gravé dans la mémoire de l'esclave pour qu'il fasse face un certain temps.

3-Corps et espace intime

A l'intérieur de chaque espace, la femme se procure un espace intime car chaque individu est à la recherche d'une intimité pour s'isoler soit seul sinon avec un confident. Généralement c'est la chambre individuelle qui représente cet espace intime au sein de chaque maison :

« Instinctivement, je me retirais lorsque mon père entrait dans la pièce commune, je réduisais mes mouvements, je baissais la voix. Je ne chantais plus comme avant, je fredonnais quand j'étais seule. » La Scaléra, p. 59.

L'adolescente qu'était *Mimouna* est devenue, par la force des choses, une femme. Cela lui impose d'avoir son intimité et son propre espace intime. Lorsque son père rentre après son travail, la jeune femme se retire dans cet espace d'intimité pour s'adonner à des tâches personnelles comme le chant.

La chambre individuelle soustrait le personnage féminin à la rencontre des autres membres de la famille et l'éloigne de tout questionnement ou regard des autres :

« Mon père jetait sur moi des regards furtifs, qu'il m'observait sans vouloir le laisser paraître. Il adressait alors à ma mère quelques mots à mi-voix que je n'arrivais pas à saisir malgré tous mes efforts. » La Scaléra, p. 59.

Tout en étant un espace de rêverie, l'espace intime déclenche chez *Mimouna* les rêves et l'imagination de l'enseignement. Voyant son frère aller à l'école, suivre des études, apprendre ses leçons le soir à la maison, *Mimouna* éprouve une grande souffrance et trouve la situation injuste. Elle envie son frère pour cette instruction ; le soir elle commence, sous sa couverture à s'imaginer en écolière :

« Et pourtant, le soir, sous ma couverture, je m’imaginai vêtue d’un tablier à carreaux, ma tresse dans le dos, mon cartable à la main. Je m’imaginai au milieu des petites filles en socquettes blanches, en rang devant la porte de l’école. » La Scaléra, p. 46.

L’espace intime est un espace de réclusion permettant à la jeune femme de se révolter contre ce sort qui lui est imposé non seulement par la famille mais aussi par la société. *Mimouna* toujours dans son espace intime se pose la question :

« Pourquoi les autres et pas moi ? Je n’ai jamais pu répondre à cette question clairement, mais au fond de moi commençait à naître cette révolte, ce sentiment d’être victime d’une injustice intolérable, d’une incompréhension totale qui m’ont accompagnées toute ma vie. » La Scaléra, p. 46.

Alors que l’Islam a ordonné l’instruction pour l’homme et pour la femme, la société algérienne à l’époque du colonialisme français qui l’a délibérément laissée dans l’ignorance a fait une ségrégation entre les deux sexes par rapport à l’instruction :

« Madame Lopez ressortit, un moment plus tard seule. Elle me raconta que le directeur avait bien voulu le prendre, malgré son âge, à l’essai, et elle ajouta : « C’est dommage Mimi que tu n’aies pas toi aussi à l’école », me dit-elle en arrangeant ma natte. Mon cœur se serra et une boule se forma dans ma gorge. Je ne répondis rien. J’éprouvais une grande souffrance et je ne pouvais en parler, je n’osais pas en parler. » La Scaléra, p. 46.

Mimouna éprouve, dans son fort intérieur, un grand désespoir mais, elle se console et sa révolte cède la place au sentiment maternel qu’on lui inculque envers son frère parce qu’*Abdelkader*, malgré son jeune âge, était non seulement son frère mais aussi son ami et son confident qui lui raconte plein de choses le soir dans leur chambre :

« [...] parce qu’il était très affectueux. [...] Il avait le don de l’imitation et connaissait toujours plein d’histoires drôles qu’il me racontait le soir

quand on était couché. Qu'est-ce qu'il me faisait rire ! » La Scaléra, p. 43-44.

Le corps de la femme et sa cohésion avec l'espace qu'il occupe permet son épanouissement ou au contraire sa déchéance. Une femme condamnée à la réclusion trouve refuge dans l'interaction de l'espace intime avec son espace corporel tels le regard et la mémoire en tant que source de tous les souvenirs et les rêveries féminins.

La conclusion de ce troisième chapitre sur les manifestations corporelles féminines a montré comment dans toutes les cultures, des pratiques sont utilisées pour marquer le corps de la femme soit momentanément, soit pour toujours. Le corps étant un objet naturel devient alors un objet culturel. La société marque le corps de la femme car l'intention est de punir, de châtier et de faire souffrir afin de blâmer la femme et la rendre fautive ou rendre son corps objet d'admiration d'où les différentes manifestations corporelles. Le corps de la femme sous ses différents aspects, passant du corps épanoui au corps mutilé et affecté puis le corps stérile a montré comment l'effet considérable de l'empreinte sociale est quasi importante quant à la relation de la femme avec son corps. La notion du Moi-peau d'Anzieu nous a aidé à expliquer les conséquences de la maltraitance subie par la femme sur sa peau et son effet sur son psychique. Grâce à certains procédés stylistiques utilisés par l'auteur, la description de l'espace et ses manifestations naturelles ont servi à rendre compte de la relation du corps à l'espace et de montrer l'intime relation entre le corps féminin et l'espace traversé ou habité par la femme. L'analyse de l'espace et du corps féminin nous a conduite à déduire que l'épanouissement de la femme repose sur une interaction harmonieuse entre son corps et l'espace occupé. le corps féminin dans son rapport à lui-même devient espace : espace de regard, espace de mémoire et espace d'intimité. Le corps de la femme à son tour obéit à cette dialectique de

l'espace. Le texte littéraire reflète ces manifestations corporelles par le biais d'une écriture fragmentée.

Au terme de cette partie l'analyse, l'interaction féminine a permis d'étudier les différentes représentations féminines pour dévoiler l'Autre féminin. Cela a compris les différents rôles joués par la femme en tant que mère, épouse, femme moderne ou femme traditionnelle depuis la nuit des temps jusqu'à nos jours. L'analyse de son identité féminine a mis en exergue l'évolution du personnage féminin à travers l'espace et son interaction avec ce dernier. Le portrait physique et psychologique du personnage féminin dans l'œuvre a révélé le Moi féminin et sa capacité de s'imposer à la tête d'une société d'où la conception du personnage féminin de la part de l'auteur. Cette analyse a permis de lire la dénonciation et le repérage de l'apport idéologique qui s'exprimaient par la quête des personnages féminins dévoilant, ainsi, le projet de l'auteur.

Ensuite, nous dirons que l'itinéraire féminin représenté par la dialectique des espaces fermés et des espaces ouverts a donné à voir les croisements entre la liberté et l'enfermement soit le signe de la superposition, de la disposition et l'utilisation particulière de l'espace qui a entraîné une distribution spécifique de la parole. L'espace est partagé entre la clôture de la maison et l'ouverture de la ville ou le désert. Le désert est symboliquement le lieu de liberté et de pouvoir, quant à la maison, elle est presque absente dans *Izuran* contrairement aux deux autres romans à savoir *La Scaléra* et *Dounia*. Pour *Izuran*, c'est dans l'espace du dehors que le destin de la plupart des femmes se décide. L'étude a montré que la maison est un espace sécurisant ainsi que d'autres espaces fermés tels le Hammam, ou l'hôpital. En étudiant les différentes stations spatiales où a évolué le personnage, nous avons

remarqué qu'une certaine mobilité dans l'espace du dehors propulse le personnage dans les espaces ouverts tels la mer, la campagne, le désert et la ville, des espaces symbolisant la liberté. Cela a éclairé la symbolique des lieux entre espaces réels et espaces métaphoriques et a permis de suivre l'itinéraire du personnage féminin dans son action de s'imposer à la tête de la société et sa quête de prise de parole.

L'analyse des manifestations corporelles féminines, a montré comment dans toutes les cultures, des pratiques sont utilisées pour marquer le corps de la femme soit momentanément, soit pour toujours. Le corps étant un objet naturel devient alors un objet culturel. La société marque le corps de la femme car l'intention est de punir, de châtier et de faire souffrir afin de blâmer la femme et la rendre fautive ou rendre son corps objet d'admiration d'où les différentes manifestations corporelles. Le corps de la femme sous ses différents aspects, passant du corps épanoui au corps mutilé et affecté puis le corps stérile a montré l'effet considérable de l'empreinte sociale quant à la relation de la femme avec son corps et la maltraitance subie par la femme sur sa peau et son effet sur son psychique. Grâce à certains procédés stylistiques utilisés par l'auteur, la description de l'espace et ses manifestations naturelles ont servi à rendre compte de l'intime relation du corps féminin à l'espace traversé ou habité par la femme. Ceci nous a conduit à déduire que l'épanouissement de la femme repose sur une interaction harmonieuse entre son corps et l'espace occupé. car le corps féminin dans son rapport à lui-même devient espace de regard, espace de mémoire et espace d'intimité. Le corps de la femme à son tour obéit à cette dialectique de l'espace. Le texte littéraire reflète ces manifestations corporelles par le biais d'une écriture fragmentée.

Troisième partie

Espace d'intertextualité et d'interculturalité

Dans cette troisième partie, le but est d'analyser l'écriture de Bakhaï à travers l'espace féminin voire même de l'identité d'où une intertextualité pratiquée en étroite relation avec l'espace féminin du moment que le texte lui-même est un espace scriptural sur lequel l'auteur note les préoccupations, les problèmes, les analyses, les mythes du sujet féminin. L'analyse de l'espace d'intertextualité et d'interculturalité permettra de démontrer que l'individualité de l'œuvre repose sur ses relations avec l'ensemble de la littérature dans un mouvement variable. Le premier chapitre de l'intertextualité littéraire se définit par rapport à plusieurs points d'appartenance. La mémoire de l'œuvre est variable, elle est sujette à l'oubli, au souvenir, à la récupération et à l'effacement temporaire. Les récits écrits tissent entre eux des relations d'ordre historique relevant du même thème, relations d'ordre canonique ou tout simplement relations d'influence par un jeu de réflexivité, d'intratextualité et de polyphonie.

Nous nous intéresserons, dans le deuxième chapitre sur l'intertextualité religieuse, à l'étude de l'imposante présence des intertextes religieux dans les romans de Bakhaï pouvant nous conduire à relever et à identifier les différentes formes de coprésence qui marquent le texte sacré et le hadith. Le texte de Bakhaï est fortement imprégné d'allusions coraniques et allusions aux hadiths ainsi que la relation de la science au Coran.

Le troisième chapitre traitant l'intertextualité culturelle se propose de relever l'apport de la culture et des traditions en tant qu'ensemble de relations provoquées

par les différentes rencontres ou confrontations. Ensuite, nous essaierons d'identifier le rapport du mythe à l'oralité, deux entités permettant de mettre à jour un héritage transmis verbalement de tout ce qui appartient au passé vers l'avenir entre les membres d'une même communauté. Et voir comment l'interculturalité peut prendre en charge les dialogues réciproques fondés sur le souci de préserver l'identité culturelle de chacun d'où l'appel à la langue de l'Autre soit le métissage culturel.

Chapitre 1

L'intertextualité littéraire

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

1-L'intertextualité

La perspective de recherche sera d'établir le rapport entre le sujet et les modalités d'insertion dans le texte ; nous procéderons, par la suite, à l'analyse de leurs fonctions dans le texte car :

« Il n'est pas d'œuvres littéraires qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, (...) certaines le sont ¹⁸²plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres. »

Le terme d'intertextualité qu'utilise Julia Kristéva en France vers 1967 dans le discours littéraire, qui a été lié au dialogisme et à la polyphonie de Michael

¹⁸² Gérard, Genette. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. 472 p. p.18

Bakhtine, tel qu'il le fut dans « Recherche pour une sémanalyse », décrit l'intertextualité comme étant un processus indéfini, ou une dynamique textuelle où l'on peut retrouver des traces non isolables, souvent inconscientes. Ainsi le texte en tant qu'espace féminin se réfère, à l'ensemble des écrits littéraires et religieux, mais également aux discours sociaux, culturels et autres qui l'entourent.

La charge dialogique de mots et de textes qui a interpellé Kristéva, et qui est surtout propre à Bakhtine « *Esthétique de la création verbale* »¹⁸³ développe cette pensée dans ses travaux sans y installer la notion de sujet de l'énonciation, qu'affectionnait Bakhtine :

« L'axe horizontal, sujet-destinataire et l'axe vertical, texte-contexte, se croisent pour nous montrer le mot : texte qui est un croisement de mots, de textes. Ces deux axes sont appelés par Bakhtine : dialogue et ambivalence et ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme une mosaïque de citations; tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.

»¹⁸⁴

Ces quelques définitions pourront éclairer le champ d'investigation. La métatextualité est la relation de commentaire « *qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.* »¹⁸⁵

L'architextualité est une relation abstraite et implicite qui détermine la catégorie générique dont relève le texte ; exemple : roman autobiographique, autofictionnel, policier, picaresque. L'architexte rejoint la notion d'archigenre.

¹⁸³ BAKHTINE, Michael. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

¹⁸⁴ KRISTEVA, Julia, *Sèmiotiké– Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil. 1969. (coll. « Points Essais). P. 84-85.

¹⁸⁵ GENETTE, Palimpsestes, op. cit., p. 11.

L'hypertextualité, qui fait l'objet de Palimpsestes révèle la richesse dont se nourrit un texte pour en faire dériver un autre. C'est une relation de dérivation d'un texte A hypotexte vers un texte B hypertexte:

« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation. »¹⁸⁶

La relation de dérivation fait appel à deux autres relations : la transformation (impliquant la parodie, la transformation et la transposition) et l'imitation (dont découle le pastiche, la charge et la forgerie), dont chacune inclut trois régimes distincts : le ludique, le satirique et le sérieux :

« Je propose donc de (re) baptiser parodie le détournement de texte à transformation minimale. [...] travestissement, la transformation stylistique à fonction dégradante¹⁸⁷ pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif de transposition. »¹⁸⁸

Les trois modes de l'imitation sont:

« Le pastiche est l'imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement; la charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant »¹⁸⁹

De cette relation étudiée par Genette se dégage : la coprésence et la dérivation par transformation d'un texte ou par imitation d'un style.

Tiphaine Samoyault reprend la pratique de coprésence et fait établir une nouvelle typologie à cette pratique intertextuelle, en lui rassemblant des phénomènes d'intégration et de collage : *« Cette typologie concrète, fondée sur l'analyse du lieu*

¹⁸⁶ Op, cit., p. 15-16.

¹⁸⁷ Ibid., p. 40.

¹⁸⁸ Ibid., p. 43.

¹⁸⁹ GENETTE, Gérard, op. cit., p. 112.

entre les deux textes en présence, à l'intérêt de mettre l'accent sur les facteurs d'hétérogénéité textuelle. »¹⁹⁰

A propos de lieux entre les textes, Bakhaï ne manque pas d'interpeler sa conscience pour convoquer le texte d'Assia Djébar « *Les femmes d'Alger dans leur appartement* » par l'expression « *le jardin des femmes* ». Par un jeu de mots, elle travestit le titre dans la phrase du début de la description, le lieu où *Lalla Badra* reçoit *Dounia* dans le jardin des femmes :

« Elle était dans le jardin des femmes. Un immense patio de marbre blanc s'étalait sur deux niveaux devant elle. Un jet d'eau, au centre un bassin rond, entièrement recouvert de mosaïques multicolores, répandait sur des rochers ses eaux en cascades. » *Dounia*, p. 75.

Tout en décrivant ces espaces, l'auteur donne au lecteur l'occasion de dégager le mode de vie de cette époque que ce soit celui des algériens ou des turcs. C'est un parcours socio-historique dégagant par là la vision du monde de l'auteur. L'espace devient un embrayeur de sens. Tout comme elle travestit le titre, l'auteur travestit le sens de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Si Assia Djébar met en scène des femmes dont la parole est interdite, dans *Dounia*, c'est tout à fait l'inverse. L'auteur met en scène deux personnages féminins d'âges différents, toutes deux pleines de volonté, de liberté et de détermination qui donnent à voir la volonté de prise de parole malgré la clôture de l'espace à savoir *Dounia* fille de *Si-Tayeb* et la turque *Lalla Badra* épouse du bey.

Les opérations d'intégration diffèrent des opérations de collage par leurs formes d'absorption de l'hypotexte. Pour ce faire, l'analyse permettra de mettre en exergue les notions de coprésence et de dérivation; entre la transformation d'un texte et l'imitation d'un style, qui sont très présentes chez Bakhaï.

Le croisement de textes littéraires qu'est l'intertextualité est un texte présent dans un autre, c'est un dialogue. Tout texte contient d'autres textes en lui, antérieurs ou contemporains. L'intertextualité comporte plusieurs pratiques : citation, pastiche,

¹⁹⁰ TIPHAINE, Samoyault. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.

référence, parodie, allusion, plagiat et peut même aller jusqu'au collage de toutes formes. L'échange entre les différents textes épouse l'ordre relationnel pour réfléchir à l'échange entre les textes, et l'ordre transformationnel et étudiant la modification réciproque des textes qui se trouvent dans ce troc d'échange. L'intertextualité repose donc sur l'étude des questions corollaires entre le pastiche, la mise en abyme, la parodie et le plagiat dans les textes des écrivains. L'auteur conserve le même genre littéraire, le transpose dans un texte traduit, ou réinvente les genres littéraires en proposant une réflexion sur les temporalités du littéraire, et les façons que conçoivent ceux qui le créent et le construisent. La question de l'intertextualité apparaît d'une manière particulièrement évidente dans les ouvrages littéraires du XXe siècle. L'intertextualité investit différentes sphères : historique, géographique, culturelle qui constituent la richesse et la complexité de cette littérature. Différentes thématiques nouvelles naissent des changements politiques, sociaux, ainsi que du progrès scientifique et technique, en constituant le substrat à partir duquel seront écrits différents textes de cette époque. Le champ est manifestement ouvert à différentes pratiques et études mises au service du texte littéraire. Dans le contexte du structuralisme, l'intertextualité est un outil stylistique et linguistique découlant d'une diversité de sens et de discours antérieur. Cette théorie permettait au texte d'être autonome de toute approche historique, psychologique ou sociologique.

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

« Nous définissons le texte comme appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques¹⁹¹.

Dans le roman de Bakhäi, le personnage central *Dounia* raconte à son ami *Lalla Badra* l'histoire d'un seigneur espagnol qui autrefois se battait contre des moulins à vent. Cette histoire lui était racontée par *Ammi Menaouer* :

¹⁹¹ KRISTEVA, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman dans recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 85.

« -De quoi parle ton livre ammi Menaouer ?
 -D'une belle histoire que je vais te conter. Elle a été écrite par un grand écrivain espagnol, il y a bien longtemps, au temps où les espagnols occupaient Oran. On dit même que cet écrivain, Miguel de Cervantes, a visité notre ville. [...]
 -El-Padre m'obligeait tous les soirs à lui lire une ou deux pages de Don Quichotte De la Mancha, dit-il à voix basse. » *Dounia*, p. 84.

Bakhaï recourt à cette forme d'intertextualité en tant qu'outil linguistique dérivant d'un discours antérieur mettant en relation la parole communicative présente et passée. L'histoire racontée par *Dounia* à son amie est celle de Miguel Cervantes, une histoire ancienne datant du XVI^e siècle qui lui a été racontée par *Ammi Menaouer*. Ceci permet de rappeler ce que Roland Barthes a dit sur l'importance du texte antérieur, qui manifestement va imposer le texte qui vient après :

« Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...] ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie ». ¹⁹²

La définition de l'intertextualité selon Bakhtine est :

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. » ¹⁹³

¹⁹² BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973, p.59.

¹⁹³ KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké recherche pour une sémanalyse* : le terme d'intertextualité y est introduit à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme in *théorie littéraire*.

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

*« Tout discours est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. Tout cela peut servir énormément à former le discours. »*¹⁹⁴

Le texte bakhaïen est une mosaïque, le langage joue sur la dichotomie de la langue. Ceci dit, le texte de *Dounia* est parsemé de mots, d'expressions dans d'autres langues : « *El-Padre* » mot espagnol dont l'équivalent en français est « mon père », ainsi que d'autres expressions empruntées au dialecte algérien et dont les définitions sont renvoyées en bas de pages « *Khàïma* » : « grande tente utilisée par les bédouins. » *Dounia*, p. 65. Dans *La Scaléra*, ce genre de pratique se trouve à la fin du roman dans le glossaire : « *Moukher* » : de l'espagnol « *mujer* » = « femme ». Tel qu'il est défini par Bakhtine et met l'accent sur cette mosaïque de mots formant un texte qui renvoie à l'autre :

*« Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond. »*¹⁹⁵

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

« Par application des règles de succession agnatique, le royaume de Gaia ne passa pas à son fils aîné Massinissa, mais à son frère, puis à son neveu. La conquête des territoires massyles par Syphax réduisit Massinissa à la vie de proscrit. Mais lié à Scipion et à la cause romaine,

¹⁹⁴ BAKHTINE, Michael. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard. 1978, p. 100.

¹⁹⁵ BAKHTINE, Michael. *Le principe dialogique*, cité par Todorov. Paris : Seuil, 1978, p. 83.

*il fut associé à leur triomphe. Son entrée foudroyante à Cirta mit fin au royaume massyles et marqua les débuts de sa puissance. »*¹⁹⁶

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

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

Ou encore dans le roman *La Scaléra* dans lequel il est question de l'époque coloniale et l'indépendance de l'Algérie :

« Le 19 mars, le cessez-le-feu a été annoncé, mais nous n'avons pas eu le temps de savourer notre bonheur. L'OAS avait déjà entamé son horrible œuvre de destruction et d'assassinats. » La Scaléra, p. 270.

Le thème de l'Histoire est redondant dans toute l'œuvre de Fatéma Bakhaï, il s'agit d'une interaction thématique. L'œuvre antérieure inspire l'auteur et de ce fait une autre œuvre répondra à son tour. Dans *Dounia*, le thème de la colonisation française est aussi présent que celui de la période des ottomans : *« Le Bey tenait à ce que chaque relève donne lieu à une petite cérémonie, simple sans doute, mais qui se voulait d'autorité et d'ordre. » Dounia, p.31.*

Le thème de l'Histoire de l'Algérie est étroitement lié à celui de la femme, et le texte devient ce lieu féminin où s'affrontent les deux systèmes sémantiques, ceux de l'Histoire et ceux de la femme. Inversement à Djébar qui elle-même se réfère au peintre Delacroix lui empruntant son titre de toile représentant des femmes prisonnières de leur harem, Bakhaï par subversion du mot appartement par le mot jardin, sollicite la libération de la femme. Les noms empruntés à la littérature ou aux

¹⁹⁶ CHARLES-André Julien. *Histoire de l'Afrique du nord, des origines à la conquête arabe*. Alger : Sned, p. 96.

grands écrivains attribuent aux personnages une forte connotation. En outre, les références aux œuvres littéraires et aux écrivains réels contribuent à la vraisemblance des textes. Par contre, les œuvres mentionnées dans l'œuvre introduisent l'illusion, le reflet, le redoublement et le dédoublement. La réalité est intimement liée à la fiction. L'écrivain ne se réfère pas seulement à la réalité qui l'entoure mais il se réfère aussi à la littérature antérieure. Ainsi tout acte de création est le résultat d'une appropriation de la langue pour la redistribuer en fonction du message adressé au destinataire : « *L'axe horizontale (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre texte.* »¹⁹⁷

Genette classe cette relation entre textes en regroupant cinq types transtextuels : « *L'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.* » L'intertextualité est le type de relation exploré par J. Kristeva et que Genette considère comme étant une relation transtextuelle ou transcendance textuelle du texte définie dans « *Introduction à l'architexte* »¹⁹⁸ parmi d'autres et qu'il limite à une opération d'insertion dans un texte, d'autres textes :

« *Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre.* »¹⁹⁹

En effet, « *La fable du lion et des moustiques* » est reprise par Bakhaï dans son texte par une présence effective :

« *Un lion, fort et fier, se promenait, sûr de sa puissance et de son invincibilité. Il se moquait, en passant, d'un groupe de moustiques si frêles et si menus qu'un seul battement de queue suffisait à effrayer. Alors, les moustiques, vexés, se concertèrent pour laver l'affront et ils*

¹⁹⁷ KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké, op.cit.*, p.145.

¹⁹⁸ GENETTE. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

¹⁹⁹ GENETTE, *ibid.*, p. 8.

firent tant et si bien que le lion, devenu presque fou, s'enfuit en hurlant rejoindre sa tanière. » Dounia, p. 280.

Le titre est repris tel quel, la référence à l'idée l'est aussi. Ceci dit, l'auteur veut dire qu'il ne faut pas se fier à la faiblesse du corps de la femme en apparence. Car sa puissance réside en sa détermination et la force de son esprit. L'homme est aussi fort qu'un lion mais malheureusement le lion a été vaincu par des êtres si faibles, des moustiques dont on ne peut envisager une comparaison entre les deux corps.

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

« Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la peine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »²⁰⁰

Le texte *Izuran* devient ainsi l'hypertexte du premier texte « *les premiers berbères* » de M. Hachid²⁰¹ qui représente l'hypotexte. Bakhaï reprend le texte de Hachid pour imiter le même thème concernant les origines des habitants du Maghreb ainsi que les sous-thèmes relatifs au mode d'organisation de la société, à leur civilisation, l'apparition des écritures...

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

« La berbéricité émerge au Maghreb il y a environ 11000 à 10000 ans. Les ancêtres les plus lointains des Berbères sont de pure souche africaine

²⁰⁰ GENETTE, op, cit., p.9.

²⁰¹ HACHID, Malika. *Les premiers berbères*. Aix en Provence : Ina-Yas/Edisud, 2000.

mais ils sont déjà mixtes. [...]Ces deux groupes vont s'interpénétrer anthropologiquement et culturellement à tel point que l'on peut affirmer que la berbéricité en tant qu'identité et culture s'est forgée sur la terre d'Afrique du Nord et nulle part ailleurs. »²⁰². Izuran, p.5.

Izuran est le texte B :

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

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

Il fallut longtemps pour comprendre enfin. » Izuran, p.27-28

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

La pratique de l'intertextualité dans ce récit peut le classer dans le même genre que celui de Malika Hachid, si ce n'est la différence de la fiction. Malika Hachid étant historienne et F. Bakhaï est romancière. Cela n'a pas empêché Bakhaï de convoquer la bibliothèque, stimuler la mémoire, exploiter les souvenirs pour y puiser et conduire sa propre pensée par l'attribution fictive ou par la référence fictive.

Style camusien

La deuxième pratique de l'intertextualité présente dans cette œuvre concerne le style emprunté à Albert Camus. Il s'agit de l'un des enjeux de l'intertextualité traitant l'angoisse de l'influence qui pousse l'auteur à suivre son modèle en se servant de ce

²⁰² HACHID, Hachid. *Op,cit.*

qui lui a plu, pour le réutiliser. C'est l'une des conséquences du rapport de l'écrivain à son modèle passant par l'admiration de celui que l'on va imiter et en choisissant ce qu'il faut imiter. Le passé enrichit le présent par ces strates qui se manifestent dans la langue et dans les formes. L'écriture de Bakhaï se caractérise par un aspect lumineux en rapport avec la nature à laquelle Camus est en étroite relation dans ses écritures. Bakhaï emprunte à Camus les mots de mer et soleil qui ne cessent de parcourir le ciel, la rivière et le bleu de son eau, les parfums de plantes et d'herbes sauvages, des arbres offrant des fruits et des abris pour célébrer la beauté de ces lieux magiques où subsistent de beaux vestiges et les ruines qui se mêlent à la nature :

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

ou

« Athènes et Rome [...] l'enchantèrent mais ne purent rivaliser dans son esprit avec la beauté, la majesté de la cité de Cléopâtre. Son phare, ses palais en bord de mer ses temples, ses avenues, tout lui semblait grandiose. » Izuran, p. 248.

Bakhaï tout comme Camus se ressource dans les sensations de la mer, du soleil et la senteur des plantes. Ce lexique chargé de représentations méditerranéennes propres à Camus montre une connivence de la part de l'auteur. Les signifiants tels les mots soleil et mer, en particulier chers à Camus trouvent dans le texte de Bakhaï une place singulière car ces mots sont répétés maintes fois dans chaque roman de l'œuvre de Bakhaï. Le texte lui-même est aéré telle la nature décrite : un texte avec des phrases hachées marquant la discontinuité ou avec des paragraphes courts, des chapitres séparés par des blancs assez importants traduisant la clarté et la luminosité de la nature décrite par des mots chargés de significations et qui manifestent le lien étroit entre l'écriture des deux auteurs.

S'ajoute à cela la description de la peste qui a envahi la ville de *Portus Magnus* une localité de l'actuelle wilaya d'*Oran*, *Oran* est également citée par Camus :

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

Le personnage du docteur Rieux dans le texte de Camus est aussi présent dans le texte de Bakhaï sous le nom d'*Amadéus*, un docteur venu au secours de la population de cette région presque décimée par la peste.

L'hyperdib

Le métier à tisser de M. Dib n'échappe pas à cette pratique intertextuelle. Par le biais de la mémoire, l'auteur fait appel à ses signifiants pour évoquer les grands-mères et leurs activités traditionnelles : « *La vieille Tamemat repoussa son métier à tisser, refit ses tresses et ranima les braises dans le foyer. » Izuran, p. 197.*

Le métier à tisser chez Bakhaï est un espace autour duquel se déploie et se tisse la parole féminine pour ressusciter le passé à travers cet outil avec une fonction symbolique. Elle refait ses tresses, elle ranime les braises. Des verbes composés à l'aide du préfixe « re » pour exprimer le renouveau, renouveau de l'ancien et de la parole féminine.

Réminiscence Proustienne

La lecture du récit révèle que l'histoire est doublement articulée et révèle une autre pratique intertextuelle. L'héroïne de *La Scaléra*, *Mimouna*, replonge dans ses réminiscences pour revivre son enfance à travers l'histoire de son pays. L'Histoire de l'Algérie est le récit encadrant dans lequel s'insère un récit encadré celui de l'histoire de *Mimouna*. De même pour le roman de *Dounia*, le récit encadrant est

toujours l'Histoire de l'Algérie dans lequel s'insère le récit encadré de *Dounia*. Pour notre troisième roman à savoir *Izuran*, l'histoire de la berbéricité est le récit encadrant, et chaque récit renvoyant à l'histoire de l'une des différentes femmes prise en charge représente le récit encadré. Dans ce roman la pluralité des voix renvoie justement à ces différentes histoires comme il sera démontré dans le troisième point, celui de la polyphonie. Le roman de *Dounia* comporte dans sa deuxième partie, quatre lettres du lieutenant *Arnaud* embarqué pour l'Algérie d'où il correspondait avec son père pour le tenir au courant de tout ce qui se passait là-bas. A la manière de Proust, Bakhaï reconstitue le passé dans le présent de ses personnages.

La réflexivité gidienne

Empruntant à la technique gidienne, Bakhaï construit son texte comme un récit emboîté et en abyme. Dans chaque roman, l'Histoire de l'Algérie racontée par Bakhaï est réfléchi par un narrateur. La fonction de réflexivité est très perceptible dans le roman de *Dounia*. En réalité, c'est Bakhaï qui écrit les lettres d'*Arnaud* dans lesquelles elle se montre entraîné d'écrire l'Histoire de son pays. De même dans la première partie du roman, le livre qu'offre *Si-Tayeb* à sa fille *Dounia* est un livre d'histoire. Il s'agit d'un procédé de mise en abyme employé par Lucien Dällenbach et qui :

« *Qui apparaît comme un organe de retour de l'œuvre sur elle-même.*²⁰³
Dans ce sens, la mise en abyme implique [...]le rapport de similitude qu'entretient un fragment avec le texte qui l'inclut se donne à penser sur le mode du paradoxe tel le titre du texte qui est identique avec le sujet identifié dans le texte »²⁰⁴.

Le titre *Izuran* se retrouve répété à l'intérieur du roman. En effet, lorsqu'Aghdim choqué se promet que si jamais l'un de ses enfants lui donne encore un petit-fils, il lui donnera comme prénom « *Jughurta* » en hommage aux origines berbère représentées par leur roi. *Aghdim* espérait retrouver l'usage de la langue de ses

²⁰³ Dällenbach, Lucien. *le récit spéculaire*, Paris : Seuil, 1977, p.65. . In la mise en abyme comme technique et figure de la narration (à travers l'analyse du discours relate dans *nedjma* de kateb yacine) de Fatima Zohra LALAOUI.

URL : <<http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma>>, consulté le : 10/04/15.

²⁰⁴ Ibid.

ancêtres, il justifie son usage peu fréquent dans leur salut : « *Lorsqu'ils se rencontraient, se saluaient, un petit mot, discrètement glissé dans la conversation, leur permettait de se reconnaître : Izuran, racines.* » *Izuran*, p.179-180.

Le vieux *Aghdim* se sentait contrarié en pensant à la défaite du roi *Juba* qui s'alliait à *Rome* car il n'avait pas pu procurer la paix à son peuple. Dans son monologue, *Aghdim* se répétait tout le temps le mot *Izuran, racine*. Il éprouvait de la tristesse en pensant que son peuple est entrain de perdre ce qui constitue son fondement, sa personnalité, sa langue et ses traditions d'origine berbère. C'est dans ce sens que le sujet du titre est identifié à l'intérieur du texte pour le justifier. C'est ainsi que s'opère la réflexivité référentielle.

Bakhaï se désigne dans les lettres sous le pseudonyme *d'Arnaud* comme énonciateur. *Arnaud* est un narrateur omniprésent qui lit dans les pensées de l'autre celles du général Clauzel, lorsqu'il rapporte à son père les faits de la guerre en Algérie:

« *Mais je soupçonne le général Clauzel d'avoir surtout voulu se consoler du désastre de Blida et Médéa, deux villes qu'il a dû évacuer en catastrophe tant la riposte des indigènes a été violente.* » *Dounia*, p. 190.

Mais en réalité c'est Bakhaï l'écrivain du roman *Dounia* que l'on est entrain de lire qui intervient dans l'écriture de l'Histoire à travers les lettres *d'Arnaud* en tant qu'écrivain réel et à l'intérieur même de ce roman. Là se superposent les deux narrateurs, celui du roman en cours de lecture et son pseudo *Arnaud* entrain d'écrire les lettres qui forment une sorte de livre qui se reflète dans le livre miroir *Dounia* ou même à l'image du « blason » d'André Gide. L'effet de réflexivité est la conséquence d'un narrateur qui se dédouble pour être à l'origine de deux narrateurs et offre un discours à l'intérieur d'un autre discours dans une verticalité narrative.

« *La mise en abyme²⁰⁵ selon Butor est la capacité réfléchissante du roman face au monde qui se trouve intégrée dans le miroitement d'une œuvre*

²⁰⁵ GIDE, André *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, Pléiade, 1948, p. 41. C'est probablement André Gide qui a défini le premier la mise en abyme "en comparaison avec le procédé de blason qui consiste,

dans l'œuvre. Il existe chez Butor²⁰⁶ un dispositif qui tend à réfléchir le monde (symbolisme externe) dans le roman (symbolisme interne). »

Il y a des indices de la mise en abyme détectables au niveau du dialogue :

Il est néanmoins possible, en s'appuyant sur des exemples de discours relatés, de repérer, dans les cas les plus complexes de la mise en abyme, des indices qui laissent perceptibles le changement du niveau dialogal. On peut citer quelques-uns : la ponctuation (guillemets, parenthèses et italiques), l'apparition des personnages qui se traduit par l'emploi des noms propres et des pronoms personnels, les temps verbaux etc. »²⁰⁷

Comme c'est le cas de la lettre d'Arnaud reproduite dans le roman de Dounia et introduite par les guillemets :

*« Oran, le 14 août, écrivait Arnaud à son père.
-Vous voudrez bien, père, me pardonner de ne vous avoir pas entretenu plus tôt [...] vont trouver à se nourrir des changements qui s'annoncent. » Dounia, p. 170.*

Cette lettre qu'écrit *Arnaud* à son père est mise entre guillemets en tant que signe de ponctuation, le nom propre *d'Arnaud* permet de percevoir le changement du niveau dialogal du discours relaté. Les conceptions de la mise en abyme foisonnent dans le texte. Pour Jean Ricardou et Simon, la mise en abyme ne repose pas sur des critères définis. C'est la réflexivité du langage reproduisant la parole des différents narrateurs qui propose ainsi une démarche circulaire. C'est ce qui donne l'effet de miroir.

dans le premier, à en mettre un second en abyme.

URL : <<http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma>>, consulté le : 10/04/15.

²⁰⁶ Michel Butor, "le roman comme recherche" In Essais sur le roman, Paris, Idées/Gallimard, 1969.

URL : <<http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma>> Consulté le 15/04/15.

²⁰⁷ Ibid.

Complicité auteur-lecteur

L'effet de la feuille blanche n'échappe pas aux techniques entreprises par Bakhaï dans son écriture. Une complicité est établie entre les deux pôles de la communication, à savoir l'auteur et le lecteur. L'auteur laisse certains espaces de la page vides. Ceci offre au lecteur l'occasion d'interpréter ces espaces blancs à sa manière comme le précise Umberto Eco :

*« Le texte est donc un espace tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux, qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si, en général, il désire être interprété avec une certaine univocité. Un texte veut que quelqu'un l'ide à fonctionner. »*²⁰⁸

En effet, lorsque *Aghdim* entrepris l'écriture de l'histoire de *l'archipel des Iles Fortunées*, il se trouve paralysé et ne peut terminer ce qui est déjà entamé ; Le théorème de l'incomplétude²⁰⁹ du mathématicien Kurt Gödel évoque l'élan interminable de la forme fugale en musique et en littérature.²¹⁰ *Aghdim* est emprisonné dans l'impossibilité de la création, de la page blanche qui reflète son impuissance de prouver la réalité historique. D'ailleurs, il le dit lui-même :

« Son ouvrage n'avancé pas beaucoup. Il avait entrepris de compiler toutes les informations rapportées par les marins [...] Il y avait tant de détails contradictoires, tant d'affirmations que la logique ne pouvait

²⁰⁸ UMBERTO, Uco. *Lector in fibula. le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs.*

²⁰⁹ *Le théorème de l'incomplétude* du mathématicien Kurt Gödel évoque l'élan interminable de la forme fugale en musique et en littérature

²¹⁰ Douglas Hofstadter dans son ouvrage *Gödel, Escher, Bach* (1979) est le premier à souligner ces parallèles entre la théorie de l'incomplétude et la tresse interminable de la fugue.

URL : <<http://www.brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/1100/1056>>. consulté le: 18/04/15.

soutenir ! Aghdim avait des difficultés à décrire ce qu'il n'avait pas vu. » Izuran, p. 175.

Bakhaï expose les difficultés rencontrées pour écrire le roman de la saga des origines : tant de problèmes rencontrés pour mettre à jour le réel, la dégradation de la signification traditionnelle à travers le langage, les mots et le désir de renouveler la littérature et son mode de représentation. Par là, Bakhaï veut prouver l'authenticité de ses écrits quant à la saga des origines ou la véracité des faits historiques de la guerre de l'Algérie.

2-L'intratextualité

Le titre et le résumé mentionné, parfois, à la quatrième de couverture font partie de l'intratextualité et ont pour but d'attirer et d'interpeler le lecteur dès son premier contact avec le roman. Ces énoncés portent en eux le « *Déjà familier* » comme le souligne Christiane Achour, et Amina Bekkat, dans « *Convergences critiques* ». Ces énoncés renvoient le roman à son genre, son époque...cela l'inscrit dans une relation intertextuelle :

« L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire »²¹¹

Tout un ouvrage²¹² fut consacré au paratextuel pour traiter la relation qu'entretient le texte avec son environnement textuel immédiat:

« Son Paratexte: titre, sous-titre, intertitre: préface, [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »²¹³

²¹¹ BAKHTINE, Michael. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p. 234.

²¹² GENETTE, Gérard. *Seuils*, Collection « Poétique ». Paris : Seuil, 1987.

²¹³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, op, cit, p., 10.

Ces éléments épars et fragmentés, entre autres titres, nom d'auteur, de personnage, et évènements participent à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et qui traitent la relation du texte avec son environnement textuel. Ces éléments participent au repérage de l'intertextualité restreinte qui résume les rapports intertextuels entre les textes de Bakhaï.

L'élément paratextuel est le point commun entre les titres de ses six romans à savoir : *La Scalera*, *Un oued pour la mémoire*, *Dounia*, *La femme du caïd*, *Izuran*, *Les Enfants d'Ayye* ou *Izuran II*, le pacte de lecture s'établit au niveau du titre, il met le lecteur dans une perspective de lecture intelligible. Il faut dégager les éléments de sens que ces mêmes titres proposent. L'étude du titre conduira à chercher des hypothèses de sens au niveau des quatrièmes de couvertures où les six titres sont actualisés. Les six titres retracent tous une période donnée de l'Histoire de l'Algérie tout en enchâssant le thème de la femme dans ces intrigues comme trace de l'intertexte : « *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.* »²¹⁴

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

« *Notre rue, à l'époque, était essentiellement habitée par des européens, c'est une petite rue en pente étroite qui débouchait sur La Scaléra, les espagnols étaient les plus nombreux, mais il y a aussi des siciliens, des maltais et quelques français.* » *La Scaléra*, p. 39.²¹⁵

²¹⁴ RIFFATERRE. *La trace de l'intertexte*, octobre 1980, n°215, La pensée. L'intertexte inconnu, février 1981, n°41, Littérature, p. 4.

²¹⁵ BAKHAI, Fatéma, *La Scaléra*, Paris : L'Harmattan, 1993.

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

« Attention ! Nous disait-on, le sort de la femme divorcée est le pire de tous. Quoi qu'elle fasse, elle est mal vue. Son seul espoir est de retrouver un autre mari, et, en général, seuls les hommes qui n'ont vraiment pas d'autres possibilités acceptent d'épouser une femme divorcée, et alors le second mari est souvent pire que le premier. » *La Scaléra*, p. 112-113.

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

« Tout mon malheur venait d'un homme, et seuls les hommes pouvaient assurer ma protection. [...] toute la faiblesse venait de leur impossibilité à se prendre en charge[...] Aujourd'hui les femmes ne cherchent plus uniquement dans le mariage la sécurité, quel qu'en soit le prix, elles exigent un minimum de respect, de quiétude. C'est là que réside la différence entre les femmes de mon temps et celles de maintenant. Nous, nous espérions nous mettre à l'abri, et tout dépendait de notre chance, de notre destin ; vous, vous recherchez le bonheur, et vous avez raison. »
La Scaléra, p 114-115.

La Scaléra est une exploration de la mémoire : « Tout le récit se fonde en effet sur une remémoration reconstituée dans sa durée matérielle, son aspect sensoriel et sa dimension énigmatique ou fragmentaire. »²¹⁶ « La frontière entre la réalité

²¹⁶ SIMON, Claude, op. cit.

*quotidienne ou historique, l'hallucination, l'analyse et l'imaginaire est abolie. »*²¹⁷
Cet effet est perceptible dans le roman de Bakhaï à partir de l'histoire de *Mimouna* et sa famille et aussi celle de l'Algérie. Bakhaï scrute la mémoire à travers l'histoire de *Mimouna* et sa famille durant la guerre de libération de l'Algérie depuis 1954 jusqu'à l'indépendance en 1962. Le roman est composé d'un réseau de souvenirs, d'évocations, de visions et d'images, jouant sur les rapports entre le passé vécu, reconstruit ou fantasmé, le langage et l'inconscient.²¹⁸

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

*Mounia voulait partir pour apprendre, disait-elle, à conter les histoires. -Toutes les histoires, grand-mère, c'est important. Tu me l'as dit, grand-mère, souviens-toi de Djaffar et des marins andalous, avant et après lui, jusqu'à la vieille dame aux cheveux blancs et au docteur d'Indochine, à Moussa mon grand-père qui est mort bras écartés, cheveux au vent et dont une rue porte le nom. » Un Oued pour la mémoire, p. 114.*²¹⁹

Le même immeuble a été racheté par *Aicha* après l'indépendance et fut un héritage matériel tout comme le fut son histoire. C'est un élément récurrent et garant de la transmission de l'histoire des ancêtres. *Aicha* transmet à son tour les mêmes récits de son grand-père à sa petite fille *Mounia* qui se lance dans des études de littérature dans le but de ressusciter l'histoire des ancêtres. *Aicha* mène un combat dur pour pouvoir s'approprier l'immeuble sous lequel est enseveli un oued, l'oued de la

²¹⁷ Op.cit.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ BAKHAI, Fatéma, *Un Oued pour la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 1995.

mémoire que *Aicha* a voulu ressusciter pour dire sa souffrance, sa misère, la misère dans laquelle elle a grandi durant la période coloniale si ce n'était l'aide de son grand-père :

« Grand-père ! Grand-père ! Comme elle l'avait aimé et comme son souvenir était encore vivant en elle ! Grand-père ! Ses paniers, ses couffins et ses tamis ! Qui se faisait tout petit pour ne pas gêner les autres, qui jeûnait plus souvent que ne l'exigeait sa foi pour n'avoir pas à affronter le regard sévère de la mère lorsqu'elle partageait le pain ! »
Un Oued pour la mémoire, p. 32.

*Dounia*²²⁰ est l'intrigue qui se situe entre 1829-1833 dans la région de l'Oranais. La vie des algériens à cette époque était prospère. Cependant, après l'occupation française, des bouleversements surviennent. *Dounia*, une jeune fille, contrairement aux filles de l'époque, avait la chance d'aller à la Médersa. Ayant un esprit vif, elle refuse de se soumettre aux traditions de la société. Mais, sa vie paisible va s'interrompre après 1830 lorsque son père organise une révolution armée autour de *l'émir Abdelkader* :

« Arnaud, dans un dernier effort, porte la main à la base du cou de Si-Tayeb, près de l'épaule, là où le sang gicle par saccades, il pince très fort les chairs autour du petit trou brûlé, mais ses doigts faiblissent et glissent. [...] Dounia ! Appelle Si-Tayeb... » *Dounia, p. 265.*

Suite à l'exécution de son père par les soldats français, *Dounia* avec l'aide des hommes de son père décide de se venger :

« Qu'aurait fait mon père à l'approche des français en attendant l'émir ?
-Il les aurait harcelés, à défaut de les combattre jusqu'à ce qu'ils rebroussent chemin.
-Voilà ! Mon père n'est plus, que Dieu lui fasse miséricorde, mais l'ennemi est là.

²²⁰ BAKHAI, Fatéma, *Dounia*. Paris : L'Harmattan, 1993.

-Ton père, Dounia, avait donné l'ordre d'évacuer toutes les femmes et les enfants.

-Moi ! Je ne suis ni une femme ni un enfant ! » Dounia, p. 276-7.

Son combat fut dur. Elle fut tuée en tenant dans ses mains l'acte de propriété de la ferme et des terres de son père.

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

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

-Où ?

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

*Talia avait posé lentement le petit balai de doum contre le mur et était entrée à pas mesurés dans la maison. Dans le grand coffre en bois se trouvait le panier d'osier de maman, un beau panier avec un couvercle rectangulaire et un fermoir en cuivre destiné à ranger les affaires du bain mais il n'avait presque pas servi. Talia s'était demandé ce qu'elle pouvait bien emporter. Mais partait-elle pour longtemps ? [...] Elle était prête. Son père l'avait appelée. Dans la cour une charrette attendait. Un inconnu buvait du thé accroupi sous l'olivier. C'est comme pour Aida, avait-elle pensé, je déteste les charrettes. *La femme du caïd*, p. 25.²²¹*

²²¹ BAKHAI, Fatéma. *La femme du caïd*. Oran : Dar el Gharb, 2004, p.25.

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

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

-Si tu travailles toujours aussi bien, lui dit *Mathilde* devant *Margot* ravie, nous songerons, l'an prochain, à te préparer pour le certificat d'études. » *La femme du caïd*, p. 103.

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

*Izuran*²²² est la fresque de l'histoire des berbères depuis la nuit des temps jusqu'aux invasions arabes au Maghreb, il se veut le roman d'une réconciliation avec l'histoire du pays. Le récit est un retour vers le passé le plus lointain où la société était matriarcale. L'auteur porte un témoignage et met en relief la civilisation des différentes époques montrant ainsi la richesse et la diversité culturelles de ce pays. Tout en évoquant les conquêtes romaines et carthaginoises allant jusqu'à la conquête arabe, l'auteur cite les noms des grands aguellids (rois) numides à l'image de *Massinissa*, *Syphax*, et de *Juba I* et *II*. En parallèle à l'Histoire des origines, l'auteur ne manque pas d'écrire l'histoire de la femme et son pouvoir en tant que matriarche depuis la nuit des temps jusqu'au jour où le pouvoir passe aux mains des hommes pour la reléguer au deuxième plan.

Izuran est un mot qui ne figure pas dans la langue française, il est d'origine berbère, *Izuran* pluriel d'*Anzar* signifiant « origines ». Ce titre est actualisé, expliqué dans le texte à travers les deux extraits suivants :

²²² BAKHAI, Fatéma. *Izuran*, Oran : Dar El Gharb, 2006.

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

ou

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

Kamel Daoud appuie cette définition du mot dans son commentaire sur la quatrième de couverture du roman *Izuran* :

« *Izuran* est une histoire qui restaure la généalogie interrompue de tout un peuple. Nous ne sommes pas tombés du ciel, nous ne sommes pas les enfants d'une seule conquête, nous ne sommes pas les fils d'une seule maternité immédiate ![...] *Izuran* veut dire « racines », cette « fleur tournée vers la terre et qui néglige la gloire » selon le beau vers de Jabran Khalil Jabran [...] Roman des origines et minutieuse convocation des ancêtres... »²²³

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

²²³ DAOUD Kamel, journaliste critique in Quotidien d'Oran.

Les projets d'écriture de ces romans sont explicitement annoncés à la quatrième de couverture. Tous les titres cités désignent le thème ou l'objet de l'œuvre.

A partir de cette présentation, nous remarquons que les titres des trois romans étudiés à savoir *Izuran*, *La Scaléra* et *Dounia* révèlent une connotation sémantique par rapport aux trois signifiants à valeur métaphorique résumant le contenu du roman symboliquement. Ceci dit *Izuran* voulant dire origines qui renvoie au passé d'un peuple, et *Dounia* qui veut dire la vie et l'espérance qui s'y rattache, quant à *La Scaléra* un mot espagnol voulant dire escalier d'où l'ascension d'un palier à l'autre. Cette signification suit le modèle sémantique proposé par Henri Mitterand qui consiste en un découpage « *des monèmes constitutifs du titre, appelés ici opérateurs,* »²²⁴ selon une catégorisation qui distingue l'animé humain : *Dounia*, la temporalité indication de durée et d'époque : *Izuran* et la spatialité : *La Scaléra* ». ²²⁵ Si nous associons les trois opérateurs et prenons comme point de départ *Izuran* comme opérateur temporel du passé, ensuite l'opérateur spatial *La Scaléra* comme escalier pour finir avec l'opérateur animé humain *Dounia*, nous allons faire ressortir de cette association l'interprétation suivante : par un retour vers le passé en puisant dans l'histoire des ses aïeules, *Dounia* en tant que femme aspire vers l'ascension à un futur meilleur. La totalité de cette sémantisation renvoie au terme de *sème pathétique*²²⁶ le tout formant un opérateur psychologique reflétant l'âme d'une femme. Ajoutons à cela la langue de ces trois mots : *Izuran* en berbère, *Dounia* en arabe et *La Scaléra* en espagnol. Ceci renvoie à l'usage d'une pluralité de langues et c'est ce que nous allons voir par la suite dans la partie concernant la langue et l'interculturalité. Le titre :

« *Apparaît donc comme l'un des éléments constitutifs de la grammaire du texte, et aussi de sa didactique : il enseigne à lire le texte.*²²⁷ *Il s'agit de titres annonçant les contenus des romans et la fragmentation de l'écriture passant par les différents détours spatiaux pour arriver à une fin ouverte.* »

²²⁴ MITTERAND, Henri. *Les titres des romans de Guy des Cars*, p. 92.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ DUCHET, Claude cité par MITTERAND, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in C. Duchet, *Sociocritique*, Nathan, 1979, p92.

²²⁷ MITTERAND, Henri. Ibid. 1979, p.91.

Un autre élément du paratexte se manifeste au niveau des textes de l'auteur : il s'agit des notes qui assurent la fonction d'explication pour les lecteurs. Cet autre élément paratextuel qui caractérise tous les romans de Bakhaï est défini par G.Genette comme: « *Un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus au moins déterminé du texte et disposé soit en regard soit en référence à ce segment* ». ²²⁸

Ces notes sont présentes pour compléter le texte et donner des explications, des définitions, des précisions historiques, d'appui pour les propos de l'auteur :

Ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée. » ²²⁹

Ce genre de notes présent dans *Izuran* et regroupés à la fin du roman sous l'intitulé de « quelques points de repères », représente une sorte d'indications historiques concernant des personnages réels évoqués dans le roman à l'image de *Syphax*²³⁰, *Massinissa*²³¹, *Hamilcar*²³², *Juba*²³³...Ainsi que des noms anciens de villes citées comme *Pomaria (Tlemcen)*, *Cirta (Constantine)*, *Thamugadi :Timgad*, *Massilia :Marseille*, *Icosium : Alger*, *Bysance :Istanbul*. Dans *La Scaléra*, c'est sous forme de glossaire en page 289, que sont données des définitions de mots pris dans la langue dialectale comme « *Roumi* » : terme désignant les français, « *Rassoul* » : argile réputée pour ses vertus adoucissantes, s'applique sur les cheveux, « *Kanoun* » : petit brasero en terre cuite. Quant à *Dounia*, ces notes sont en renvoi de bas de page comme « *Boudjoux* » : monnaie en cours à l'époque, p. 15,

²²⁸ GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : .Seuil. 1987. (coll.Points). p.78, cité par ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone. p.28.

²²⁹ GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*. Paris : La Haye, Mouton, 1973. p. 173.

²³⁰ Syphax aguellid berbère, mort en 203 ou 202 av J.C.

²³¹ Massinissa, roi berbère prend le pouvoir en 203 an J.C, meurt vers 150 AV J.C.

²³² Hamilcar Barca, général carthaginois, 209-229 av J.C.

²³³ JubaII, fils de Juba I règne de 27 av J.C à 23 après J.C.

« *Mérachach* » : aspersoir de parfum, p. 17, « *Medersa* » : école coranique, p. 19, « *Souak* » : écorce de chêne utilisée pour l'hygiène dentaire, p. 62.

Il est à noter que les éléments de l'intratextualité entre autres les titres et les résumés représentent l'objet-livre selon Yves Reuter dans son analyse du champ culturel, au début des années 80. Le texte littéraire tisse une relation interne avec les éléments de l'intratextualité en organisant son propre système.

3-La polyphonie

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

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

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

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

Ou

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

Un autre narrateur, un conteur raconte l'histoire de *Sophonisbe* la fille de Hasdrubal Giscon²³⁴ et épouse de *Syphax*²³⁵. Le conteur tient l'histoire de l'esclave de la reine carthaginoise *Sophonisbe*. Dans le cas présent, la femme est racontée par un narrateur masculin qui tient son sujet d'un autre narrateur féminin : « *Ce soir, je vais vous raconter l'histoire de Sophonisbe la belle, l'histoire vraie, l'authentique ! Je la tiens de son esclave qui est restée incontestable* » p. 22

La médiation narrative implique aussi le grand-père *Amay* qui racontait si souvent l'histoire de la grand-mère *Thilleli* qu'*Aghdim* ne pouvait oublier, ni oublier le plaisir éprouvé par son grand-père chaque fois qu'il la racontait. Il terminait toujours par :

« *Ah, c'était une grande femme, une maîtresse femme ma grand-mère Thilleli ! C'est grâce à elle que tu sais lire et écrire, que tu ne reconnais plus le bouc du bélier pour aller faire le savant à Iol.* » *Izuran*, p. 18

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

Le système pronominal fonctionne selon une stratégie implicite permettant de mettre en relief et de saisir les positions des différents personnages. Il faut essayer de voir comment les éléments discursifs tels que les personnages évoluent dans l'intrigue narrative. Pour conforter cette analyse, il est indispensable de passer par les points théoriques de l'énonciation telles les traces laissées au sein de l'énoncé : « *Dans le discours le sens est lié à l'énonciation, au sujet qui le profère, et peut à la limite se passer de récepteur, de destinataire de lecteur* »²³⁶.

La présence du narrateur et du narrataire dans l'énoncé est manifestée par des pronoms personnels. Benveniste²³⁷ précise que, « *je* » et « *tu* » désignent les protagonistes de l'énonciation, c'est-à-dire la personne qui parle et celle à qui l'on

²³⁴ Hasdrubal Giscon, Personnage historique ibérien.

²³⁵ Syphax, roi berbère, mort en 203 ou 202 avant J.C.

²³⁶ BONN, Charles. *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits* thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982.

²³⁷ BENVENISTE, Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris : Gallimard, 1996.

s'adresse, alors que « *il* » est la personne dont on parle, qui n'appartient pas à la situation de l'énonciation, c'est la « non-personne ». Cette analyse des voix ou instances narratives met l'accent sur celui qui assume l'acte énonciatif dans l'œuvre.

G. Genette²³⁸ distingue entre narrateur homodiégétique (narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte : le « je ») et narrateur hétérodiégétique (absent de l'histoire : le « il »). Ainsi le procédé utilisé dans toute l'œuvre est celui du narrateur homodiégétique²³⁹-hétérodiégétique, il existe dans le récit un certain nombre de récits enchâssés pris en charge et raconté par les différents personnages. Il existe un autre déictique contribuant au sens global du texte et à l'orientation de la lecture idéologique. C'est le pronom personnel « *elle* » :

« *Ayye entra directement dans sa case. Elle revêtit la robe à bretelles évasée sur les mollets, attacha les lacets de ses chaussons de cuir, tordit ses cheveux en chignons au sommet de la tête enfin s'enroula dans la peau de buffle rouge qu'elle attacha au-dessus de sa poitrine. [...] Elle devait aller humblement. [...] Sur l'esplanade, tous les membres de la tribu étaient rassemblés autour du bélier blanc. Ils attendaient en silence pour ne pas déranger les esprits qui accompagnaient, déjà sans doute, Ayye dans sa quête. » Izuran, p. 67-68*

Le pronom personnel « *elle* », anaphorique de la matriarche Ayye, de l'épouse *Tafsu* dans *Izuran* ou *Mimouna* dans *La Scaléra* et *Dounia* dans *Dounia* ou même les différents personnages féminins tels *Sophonisbe* un personnage historique utilisé dans tout le texte pour marquer l'absence de la personne évoquée de la situation d'énonciation, et marquer une certaine distance prise par le narrateur. Depuis le départ d'*Amestan*, sa femme *Tafsut* refuse que les membres de la tribu voient son petit *Idir*. Pour la tribu, *Tafsut* ne représentait rien, elle cesse d'être. Les membres de la tribu l'appelaient « *la femme de l'absent* ». Cela a peut amener à déduire que le

²³⁸ GERARD, Genette. *Figures II*, Paris : Seuil, 1969.

²³⁹ Extradiegétique ou omniprésence masquée, non représenté dans la diégèse mais toujours présent, donc liée à son omniscience et son omnipotence. Il sonde les plis les plus secrets et ses personnages. In *Convergences critiques*, ACHOUR christiane et REZZOUGG Simone, o.p.u.2005, op, cit.

pronom « elle » dans ce cas là joue bien son rôle de pronom anaphorique en marquant l'absence de ce personnage :

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

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

Par l'emploi des pronoms « je » et « nous », nous assistons à une vision prise en charge par l'auteur elle-même : elle fait passer son opinion sur un sujet de taille. Concernant la détermination de la femme, l'auteur défend sa thèse contre la tolérance envers ceux qui ont détourné le statut féminin de sa visée première. Le discours porte, notamment, sur l'idéologie, une idéologie que l'auteur voulait asseoir entre elle et le lecteur dans un but didactique et informatif. L'auteur informe le lecteur de l'insoumission de la femme et de sa forte détermination, en décidant de lui proposer un nouvel époux parmi les hommes de sa tribu, Tafsut refuse tout en restant intransigeante : *« Tafsut ne s'était pas soumise, elle avait refusé tout net ! » P.143 ou encore : « Tête petit, prends des forces pour vivre ! Il faut vivre, vivre, vivre ! Idir, Idir, Idir ! » Izuran, p. 109-110*

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

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

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

Dans ce qui suit, il est question de mettre en exergue la vision illimitée qui assume l'acte énonciatif, et par là, dégager qui voit dans les trois romans à savoir *Izuran*, *La Scaléra* et *Dounia*. Pour ce faire, une analyse du discours rapporté sous ses diverses formes, a aidé à repérer ces différentes voix à travers lesquelles l'auteur passe sa parole. Le narrateur se cachant parfois derrière une fausse objectivité, dans certains

dialogues, il apparaît en donnant des indications scéniques concernant les gestes et le ton de certains personnages, d'autres dialogues alternent des répliques avec une analyse en style direct des pensées et des sentiments qui ont motivé la réplique. Il ne s'agit pas de classer des personnages dans une typologie de caractères, ni de découvrir des lois psychologiques, mais de découvrir un décalage entre la pensée et la parole, entre l'être et l'apparence : « *C'est le meilleur moment, pensa Tafsut, les esprits sont épuisés et les ancêtres veillent. Amestan va être heureux.* » *Izuran*, p.172-173

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

« L'objet principal du genre romanesque qui le spécifie, qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole sachant que le discours du locuteur est toujours un langage social au sein duquel s'harmonisent des éléments issus des langages. Ainsi, le roman est polyphonie, dialogues de langages divers qui renvoient aux différents discours définissant une culture, il correspond à un affinement de notre perception des différenciations socio-linguistiques. »²⁴⁰

Le cas particulier de la polyphonie est le style indirect libre :

« Ce phénomène fait entendre dans la voix du narrateur, les échos d'une autre voix. Mais même quand elles sont disjointes, le discours semble à la fois rapporté et cité [...]Le style indirect libre est à la mimésis et à l'ensemble des activités mimétiques. Pour qu'un personnage soit identifié à travers des énoncés au style indirect libre, il faut que son discours, ses gestes soient parvenus à le constituer aux yeux des lecteurs comme personne. Si le style indirect libre semble se rattacher à la fiction

²⁴⁰ BAKHTINE, Mikhael, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, cité par TOURSEL Nadine et VASEVIÈRE, Jacques in *Littérature : Textes Théoriques et Critiques*.

*et lui donner corps et voix, c'est sans doute parce que la fiction est le mode d'accueil privilégié des pensées et des discours rapportés mimétiquement. »*²⁴¹

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

Dans *La Scaléra*, le roman de rémomération :

-Il y a combien de temps d'après toi ?

-Soixante-dix ans.

-C'est ça, soixante dix ans ! Toute une vie !

-Mais je t'embête avec mes histoires.

-Oh, non ! Je vais faire un tour dans le service, et tu me raconteras la suite. » *La Scaléra*, p. 23.

Le roman s'ouvre par l'analepse, par le souvenir de *Mimouna* qui commence à raconter l'histoire de sa vie au docteur *Nadia* et se clôt par le passage suivant dans lequel on voit bien qu'il s'agissait d'un souvenir transcrit dans le style direct :

« -Tu es toujours là, Docteur Nadia ?

-Je suis là, ne t'inquiète pas.

-Je me sens si lasse, j'ai trop parlé, je crois.

-Mais non ! Tu m'as dit que tu étais née « l'année des figues » et que tu es arrivée ici il y a soixante-dix ans. » *La Scaléra*, p. 287.

²⁴¹BERGEZ D, BARBERIS Pierre, MARC P et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 2002, op. cit p. 186-187.

L'héroïne *Mimouna* prend en charge la majeure partie de la narration. Mais de temps à autre, elle cède la parole à d'autres personnages du roman d'où le style direct. Lorsque *Mimouna* et sa famille s'installèrent dans la maison de *Mme Cruz*, *Yamna* sa bonne s'adresse aux nouveaux locataires pour transmettre les ordres de la propriétaire:

« -Dis leur que s'ils veulent rester ici, il ne faut pas faire de bruit et être très propre. Pas de d'ordure, hein ! Et les toilettes, on les nettoie après. L'eau comme tout le monde, ils remplissent après, je ferme le robinet. »
La Scaléra, p.27.

Ou encore les paroles de *Mme Lopez*, une autre locataire, une gentille femme qui aimait bien *Mimouna* et l'avait surnommée *Mimi* : « -*Mimi ! Je sors. Si quelqu'un vient, dis-lui que je ne vais pas tarder.* »*La Scaléra*, p. 30.

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

« *Le discours rencontre le discours d'autrui sur tout le chemin qui le mène vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non-dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui.* »²⁴²

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

« *Voilà ! dit Ayye en soupirant. Akala est parti vers l'Est lui aussi, à Siwa, peut-être, une cité dont il aimait prononcer le nom. Il n'est jamais*

²⁴² TODOROV, Tzevan & BAKHTINE, Mikhael. *Dialogisme et analyse du discours*. Paris : Bertrand Lacoste, 1995, p, 38.

revenu. Vous savez tout à présent, je ne vous ai rien caché. L'ancêtre, dans mon rêve, m'a envoyé Akala comme messenger. » Izuran, p.85.

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

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

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

Entre autres, la présence des voix féminines dans le texte voulant sauver de l'oubli les origines de ce peuple et rendre à la femme la place qu'elle a perdue, la narratrice n'épargne pas de multiplier les intrigues en alternant les voix des aïeules, des matriarches, des femmes historiques...L'auteur laisse ainsi à chaque personnage le

privilège de narrer les événements à sa manière. Bakhai prête la voix à la matriarche : « *Je viens à toi, accueille-moi, je viens à toi...* » *Murmurait-elle au rythme de ses pas.* » *Izuran*, p. 68

Tafsut, la femme qui se trouve au centre des préoccupations de l'auteur, donne à voir un tableau d'une femme ayant une volonté inflexible de réussir, une confiance courageuse dans ses propres possibilités et une résolution ne lui faisant pas craindre l'isolement social. Elle marque sa volonté de s'affirmer en tant que sujet ayant son mot à dire. Restée fidèle à ses principes, toute patiente aux reproches que lui réservent les membres de sa horde, femme rebelle ne donnant guère aux autres le droit d'arranger sa vie et son avenir selon leur mentalité et leurs propres intérêts. Cette femme n'a pas échoué à établir une relation avec son fils : « *Viens, dit-elle en reniflant, viens ! Nous n'avons commis aucune faute et si nous en avons commis une, nous allons la réparer !* » *Izuran*, p. 109 Le texte de Bakhai a amplement contenu une pluralité de voix féminines pour illustrer l'engagement évident de l'auteur vis-à-vis de la cause féminine, le personnage de *Tafsut* en est l'un des exemples, en ralliant de manière idéale l'image de la femme à la perspective historique et sociale. Incontestablement, le corpus a contribué à l'émergence d'une approche positive et enrichissante de la problématique du statut de la femme.

En guise de conclusion à ce chapitre, nous pouvons dire que l'intertextualité littéraire relève d'une stratégie d'écriture. A la faveur de l'apparition des différents espaces féminins comme signifiants reproducteurs de l'histoire et où s'instaure la confusion entre l'histoire collective de l'Algérie et celle de la femme. Le texte de Bakhai évoque un retour aux origines glorieuses de la femme telle cette intertextualité et ce recours à l'antériorité textuelle d'où la métaphore scripturale de les allers-retours de texte en texte. Les éléments de l'intratextualité entre autres les titres et les résumés sont des éléments épars et fragmentés qui ont participé à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et ont traité la relation du texte avec

son environnement textuel. Ces éléments ont participé au repérage de l'intertextualité restreinte qui résume les rapports intertextuels entre les textes de Bakhaï. Le dialogisme dans ce corpus apparaît de l'interaction entre des récits de matriarches, d'ancêtres, des filles et du récit symbolique où perce la force d'une femme pour se dire et dire les siennes. L'intertextualité est à la base des distorsions de l'écriture qui produisent des effets d'obstacles à la lecture et des ambiguïtés dont le lecteur seul pourra déchiffrer grâce à son intelligence historique.

Chapitre 2

L'intertextualité religieuse

L'intertextualité religieuse est l'étude de l'imposante présence des intertextes religieux dans les romans de Bakhaï pouvant conduire à relever et à identifier les différentes formes de coprésence entre l'allusion et la référence qui marquent le texte sacré et le hadith. Le texte de Bakhaï est fortement imprégné du Sacré.

I-Allusions coraniques²⁴³

Pour Samoyault, la citation n'est pas une forme marquée, elle peut être « sous forme implicite ; lorsqu'elle est absorbée par le texte, aussi, *sa présence est avérée par d'autres indices données par l'auteur, ou par la sagacité des exégètes.* »²⁴⁴

Genette distingue la coprésence de la dérivation impliquant la citation, l'allusion, le plagiat et l'emprunt.

L'instruction religieuse

Les intertextes religieux tissent un réseau important entre les romans de F. Bakhaï et l'instruction religieuse est souvent une référence entre le texte de Bakhaï et le Coran. Dans la medersa (école coranique) adultes et enfants y vont pour un apprentissage religieux comme la mémorisation du Coran, le savoir-faire et le savoir-être d'une conduite musulmane pendant une période coloniale où la France visait l'assimilation des algériens.

Cet apprentissage est perçu comme un référent identitaire car l'Islam constitue une culture à part entière. Pour cela, les parents veillent à cet apprentissage malgré les méthodes précaires suivies pour la lecture et la mémorisation du Coran. Les enfants apprennent par cœur les sourates :

²⁴³KASIMIRSKI. *LE CORAN*. Paris : Garnier Flammarion, 1970. Pour les différentes sourates citées en français comme référence dans notre travail, nous avons eu recours à la traduction du Coran dans « LE CORAN »

²⁴⁴SAMOYAUULT.T. L'intertextualité. Mémoire de la littérature, op. cit. , p. 44.

« Le maître nous remit à chacun une planchette en bois et nous désigna notre place. Assis en tailleur, la planchette sur les genoux, nous étions prêts à recevoir ‘ la science’, comme disait le maître. Cet après-midi-là, j’appri la première sourate du Coran. J’en ai appris d’autres par la suite, les plus connues. » *La Scaléra*, p. 51.

Le petit musulman apprenait le savoir-être de la bonne conduite en intégrant les valeurs de respect envers autrui et les bonnes actions envers l’autre. L’apprentissage religieux à l’école coranique renforce celui de la maison pour construire une identité musulmane et « rétablir l’enfant dans le processus d’apprentissage en montrant quel rôle il y joue. »²⁴⁵

Ce qui précède permet de jeter un regard synoptique sur la religion musulmane et permet aussi au lecteur de remarquer l’une des grandes articulations de la thématique romanesque de F.Bakhaï. En effet, l’auteur, à travers ses références au Coran et les pratiques religieuses de nombre de ses personnages, exprime sa culture religieuse musulmane. Elle se réclame de l’identité religieuse de la collectivité algérienne qui a opté pour l’Islam qu’elle a bien souvent adopté à l’air de son temps, à sa culture et à son identité :

« C’est avec reconnaissance qu’elle reçut le livre parce qu’il la distinguait parmi les femmes. Comme elle se félicitait d’avoir été assidue aux cours de la Médersa. » *Dounia*, p.19.

Il s’agit dans cet exemple d’une allusion à l’instruction des filles, le livre ouvre la voie de l’école à la femme et lui donne le moyen d’apprendre et de s’affirmer : « Lis, au nom de ton Seigneur qui créé tout ; » *Sourate XCVI Le sang coagulé, Verset 1.*²⁴⁶

Ou :

« Lis, car ton Seigneur est le plus généreux. » *Sourate XCVI Le sang coagulé, Verset 3.*²⁴⁷

²⁴⁵ LENCLUD. *Apprentissage culturel et nature humaine*. 2003, n° 40, *Terrain*, p. 6.

²⁴⁶ KASIMIRSKI. *LE CORAN*, 490.

²⁴⁷ Le Coran, *ibid.*, . p. 490.

« Il t'a appris l'usage de la plume ; » Sourate XCVI Le Sang coagulé,
Verset 4.²⁴⁸

Dans les trois versets cités ci-dessus, le thème de l'instruction par le biais de la lecture est omniprésent. Dieu le tout Puissant ordonne dans la première sourate à son prophète, la lecture, et lui fait savoir que lui revient l'apprentissage de l'écriture également.

Le livre symbolise l'érudition, la première sourate qu'a reçue le Prophète cite la plume. Le Coran ordonne aux musulmans de s'instruire sans faire de distinction entre les sexes. L'instruction est une obligation religieuse. En offrant à *Dounia* un livre, son père *Si-Tayeb* lui demande implicitement de poursuivre la tâche déjà entamée à la medersa. Il s'agit de son instruction. Les différents versets de la sourate ci-dessus montre bien le grand intérêt de la tâche ordonnée par Dieu. Il s'agit de citations sous forme d'allusion.

Afin d'élucider la fonction de la citation dans le texte, le recours à l'étude proposée par Nicole Biagioli dans un article intitulé « *Narration et intertextualité, une tentative de (ré) conciliation* »²⁴⁹ s'est avérée nécessaire. Biagioli, s'intéresse au discours rapporté, du narrateur et des personnages en intégrant la citation externe à la diégèse et empruntée au réel par l'auteur.

La relation entretient la narration et l'acte citationnel, N. Biagioli cite trois champs d'interaction : là où domine la narration et lié à la remémoration ; le deuxième cas où domine la citation et qui est lié à l'occupation du présent par le passé ; et le troisième cas est celui où la citation et la narration se croisent et il est lié au réinvestissement du passé dans le futur. Le premier est : *la citation narrativisée*, le second : *le récit intertextuel*, et le troisième : *le tissage textuel*.

Chaque champ lui est attribués quatre modes de gestion et de commandes ; les citations reprises en conservant leurs locuteurs et leurs contextes : « *Allah Akbar.* » *Izuran*, p. 283. Il s'agit d'une citation reprise par les personnages musulmans lors de

²⁴⁸ Le Coran, op,cit, . p. 490.

²⁴⁹ Nicole Biagioli, Op., Cit.

la conquête de Carthage. Cette citation est introduite par les deux points. Tout en racontant, le narrateur cite les locuteurs, les musulmans conquérants et le contexte de l'effondrement de Carthage et éventuellement sa prise. Ou bien le deuxième cas celui des citations confiées au narrateur et aux personnages : « *Que la paix soit sur vous* » *Dounia*, p.210. Cette forme de salut est reprise du Coran. Dieu a ordonné aux musulmans de se saluer de la sorte en leur dictant cette expression. Dans le texte cette citation est confiée au personnage de *Said El Kalaiï*. Pour le troisième cas, les citations sont modifiées et dissimulées dans le texte : on peut parler dans ce cas d'allusion comme pour : « *Il y a de force qu'en Dieu.* » *Dounia*, p. 16. *Mâ Lalia*, la nourrice de *Dounia* est une femme illettrée, lorsqu'elle exprime la grandeur et la force de Dieu, elle recourt à sa langue maternel. Ce mode, renvoie à la relation hypertextuelle que Genette étudie dans *Palimpsestes*.²⁵⁰

Personnages référentiels

L'auteur introduit des variantes de l'intertextualité dans son discours mais les grandes lignes identificatrices demeurent. L'intertextualité est d'autant plus perceptible. A travers la métaphore filée l'auteur nous présente les deux personnages référentiels de Caïn et Abel les deux fils d'Adam. Dans *Izuran*, *Lion* entreprend trois grossesses difficiles. Arrivant à son quatrième accouchement, la femelle ne s'en remet pas. Elle donna la vie à un nouveau né et rendit l'âme :

« *Les douleurs de l'enfantement avaient commencé. [...] Lion avait les yeux clos. Elle ne haletait plus. Il tira de toutes ses forces. Une femelle poussa son premier cri. Lion venait de lui donner la vie et de lui confier la sienne.* » *Izuran*, p. 38-39.

Nous citons ici ce qui se rapporte à l'histoire des deux fils d'Adam : On raconte que pour avoir une descendance, Adam veut marier le fils d'une naissance à la fille de l'autre naissance. Ceci pour éviter le péché. Celle qui devait être donné à Abel était la sœur jumelle de Cain et était très belle. Cain voulait la garder pour lui-même. Adam demande à ce que Cain agrée ce mariage mais en vain. Pour régler ce différend, Adam ordonne à ses deux fils de faire une offrande avant de partir en

²⁵⁰ G. Genette, Gérard, *Palimpseste. Op. cit.*, p. 13.

pèlerinage en Mecque. Après le départ du père, Abel présente son offrande qui fut acceptée contrairement à Cain qui se fâche et menace son frère. Ce fait remonte à des siècles passés mais reste toujours d'actualité, c'est-à-dire, une occupation du présent par le passé selon Biagioli :

*« Raconte-leur l'histoire véritable de ceux des fils d'Adam qui présentèrent leur offrandes. L'offrande de l'un fut acceptée, celle de l'autre fut rejetée. Ce dernier dit à son frère : je vais te tuer. Dieu, répondit l'autre, ne reçoit des offrandes que des hommes qui le craignent. » Sourate V La Table, Verset 30.*²⁵¹

*« Quand même tu étendrais ta main sur moi pour me tuer, je n'étendrais pas la mienne pour t'ôter la vie, car je crains Dieu, souverain de l'univers. » Sourate V La table, Verset 31.*²⁵²

*« La passion subjuga l'injuste ; il tua son frère, et fut au nombre des malheureux. » Sourate V La Table, Verset 33.*²⁵³

Cain exécute sa menace et tue son frère. Ne sachant où mettre la dépouille du défunt, il erre longtemps, le cadavre de son frère sur les épaules jusqu'au jour où Dieu lui envoie un corbeau ; ce dernier commence à creuser un trou dans la terre puis y dépose la dépouille d'un autre corbeau. Ce fut la leçon pour Cain :

« Il prit Lion dans ses bras et erra longtemps à la recherche d'un abri sûr où la déposer mais aucun ne put le satisfaire. Il ne pouvait se résoudre à l'abandonner aux hyènes et aux vautours. [...] alors lui revint en mémoire l'image de Lion fouillant la terre à la recherche des gros vers blancs. Il creusa avec acharnement, un peu plus loin, un trou long et profond, y déposa le corps, le recouvrit de terre puis de grosse pierres pour qu'aucune bête ne puisse l'atteindre. » Izuran, p. 40.

²⁵¹ Le Coran, op, cit, . 108.

²⁵² Le Coran, ibid, . p. 108.

²⁵³ Le Coran, ibid, . p. 108.

« Dieu envoya un corbeau qui grattait la terre pour lui montrer comment il devait cacher le cadavre de son frère. Malheureux que je suis ! S'écria le meurtrier, ne pouvais-je, comme ce corbeau, creuser la terre pour cacher les restes de mon frère ! Et il s'abandonna au repentir. » *Sourate V La table, Verset 34.*²⁵⁴

C'est à l'image du corbeau que le jeune mâle aux yeux pailletés put enterrer sa femelle après tant d'errance. C'est une remémoration qui fait dominer la narration. L'Islam est par conséquent un item religieux dans l'écriture de Bakhaï.

Kristéva, Philippe Sollers et Roland Barthes adoptent la vision de plusieurs textes dans un même texte : *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur*
255

Barthes, à un niveau, affirme que l'intertexte est anonyme et qu'il ne serait possible de l'identifier :

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique [...], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. »²⁵⁶

C'est le cas de l'écriture de Bakhaï, son texte est un espace à multiples écritures. Citations, allusions, références telles sont les différentes formes de coprésences textuelles.

²⁵⁴ Le Coran, op, cit, . p. 108.

²⁵⁵ SOLLERS, Philippe. *Théorie d'ensemble, textes réunis*, Paris : Seuil, 1971, p. 75.

²⁵⁶ BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p.65.

L'huile d'olive

La diversité des bienfaits de l'huile d'olive est citée dans divers versets du Coran, entre autres : la lumière que procure cette huile. C'est une lumière propre, n'ayant aucun inconvénient sur l'environnement de l'homme à cause de la pureté de la flamme résultant de sa combustion. :

« Dieu est la Lumière des cieux et de la terre. Cette lumière ressemble à un flambeau, à un flambeau placé dans un cristal, cristal semblable à une étoile brillante ; ce flambeau s'allume de l'huile de l'arbre béni, de cet olivier qui n'est ni de l'Orient ni de l'Occident, et dont l'huile semble s'allumer sans que le feu y touche. C'est une lumière sur une lumière. Dieu conduit vers sa lumière celui qu'il veut, et propose aux hommes des paraboles ; car il connaît tout. » Sourate XXIV La Lumière, Verset 35.²⁵⁷

Ce verset renvoie au bon croyant, son cœur est semblable à un récipient de cristal transparent. Le Coran guide le croyant et lui éclaire la vie comme cette huile limpide. Le Coran n'a pas une durée de vie, il est valable pour tout temps et toute société. La lumière que nous procure cette huile restera pour l'éternité malgré les évolutions techniques. Ces nouvelles techniques puisent dans le texte coranique pour avoir la première matière de leur invention. La lumière est reprise dans le texte sous forme d'intertexte, la lumière de Dieu : *« Ils voudraient de leurs souffles éteindre la lumière de Dieu ; mais Dieu fera briller sa lumière, fussent les infidèles en concevoir du dépit. » Sourate LXI Ordre de bataille, Verset 8.²⁵⁸*

« Et la lumière du Prophète: « Tu appelles les hommes à Dieu, tu es le flambeau lumineux. » Sourate XXXIII Les confédérés, Verset 46.²⁵⁹

Comme le précise R.Barthes, il s'agit d'un théâtre de production où se rejoignent la production du texte et son lecteur. Pour cela il faut revenir à l'article de synthèse *« Théorie du texte »* in Encyclopédia Universalis 1973 :

²⁵⁷ Le Coran, op, cit, . p. 276.

²⁵⁸ Le Coran, ibid, . p. 433.

²⁵⁹ Le Coran, ibid, . p. 328.

« Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent la production du texte et son lecteur: le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue. »²⁶⁰

Dans son interprétation de l'intertexte, Barthes définit l'intertextualité comme outil d'analyse linguistique, vague et ambiguë qui s'applique au champ littéraire faisant appel aux discours environnants.

Michael Riffaterre définit clairement l'intertextualité et l'intertexte, dans « *l'intertexte inconnu* » et « *la trace de l'intertexte* »:

« *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.* »²⁶¹

Contrairement à Barthes, l'intertextualité de Riffaterre laisse des traces indélébiles que le lecteur ne peut ignorer :

« [...] Or cette trace consiste en des anomalies intratextuelles: une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute [...]. Ces anomalies, je les appellerai des agrammaticalités. »²⁶²

« Une lampe dispensait une lumière tremblotante. La mèche trempait dans l'huile d'olive et dégageait une mince fumée noirâtre et une odeur

²⁶⁰ BARTHES, Roland. *Théorie du texte*, Encyclopédia Universalis. 1973.

²⁶¹ RIFFATERRE, Michael. *La trace de l'intertexte*, La Pensée n°215, [octobre 1980]. *L'intertexte inconnu*, Littérature n°41, [février, 1981].

²⁶² RIFFATERRE, Ibid, p.5.

un peu écœurante mais qui avait l'avantage d'éloigner les moustiques voraces. » Izuran, p. 97.

La forme d'agrammaticalité est le mot « écœurante » qui ne convient pas à ce qui a été dit dans la sourate. La sourate du Figuier met l'accent sur l'importance de cette huile et de sa propreté tandis que l'intertexte ci-dessus parle d'une odeur écœurante dégagée par cette huile. Là réside l'agrammaticalité dont parle Riffaterre.

L'huile d'olive remède

Nous pouvons relever les intertextes coraniques concernant l'olive et son huile qui ont été mentionnées sept fois dans différents endroits du Coran, parmi lesquels ce serment par l'olive et par la figue au début de la sourate Le Figuier.

L'olivier est un arbre béni ainsi que son fruit : « *L'olivier était honoré.* » *Izuran, p.93.* Il vit longtemps et peut aller jusqu'à plus de mille ans. Le seul remède pouvant détendre la personne malade et la calmer était cette huile bénie tant conseillée à l'application par le Prophète et aussi dans différents versets du Coran: « *Lorsqu'elle souffrait trop, j'enduisais mes mains d'huile d'olive tiède et je massais son corps tout doucement.* » *La Scaléra, p.153.*

« On déposa devant les étrangers des cruches d'eau, la galette de semoule encore chaude, les œufs, le lait caillé, les olives et l'huile parfumée aux herbes et on les laissa seuls. » Izuran, p. 97.

Dieu cite les bienfaits de l'huile d'olive, de son fruit et de cet arbre béni, c'est là que réside la raison du serment par l'olive dans le Coran et sa mention dans sept endroits différents du Livre divin d'où la richesse de cette huile en lipides et protéines. Mais elle est pauvre en hydrates de carbone (les saccharides et les féculents) tandis que la figue est riche en ces deux derniers éléments et pauvre en les premiers. Ces deux fruits se complètent donc et comblent les besoins de l'Homme en éléments alimentaires. C'est la raison pour laquelle le serment a été fait par ces deux éléments au début de la sourate Le figuier. Il s'agit d'un signe scientifique d'un prodige contenu dans le Livre Saint révélé il y a plus de mille et quatre cents ans : « *Nous*

*créâmes aussi l'arbre qui s'élève au mont Sinai, qui produit l'huile et le suc bon à manger. » Sourate XXIII Les Croyants, Verset 20.*²⁶³

Dans un autre verset le serment est fait par : « *Par le figuier et l'olivier !* » *Sourate Le Fiquier, Verset 1.*²⁶⁴

Le Coran a consacré dans maintes sourates une grande importance à l'olivier et à son huile, il l'a désigné par l'arbre béni ce qui veut dire un arbre à multiples donations et bienfaits. Ainsi le Prophète a conseillé ses compagnons et tous les musulmans d'en profiter. La science contemporaine a dévoilé d'énormes bienfaits de cette huile d'olive dont la vérité est mentionnée et certifiée par le Coran.

L'huile d'olive contient des acides gras insaturés ce qui la distingue des autres huiles. Dans un livre américain imprimé en 1997 sous le titre : « *8 semaines pour arriver à une santé convenable.* » L'auteur Andréawill, a insisté sur le fait que les personnes doivent changer par l'huile d'olive toutes les graisses qu'elles consomment et surtout après l'âge de la quarantaine, cet auteur a montré l'importance de l'huile d'olive en disant :

*« l'huile d'olive fond les graisses et renforce le foie comme elle est efficace pour traiter les malades souffrants de stéatose (foie gras) sans oublier qu'elle augmente le métabolisme hépatique. »*²⁶⁵

Andréawil, n'a pas oublié de mentionner dans son livre qu'un médicament connu sous le nom de « *Essentiel fort* » contient un grand pourcentage d'huile d'olive. Ce médicament est destiné aux personnes souffrantes des maladies du foie. L'huile d'olive est un anti-poison car elle augmente la capacité du foie à se débarrasser des poisons.

Un attaché de l'institut d'alimentation britannique, attestait qu'au début l'huile d'olive a été conseillée seulement pour les patients atteints des maladies cardiaques,

²⁶³ Le Coran, op, cit, . p. 267.

²⁶⁴ Le Coran, ibid, . p. 489.

²⁶⁵ Andréawil. 8 semaines pour arriver à une santé convenable. 1997.
URL< :<http://www.leCoran.net> et la Sunna. Consulté le : 30/02/2012.

mais avec le développement des sciences, l'huile d'olive commence à avoir une grande valeur dans la préparation des repas : « *Une huile miraculeuse [...] Elle soignait, elle nourrissait...* » Izuran, p.93.

L'olive et la nourriture

Le terme shajar (ashjâr au pluriel) désigne dans le vocabulaire coranique aussi bien les arbres proprement dits que tout végétal, plus précisément ce qui pousse avec une tige grosse ou fine. Certains arbres sont désignés, comme l'olivier, le palmier dattier : « *Un bouquet de tamaris près des rochers où se déversait la source.* » Izuran, p. 96. Le grenadier, l'acacia et le figuier : « *Les figuiers commençaient, entre leurs larges feuilles, à laisser poindre leurs fruits.* » Dounia, p. 49. , mais d'autres comme l'arbre du paradis n'y sont pas identifiés.

Le Coran affirme qu'ils sont une grâce dont Dieu a fait don aux hommes, grâce à l'eau qu'il répand et qui est le plus souvent associée à la vie : « *Et qu'au moyen de l'eau nous donnons la vie à toutes choses ?* » Sourate Les Prophètes, Verset 31.²⁶⁶

« *Lui qui fait du ciel descendre l'eau, par elle Nous faisons pousser les germes de toutes plantes ; par elle Nous produisons la verdure d'où sortent les grains disposés par séries, et les palmiers dont les branches donnent des grappes suspendues, et les jardins plantés de vignes, et les olives et les grenades qui se ressemblent et qui diffèrent les unes des autres. Jetez vos regards sur leurs fruits, considérez leur fructification et leur maturité. Certes dans tout ceci il y a des signes pour ceux qui comprennent.* » Sourate VI Le Bétail, V 99.²⁶⁷

L'olivier est le symbole de l'Islam et l'eau est symbole de la vie, leurs occurrences dans le texte montrent l'importance accordée à ces deux éléments naturels comme don de Dieu. De par la force de ses branches, on en fabrique des cannes ; les vieux s'en servent comme appui pour ne pas tomber : « *La pauvre Nana ! Je ne l'ai pas*

²⁶⁶ Le Coran, op, cit, . p. 253.

²⁶⁷ Le Coran, ibid, . p. 126.

reconnue. Elle n'avait presque plus de dents et marchait en s'appuyant sur un bâton d'olivier. » La Scaléra, p.93.

La grâce de Dieu est de deux ordres : elle est la manifestation miraculeuse de la beauté et le don divin de la subsistance accordée aux hommes. Les arbres sont aussi le signe de l'impuissance des hommes à produire d'eux-mêmes la beauté de la nature :

« Qui donc a créé les cieux et la terre ? Qui nous envoie l'eau du ciel, avec laquelle nous faisons germer nos jardins riants ? Ce n'est pas vous qui faites pousser les arbres. Est-ce quelque autre dieu que Dieu ? Et cependant vous lui donnez des égaux ! » Sourate XXVII La Fourmi, Verset 61.²⁶⁸

L'importance de l'huile d'olive est quasi-totale : elle englobe plusieurs domaines allant de la lumière au remède puis la nourriture. Le mot lumière parsème le texte de Bakhaï et l'éclaire, cette façon d'emprunter au sacré montre la façon dont le Coran illumine la vie de l'homme.

Le mariage

Le mariage est une union conjugale édictée par le christianisme, par l'Islam (dans les vastes périmètres de la "chari' aâ")²⁶⁹ ou dans les préceptes du judaïsme. Chaque religion a son code et ses lois se rapportant au mariage. Pour l'Islam, ses codes sont intransigeants. Dans *La Scaléra*, les hommes épousent plusieurs femmes: *« Il est déjà marié ! Et après ! C'est son droit. Si Dieu a permis aux hommes de prendre quatre femmes, qui es-tu, toi, pour t'élever contre Sa Loi ? » Scaléra, p. 216.*

Mimouna eut de la réticence lorsqu'elle fut demandée au mariage par *Abdesslam*. Son hésitation est due au fait que *Abdesslam* était déjà marié. *Khalti Kheïra* secoue *Mimouna* en lui rappelant que Dieu a permis aux hommes de se marier quatre fois et que notre Prophète en a eu plusieurs mais à la condition citée dans la sourate. Dieu a

²⁶⁸ Le Coran, ibid, . p. 298.

²⁶⁹ Législation.

permis aux hommes de prendre quatre épouses dans le cas où l'époux peut être équitable envers elles selon la sourate de « Les Femmes ».²⁷⁰

Selon Barthes :

*« L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. »*²⁷¹

Donc, nous pouvons facilement faire la relation entre l'intertexte cité par Barthes celui de l'ensemble des textes retrouvés dans la mémoire du lecteur à d'autres textes. Le texte ne manque pas d'intertexte, pour cela, le théoricien ajoute à sa réflexion le terme d'interprétant pour désigner la relation entre texte et intertexte :

*« J'emprunte le terme interprétant à Charles. S. Peirce qui l'avait créé pour rendre compte de la relation entre un signe et son objet. Cette relation, la sémiotique proprement dite est, en effet, triple: elle engage le signe (...), l'objet auquel correspond le signe, et l'interprétant, qui est une certaine idée de l'objet à laquelle le signe a donné naissance, cette idée prenant nécessairement la forme d'un autre signe.[...] l'interprétant sera un tiers que l'auteur aura utilisé comme équivalent partiel du système de signes qu'il construisait pour redire, pour récrire l'intertexte. »*²⁷²

Le nombre de quatre femmes est présent dans le texte de Bakhaï ainsi que dans la sourate « Les Femmes ». Ce nombre « quatre » devient l'interprétant qui relie entre l'objet « mariage » et son sujet « femmes ».

²⁷⁰ « Si vous craignez d'être injustes envers les orphelins, n'épousez que peu de femmes, deux, trois ou quatre parmi celles qui vous auront plu. Si vous craignez encore d'être injustes, n'en épousez qu'une seule ou une esclave. Cette conduite vous aidera plus facilement à être justes. Assignez librement à vos femmes leurs dots ; et s'il leur plaît de vous en remettre une partie, jouissez-en commodément et à votre aise. » Sourate IV Les femmes Verset 2. Le Coran, p.88.

²⁷¹ BARTHES, Roland, op. cit.

²⁷² RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, revue d'esthétique n°1-2, [1979], p.134.

La profession de foi

La profession de foi est le premier pilier de la religion musulmane. Lorsqu'un chrétien ou infidèle est amené à embrasser l'Islam, sa première entreprise est la profession de foi pendant la prière du vendredi en présence de l'imam qui lui inculquera les propos appropriés, et les musulmans présents à la mosquée témoigneront de cet acte selon les préceptes de la religion :

*« L'imam, un vieux cheikh plein d'expérience, spécialiste même des conversions, lui avait expliqué qu'en changeant de religion il ne changeait pas de Dieu, mais se soumettait simplement à son dernier enseignement. [...] et c'est avec beaucoup d'émotion qu'il prononça, un vendredi, après la grande prière, la chahada, sa profession de foi. »
Dounia, p. 54.*

« [...] Tu t'appelais Manuel, désormais tu seras Menouer. » Dounia, p. 54.

« Dis-leur : Oui, sans doute, je suis un homme comme vous, à qui il a été révélé que votre Dieu est le Dieu unique ; acheminez-vous droit à lui, et implorez son pardon. Malheur à ceux qui associent d'autres dieux à Dieu. » Sourate XLI Les Distinctement Séparés, Verset 5.²⁷³

« Mais s'ils se convertissent, s'ils s'acquittent de la prière, s'ils font l'aumône, ils sont vos frères en religion. Nous expliquons distinctement nos enseignements à ceux qui comprennent. » Sourate IX Le Repentir, Verset 11.²⁷⁴

L'Islam est une religion monothéiste révélée, fondée par le Prophète au début du VIIème siècle, dont les fidèles sont les musulmans. Le dogme religieux de l'islam consiste essentiellement dans la croyance en Dieu, Dieu l'Unique, créateur et incréé, et que son Prophète a été chargé de faire dispenser ses révélations et son

²⁷³ Le Coran, op, cit, . p. 369.

²⁷⁴ Le Coran, ibid, . p. 157.

enseignement dans le livre Saint le « Coran ». Cet ouvrage, divinement inspiré, est la source de toutes les connaissances divines et humaines, et le seul livre auquel le fidèle doit se référer. La Révélation donnée au Prophète est insurpassable et valable pour l'éternité. L'Islam s'appuie sur les Cinq Piliers. Il a été regroupé sous la coupole de religion toutes les pratiques spirituelles des personnages qui les lient à une force transcendante.

Cette coprésence entre le texte littéraire et le texte sacré est marquée par une forte présence d'intertextes tels : Dieu, l'imam, la chahada, la prière. Un tel passage pris dans le texte comporte ces quatre mots, cela montre bel et bien cette présence de thèmes reliés à la pratique. L'imam explique à Manuel le chrétien converti à l'Islam qu'en changeant de religion, Dieu est toujours l'Unique Dieu de tout le monde dans n'importe quelle région du globe terrestre.

Le champ lexical de l'Islam parsème les textes de Bakhai et montre la coprésence des intertextes entre le littéraire et le sacré à travers les deux sourates citées plus haut.

Le théoricien Riffaterre Michael explique que l'intertextualité aléatoire est liée à la compétence du lecteur:

*« Citations, allusions et thèmes, toutefois, ont un trait commun simple: ils sont reconnaissables, sans plus [...] la perception est donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture des lectures préalables. Elle est aussi changeante ou progressive. »*²⁷⁵

Le lecteur n'a pas besoin d'une grande culture pour pouvoir détecter l'intertexte, il lui suffit d'entendre l'expression « Allah Akbar »,²⁷⁶ pour savoir qu'il s'agit d'un jihad de la part des musulmans. Lorsque Carthage fut prise par les musulmans, le nom d'Allah se faisait entendre pour montrer que lui seul est puissant et en faisant appel à lui, sa réponse ne tardera pas à venir : « *Allah Akbar.* » *Izurán, p. 283.*

²⁷⁵ RIFFATERRE, Michael, op, cit.

²⁷⁶ « Célèbre le nom de ton Seigneur le Très-Haut. » Sourate LXXXVII Le Très-Haut, Verset 1. *Le Coran*, p. 480.

Dans le roman *La Scaléra*, se trouve un autre intertexte, l'auteur fait des renvois au bon croyant et au réconfort ressenti après l'accomplissement de sa prière. Ainsi, *Mimouna* après les moments de détresse se réfugie dans la prière :

« Je ne tricotais plus, je ne brodais plus, mais j'accomplissais avec ferveur mes cinq prières rituelles, un moment délaissées. J'y trouvais un grand réconfort. Lorsque je repliais mon tapis, j'avais le sentiment d'être en paix avec moi-même et je ne craignais plus d'affronter les autres. » La Scaléra, p. 136.

L'expression *tapis de prière* renvoie à la religion et la pratique des rituels, pour cela l'expression est considérée comme interprétant. Le mot prière en tant que signe renvoie à la relation qu'il entretient avec l'objet *tapis*. Effectivement, en lisant cette expression, le lecteur a en tête l'idée de la pratique de ce rite. L'idée est le résultat du signe prière qui lui-même renvoie à l'objet en question d'où la relation entre les trois qui est la pratique de la prière. Cette relation donne la signifiante : « *L'interprétant sera un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte* »²⁷⁷

L'interprétant est pris en charge par un lecteur obligé de le percevoir et de le déchiffrer d'une manière ou d'une autre :

*« Mais même lorsque l'intertexte s'est effacé, le contrôle que le texte exerce sur le lecteur n'est pas diminué. Le fait que ce dernier soit incapable de déchiffrer immédiatement l'hypogramme de référence affecte le contenu de ses réactions, mais pas sa perception de la grille des agrammaticalités ou des non sens. »*²⁷⁸

Réflexion faite, le théoricien, distingue l'intertextualité aléatoire de l'intertextualité obligatoire pour cette dernière:

« Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile,

²⁷⁷ RIFFATERRE, op,cit., p10.

²⁷⁸ RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983.

*une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire. »*²⁷⁹

Dans le roman *Dounia*, l'allusion au moment de la prière²⁸⁰ est insérée dans le texte par le recours à la voix du muezzin : « *La voix du muezzin de la mosquée du Pacha s'éleva avec l'aube naissante.* » *Dounia*, p. 11.

Le mot *muezzin* est un intertexte à forte portée. Le muezzin est le personnage qui appelle les croyants à la prière. Cet intertexte joue le rôle d'impératif en commandant le sens. En effaçant la totalité du texte pour ne laisser que ce mot, le lecteur arrive à déchiffrer le message : « *Je disposais, devant la porte, le petit banc, la bassine et l'eau pour les ablutions de mon père.* » *La Scaléra*, p. 78.

Après son retour du travail, *Mimouna* ne manque pas de préparer le nécessaire pour les ablutions de son père. Les ablutions est une pratique obligatoire devant la prière :

*« O croyant ! Quand vous vous disposez à faire la prière, lavez-vous le visage et les mains jusqu'aux coudes ; essuyez-vous la tête et les pieds jusqu'aux chevilles. » Sourate V La Table, Verset 8.*²⁸¹

Le croyant doit se purifier avant d'entreprendre la prière. La sourate nous inculque la méthode de la pratique des ablutions et les différents membres concernés par cette pratique. Là encore nous retrouvons un autre intertexte sous forme de référence entre la sourate et le texte.

Si on se fie à la mémoire défaillante d'un lecteur et son érudition limitée, la perception de la trace de l'intertexte ne peut être évidente : Transtextualité, ou transcendance textuelle du texte : « *Tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes* »²⁸² Genette prend en considération des ouvertures d'un texte aux autres textes.

²⁷⁹ RIFFATERRE, Michael, op,cit, p.5.

²⁸⁰ « *La prière est prescrite aux croyants dans les heures marquées.* » *Sourate IV Les Femmes, Verset 104.*
Le Coran, p. 88.

²⁸¹ Le Coran, op. , cit, p. 106

²⁸² GENETTE, Gérard, Op., Cit. p.7

II-Allusion aux Hadiths

Nous tenons à mentionner que notre source de références pour les hadiths du Prophète est en grande partie tirée du livre de l'imam Muhammad Ibn Abî Bakr Ibn Quayyîm al-jawziya des deux sites internet²⁸³

L'écriture de Bakhai a emprunté non seulement au texte sacré mais aussi à la sunna et aux hadiths. Pour cela, nous allons essayer de montrer les intertextes et la coprésence des différents hadiths. La forme implicite de la citation est simple, elle est dépourvue de signes de changement d'énonciation, dans un deuxième cas, elle est complexe, cependant : « *l'acte de citer n'est plus dissimulé, mais un énonciateur fictif s'est approprié le discours du véritable énonciateur qui n'est pas mentionné.* »²⁸⁴

Le savoir-faire comme la pratique de la prière est cité dans *Dounia* lorsque le *muezzin* termine son appel à la prière, il ajoute l'expression suivante: « *La prière est un plus grand bien que le sommeil.* » *Dounia*, p. 11. Ce hadith est un discours du Prophète mettant l'accent sur l'importance de la prière plus particulièrement celle de l'aube. Sachant que l'homme éprouve du plaisir au sommeil plus tôt le matin, le Prophète compare le sommeil et la prière en classant cette dernière au plus haut degré. Certes le hadith appartient à son véritable énonciateur qui est le Prophète mais, il est approprié par le muezzin. C'est la forme d'une citation complexe. Le hadith n'est pas mentionné dans le Coran mais dans la sunna et c'est dans l'école coranique que l'on apprend ces divers usages.

L'huile d'olive

Le Prophète Muhammad nous conseille dans un hadith : de rendre l'huile d'olive notre principale graisse et d'en oindre avec, car elle vient d'un arbre béni. Aussi le prophète a dit : « *mangez et oignez avec l'huile d'olive car elle provient d'un arbre béni.* »

Dans la même lignée que le Prophète, beaucoup de Khalifs et d'alliés comme d'Abu Hurayrah, Abdallah ibn Omar cités dans les œuvres d'At-Tirmidhi et d'Ibn Majah et

²⁸³ Imam Muhammad Ibn Abî Bakr Ibn Quayyîm al-jawziya
URL : <<http://www.sajidine.com/hadith/nawawi/page1.htm>, et <http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index> consulté le : 13/01/2014.

²⁸⁴ L'intertextualité. Mémoire de la littérature, op. cit., p.45.

Al-Bayhaqi se réfèrent à cette huile d'olive tant conseillée pour la nourriture et pour la peau.

Mu'âdh ibn Djabal reprend les propos du Prophète : « *Oui, le cure-dent de l'olivier, cet arbre béni, est le mien et celui de tous les Prophètes qui m'ont précédé.* » Le cure dent à base de branches de l'olivier sert l'hygiène dentaire, le Prophète l'utilisait et en conseille les musulmans d'en faire autant.

Ajoutons à cela d'autres bienfaits de l'huile d'olive. L'huile extraite à l'aide de l'eau, est la plus douce et sa chaleur est minime, et son utilité est plus efficace. Toutes les sortes d'huile adoucissent l'épiderme et tarde la blancheur des cheveux. L'eau des olives salées empêche les brûlures du feu d'être couvertes d'ampoules, et raffermi la gencive. Les feuilles des oliviers sont utiles contre l'érysipèle (rougeur), le fourmillement et les ulcères sales et les urticaires. Elles ont la qualité d'empêcher la sueur, leurs utilités sont plus nombreuses et dépassent bien ce que nous avons cité.

285

Dans le roman de *Dounia*, le petit *Tidjini* allait percer sa première dent. Et comme tous les bébés en réaction à la percée dentaire, le petit corps s'affaiblit et souffre de douleurs s'accompagnant de fièvre. Heureusement que *Khalti Baya* court à son secours avec son remède d'huile d'olive :

« *Khalti Baya enduisait le corps amaigri et brûlant du petit Tidjini d'huile d'olive tiède. Une toux douloureuse secouait l'enfant qui n'avait plus de force pour pleurer. Tidjini semblait apprécier les caresses des mains expertes de Khalti Baya. Il ne geignait plus.* » *Dounia*, p. 199.

Les remèdes des vieilles femmes à base de cette huile miraculeuse sont des pratiques ancestrales transmises d'une génération à une autre mais aussi puisées dans la médecine prophétique.

²⁸⁵ La médecine prophétique, Imam Muhammad Ibn Abî Bakr Ibn Qayyîm al-jawziya

Les rituels

Notre religion comporte des rituels propres au Coran lui-même et d'autres appartenant à la « Essira ennabawia ». La prière est certes mentionnée dans le Coran, mais la façon de la pratiquer n'est pas mentionnée dans le livre Divin. Ceci est édicté par le Prophète tout comme « El Edhkar » qui closent chaque prière et que l'on doit citer à n'importe quel moment de la journée ou de la nuit :

Tu sais que pendant le Ramadhan, les anges se rapprochent de nous et, si tu purifies ton corps et ton esprit, tu peux demander à Dieu, du plus profond de ton cœur, de t'éclairer sur ta vie, sur ceux que tu aimes, sur la voie que tu dois suivre. Eh bien, hier soir, j'ai fait mes ablutions complètes et j'ai prié tard dans la nuit, j'ai pris mon chapelet et j'ai récité trente fois le Takbir, puis encore trente fois, j'ai loué Dieu le Tout-Puissant, puis j'ai égrené mon chapelet en prononçant les noms glorieux de notre Créateur. Dounia, p. 125.

الأذكار بعد السلام من الصلاة المفروضة مسلم 414\1

« سبحان الله (33 مرة) والحمد لله (33 مرة) الله أكبر (33 مرة) وتقول تمام المائة لا إله إلا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير²⁸⁶ »

'Sobhan Allah' (33 fois) et 'louange à Allah' (Dieu) 33 fois plus (33 fois) ' Dieu est le plus grand' et termine par ' pas de dieu qu'Allah seul, sans partenaire à Lui la louange et la puissance.'²⁸⁷

لا يحصيها رجل مسلم إلا دخل الجنة ألا وهما يسير ومن يعمل بهما قليل، يسبح الله في دبر كل صلاة عشرا ويحمده عشرا ويكبره عشرا، قال: فأنا رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم يعقدها بيده قال فتلك خمسون ومائة باللسان، وألف وخمسمائة في الميزان، وإذا أخذت مضجعتك تسبحه وتكبره وتحمده مائة فتلك مائة باللسان، وألف في الميزان، فأيكم يعمل في اليوم والليلة ألفين وخمسمائة سيئة؟ قالوا: وكيف لا يحصيها؟ قال: يأتي أحدكم الشيطان وهو في صلاته

²⁸⁶El adhkar.

URL :< <http://www.alzaker.net/index.php/adhkaar/32> consulté le : 29/12/2014.

²⁸⁷ Traduction faite par nous même.

فيقول اذكر كذا اذكر كذا حتى ينتقل فلعله لا يفعل، ويأتيه وهو في مضجعه فلا يزال ينومه حتى ينام. رواه الخمسة وقال الترمذي: حسن صحيح.²⁸⁸

Le musulman qui dira ce douaa ‘sobhan Allah’ dix fois, ‘louange à Dieu’ dix fois, et ‘Dieux est le plus grand’ dix fois après chaque prière ira au Paradis, il a dit: j’ai vu le Prophète prononçant ce douaa qui est l’équivalent de cent cinquante fois dans la balance des bienfaits ; il a ajouté une fois pour celui qui le prononce au lit, son équivalent est de mille cinq cent. Ils ont dit : mais comment peut-on faire ce compte ? Il a répondu : prononcez le louange, prononcez le louange jusqu’à ce que le diable s’en détourne de vous, faites le aussi lorsque vous êtes dans votre lit car le diable essaie par tout les moyens de vous endormir sans porter louange à Dieu. Rapporté par les cinq et Thermidi témoigne de sa véracité.²⁸⁹

Le cheval

Le cheval est lié à la notion d’équitation. L’équitation est un art qui consiste à monter un cheval, le dompter pour le guider. La tradition prophétique exhorte les musulmans à l’équitation dès le jeune âge.

Abdellah Ibn Omar rapporte que Le Prophète a organisé une compétition de course entre les chevaux efflanqués de Haïfa au sentier du Wadaa pour montrer l’importance de ce sport :

*« J’ai demandé à Moussa quelle est la distance de cette course. Il a dit six ou sept miles. Le Prophète a aussi organisé une compétition entre les chevaux non efflanqués du sentier du Wadaa à la mosquée Bani Zarik. J’ai demandé quelle est la distance de cette course. On m’a répondu environ un mile. Le fils d’Omar était l’un des participants à cette course. » Rapporté par Elboukhari.*²⁹⁰

Le cheval n’est pas seulement un moyen de transport mais plus encore, il représente

²⁸⁸El adhkar.

URL :<<http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=141244>
consulté le :29/12/2014.

²⁸⁹ Traduction faite par nous même.

²⁹⁰ Le sommaire des hadiths.

URL :< <http://www.lesommairedeshadiths.com/serie-hadiths-12-4-La-recommandation-de-garder-des-cheveux-exclusivement-pour-le-Jihad.html>, consulté le : 23/04/15.

un moyen de loisir : « Je le prépare pour la prochaine fantasia, il va avoir un succès fou, j'en suis sûr, tous les caïds vont envier ton père, tu verras ! Dounia, p. 47.

Les fantasias représentent pour les algériens une fête grandiose ; les mets comme le couscous à la viande, les chants, le *meddah*, les chevaux sur lesquels montent les cavaliers habillés de leur beau burnous et munis de leur arme sont les rituels de ces fêtes à l'algérienne :

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

L'équitation provoque une sensation de liberté tout d'abord parce qu'elle donne la sensation d'être proche de la nature en plus du sentiment de complicité qu'entretient le cavalier avec sa monture:

« Le cheval est le plus noble des animaux mais aussi le plus fier. Si tu le vexes, il se cabrera, mais si tu le respectes, il te portera longtemps, lui avait appris son père et Dounia n'oubliait pas les leçons de celui qui était, à ses yeux, le plus prestigieux des cavaliers. » Dounia, p. 49.

L'équitation est recommandée par la religion car il s'agit d'un lien étroit avec la défense de la nation et sa prospérité. D'après Abdallah Ibn Omar et Orwa Ibn Eljaad, le Prophète a dit : « Les chevaux ont le Bien noué en leurs toupets jusqu'au jour de la résurrection » rapporté par Elboukhari et Muslim.²⁹¹ Dans *Izuran*, Thilleli, la femme d'Idir a construit des écuries et a vendu à Massinissa les beaux chevaux de son haras. Cette transaction lui a procuré beaucoup d'argent :

« Ce fut la consécration ! Massinissa, devant tous les anciens réunis félicita Idir et, derrière lui, Thilleli trépignait de joie. Elle n'en croyait

²⁹¹ Le sommaire des hadiths, op,cit.

pas ses oreilles. Massinissa voulait, sur-le-champ, emmener tous les chevaux disponibles. [...]Thilleli comptait et recomptait les pièces d'or. » Izuran, p183.

Dans une version d'an-Nassa'i, on rapporte que Anas dit : « *Après les femmes, rien n'était plus aimable au Prophète que les chevaux.* »²⁹² Idir choisit comme épouse Thilleli. C'était la petite-fille de l'Amghad, une jeune fille charmante et attirante. La joie de la circonstance avait cassé la barrière qui opposait le père à son fils. Idir plein de joie augmente la surprise de la famille n demandant l'élevage de chevaux :

« Un élevage de chevaux ! C'est une excellente idée ! Deux bonnes nouvelles à la fois, c'est un jour faste, les ancêtres sont parmi nous, il nous faut les honorer ! » Izuran, p. 155.

Ou

« Mon grand-père Idir avait, on ne sait trop comment, acheté des chevaux. C'était sa passion. De beaux étalons et des juments puissantes. Il aimait les monter, participer aux courses dont il revenait souvent vainqueur, il aimait les caresser, leur parler mais il n'avait aucune idée d'un harras ! » Izuran, p.182.

Un homme des Ansars (les alliés) rapporte que le Prophète a dit :

« Il y a en fait trois types de chevaux (selon l'usage qu'on en fait). Le cheval qu'on s'approprie pour l'affecter exclusivement au service d'Allah ; »

« Lorsqu'il montait à cheval, on avait l'impression que c'était l'animal qui avait besoin de son cavalier et non le cavalier de sa monture. [...] Ils admiraient ses qualités de guerrier.» Izuran, p. 191.

²⁹²Le sommaire des hadiths, op,cit

*L'on est rétribué pour son prix d'achat, pour l'avoir monté et pour l'avoir prêté. [...] Le troisième enfin est le cheval qu'on s'approprie en vue (de l'élevage de sa progéniture) dans l'espoir d'être débarrassé de la misère avec l'aide d'Allah. Rapporté par Ahmad.*²⁹³

D'après Jaber Ibn Abdallah Ibn Omaïr, le Prophète a dit :

*« A part louer Allah, toute les autres activités sont des activités de divertissement sauf ces quatre : cajoler sa femme, entraîner son cheval, marcher entre deux cibles de tir, apprendre à un individu la natation. »*²⁹⁴

Le Prophète est monté sur El Bouraq, il s'agit de la monture qui le conduisit de la Mosquée sacrée à la Mosquée d'El Aqsa. Le fait est rapporté dans la sourate intitulée El Isrâ' wa El Mi'râj. El Isrâ' signifie un voyage nocturne et El Mi'râj signifie l'ascension. Le voyage du Prophète se fit la nuit pour être emporté sur le dos de cette monture vers le septième ciel. Le nom de la monture El Bouraq est de la même racine du mot éclair « El baraq » en arabe et qui renvoie aux sauts gigantesque de cette monture. D'après Abû Hurâïrah, le Prophète dit :

*« J'étais à Al-Hijr ²⁹⁵ et Qoraïsh m'interrogeait sur mon passage à Jérusalem. Ils m'interrogèrent sur certains détails du Temple Sacré (bayt al-maqdis) auxquels je n'avais pas prêté attention. Je sentis un énorme malaise comme je n'en avais jamais senti auparavant. Alors Dieu dévoila le Temple Sacré à mon regard et je répondis à toutes leurs interrogations. »*²⁹⁶

La description de l'animal n'est pas rapportée par le Coran, c'est la Sunna et les Hadiths qui le décrivent comme étant un cheval blanc, céleste et angélique, ayant des ailes de chaque côté du corps. Ainsi est faite et rapportée la caractérisation de cet animal par la tradition orale et musulmane se rapportant à la vie du Prophète. La description de la monture du Prophète se rapproche de celle des chevaux décrits

²⁹³ Le Sommaire des hadiths, op, cit.

²⁹⁴ Le Sommaire des hadiths, ibid.

²⁹⁵ La musique arabe. URL : < <http://musique.arabe.over-blog.com/article-31593349.html>, consulté le : 24/04/15.

²⁹⁶ Le sommaire des hadiths. Ibid.

dans le roman de *Dounia* par leur grâce et leur beauté et rapidité. Le cheval est un animal qui a de la grâce et la fière allure : « *Nos chevaux sont les plus beaux de toute la région ! Regarde le gris pommelé, il est en pleine forme ! Dieu le protège du mauvais œil !* » *Dounia*, p. 47.

Les randonnées de *Dounia* à cheval font peur à *Mâ Lalia*. Comme toutes les vieilles femmes, elle est contre le fait qu'une fille monte un cheval. De peur, elle met le père de *Dounia* en garde contre cette pratique mais le père n'y croyant pas n'accorde aucune importance à cela :

« *J'ai bien essayé de lui faire comprendre les risques qu'encourait une jeune fille en montant de la sorte, mais il a fait semblant de ne pas comprendre !* » *Dounia*, p. 46.

Au contraire, le père donne à sa fille des cours et des conseils quant à la pratique de l'équitation et lui achète même une selle :

« *Tu vas voir qu'elle va encore aller enfourcher son cheval ! Si au moins elle montait en amazone comme une jeune fille bien élevée ! Non ! Elle va utiliser la selle qu'il lui a offerte !* » *Dounia*, p. 46.

Pour rassurer *Mâ Lalia*, *Khalti Baya* rétorqua en faisant appel au témoignage d'Ahmed qui a déjà vu une femme monter à cheval. Il s'agit de la femme du bey *Lalla Badra*. Cette turque dont les coutumes sont différentes d'une algérienne de l'époque attire la curiosité des habitants :

« *Demande à Ahmed, il te le dira : il a vu Lalla Badra qui, pourtant, n'est plus de la première jeunesse, pousser son cheval au galop et tirer la caille, debout sur ses étriers !* » *Dounia*, p. 46.

Monter à cheval provoque des sensations physiques et psychiques extraordinaires. Les gestes du cavalier suivent ceux de sa monture, en galopant, c'est les membres du cavalier qui s'étirent en des mouvements répétés et équilibrés comme s'il s'agit d'une séance d'aérobic. Hippocrate était le premier à avoir initié le traitement des maladies chroniques par l'exercice de l'équitation. Cet exercice active la majorité

des systèmes intérieurs du corps et cela grâce à la transmission des mouvements du cheval au cavalier. Particulièrement, les secousses continues pressent doucement et d'une façon successive le foie entre les entrailles et les muscles de l'estomac. Cela stimule les sécrétions biliaires, active les fonctions du foie et la circulation sanguine dans cette partie du corps.

La science appuie ce qui est recommandé par le Prophète et pour toutes ces raisons, il a été conseillé d'organiser des compétitions et suivre l'exemple du Prophète.

Le cheval est un autre intertexte qui met la relation entre l'écriture de Bakhaï et la religion dont la structure du roman repose sur un système d'échos complexes.

La science et la religion

Le service des connaissances pharmaceutiques « *Martndl* »²⁹⁷ atteste que l'huile d'olive est une matière d'un effet doux. Elle est utilisée contre la constipation. Aussi l'huile d'olive adouci les couches enflammées de la peau et les croûtes de la peau résultant de l'Eczéma et le psoriasis. Le prophète a dit : « mangez et badigeonnez-vous avec l'huile d'olive »

Dans *Izuran*, le nouveau né n'a de nourriture que celle de sa mère, si elle mange bien et choisi une nourriture enrichie, le bébé sera en bonne forme et grandira suivant un mode d'alimentation bien enrichi :

« Une huile miraculeuse dont le parfum, désormais, révélait la présence des hommes. Elle avait remplacé la graisse fondue sur les mains des matriarches qui accueillaient le nouveau-né. » Izuran, p. 93.

Les mêmes services publient une nouvelle étude au mois de Février 1996 à l'université de Barcelone en Espagne, sur le lait maternel. Après examen de 40 femmes allaitant, les chercheurs ont trouvé que la plupart des graisses qui se trouvent dans les échantillons du lait maternel sont des graisses mono-insaturées. Ce type de graisses est la meilleure de toutes les graisses que l'homme doit consommer. Ce type de graisse se trouve dans l'huile d'olive. La conclusion des

²⁹⁷ L'huile d'olive.

URL : <<https://fr-fr.facebook.com/notes/le-coran-et-la-sunnah/soubhanallah-lhuile-dolive-protege-contre-le-cancer-du-sein-de-la-peau-les-malad/108704512532316>>, consulté le 15/03/2015.

chercheurs est la suivante : le lait des 40 femmes sujet de l'étude est enrichi des graisses mono insaturées car les femmes espagnoles utilisent beaucoup l'huile d'olive dans la préparation de leurs repas. Cette étude est la preuve concrète du miracle du Coran quant aux bienfaits de ces différents éléments naturels.

La plupart des femmes du temps de la période coloniale étaient analphabètes et pratiquaient le syncrétisme religieux. Leurs convictions dans les pouvoirs de certains éléments naturels pouvant chasser le mauvais œil et les mauvais esprits étaient si fortes qu'elles admettaient ces séances de plomb pratiquées par les femmes chez elles :

« Khalti Baya connaissait aussi les vertus de toutes les plantes [...], surtout, elle savait lutter contre les maléfices, rejeter les mauvais sorts, alléger les peines par la force du 'plomb' [...] Khalti Baya venait d'un seul coup de renverser la cafetière de plomb fondu dans l'eau de mer du mortier. » Dounia, p. 96-98.

Le texte décrit des personnages victimes de certaines pratiques illicites comme la sorcellerie où le recours aux séances de plomb avec l'espoir de guérison. La vision de l'auteur se dégage à partir de ce passage condamnant de telles pratiques. Le passage suivant montrera bien sa position vis-à-vis de ce problème :

« Dounia, qui ne pouvait rien cacher à son père, lui avait parlé de l'entreprise projetée.

-Qu'en penses-tu père ? Si Tayeb avait souri doucement.

-Je suis heureux que tu me poses la question, avait-il répondu et, après une longue inspiration, avait poursuivi :

- Si tu continuais à étudier le Coran comme je te l'ai toujours conseillé, tu aurais appris que Dieu, dans Son infinie sagesse, a toujours mis en garde les vrais croyants contre ce genre de pratiques. Je ne doute pas des bonnes intentions de Mâ Lalia et de Khalti Baya et je ne peux leur en vouloir car il est dit aussi que la bonne intention prime l'action. J'en veux à tous ceux qui ont laissé notre peuple dans l'ignorance. » Dounia, p. 97.

Il est clair que la position de l'auteur est celle de Si-Tayeb. C'est l'ignorance qui pousse à de telles actions. Elle reproche aux populations leur manque d'esprit critique et soulève le problème de l'ignorance de la population. L'éducation religieuse a valu à l'auteur l'aspect moralisateur, ce qui a engendré chez l'écrivain l'incitation à l'éducation parfaite.

En conclusion à ce chapitre de l'intertextualité religieuse, il a été démontré que le texte sacré ainsi que la culture musulmane ont alimenté l'imaginaire de l'écrivain. Les références religieuses ont imprégné le texte et sont devenues l'hypotexte de cette intertextualité. Le texte littéraire a emprunté au Coran et aux hadiths une structure spatiale et temporelle et le sacré est devenu la matrice de l'écrivain du point de vue sociologique comme du point de vue de croyance. Nous avons choisi de regrouper pour l'allusion coranique l'étude des personnages référentiels tels les fils d'Adam et le mode d'enterrement édicté par un corbeau, l'huile d'olive et ses différents vertus, le mariage en citant le nombre d'épouses permis par la religion et la profession de foi exprimée par la conversion d'un chrétien. la pratique de l'insertion de certains passages ou reprises de versets coraniques et même des hadiths mentionnant dans le texte l'huile d'olive conseillée par le Prophète aux différents usages ou les rituels qui suivent la prière. L'image du cheval a fait partie de la pratique intertextuelle ; le tout prend sens dans la relation entre la science et la religion. Cette étude a permis de démontrer la relation du littéraire avec le religieux d'où l'appel à l'intertextualité. Ce procédé a mis l'accent sur la déviation de reconquête d'un statut en mettant en corrélation les trois opérateurs : humain, spatial et temporel à savoir *Dounia*, *La Scaléra* et *Izuran*. La trajectoire de l'écriture rejette la défaite de la femme refusant la soumission à une nouvelle autorité. Par le biais d'une écriture éclatée elle restitue les généalogies d'une femme dans un espace méditerranéen et féminin.

Chapitre 3

L'intertextualité culturelle

L'intertextualité culturelle repose sur l'apport de la culture et des traditions en tant qu'ensemble de relations et interactions entre les différentes cultures vivant dans le même espace ou non, et provoquées par les différentes rencontres ou confrontations. Le mythe et l'oralité sont deux entités relevant de ce point pour mettre à jour un héritage transmis verbalement de tout ce qui appartient au passé vers l'avenir entre les membres d'une même communauté. L'interculturalité prend en charges les dialogues réciproques fondés sur le souci de préserver l'identité²⁹⁸ culturelle de chacun d'où l'appel à la langue de l'autre soit le métissage culturel :

*« C'est apporter au dialogue des civilisations l'affirmation d'une identité culturelle ouverte et imaginative au quotidien face à l'inquiétante homogénéisation du monde ; c'est revendiquer un art de vivre typiquement méditerranéen par-delà les diversités afin de faciliter les luttes contre le choc des civilisations. »*²⁹⁹

La culture et les traditions, le mythe et l'oralité et la langue seront les points abordés dans ce chapitre pour montrer les différentes manifestations de l'interculturalité.

²⁹⁸ <http://www.org/dictionnaire/identite.htm>.

²⁹⁹ MAYOR, F. *L'imaginaire méditerranéen et le réel*, in *l'imaginaire méditerranéen*, p. 19-20 cité par Patrick VOISIN in *Il faut reconstruire Carthage méditerranée plurielle et langues anciennes*, op. cit. , p.65.

1-La culture et les traditions

La culture est l'ensemble des connaissances, des savoir-faire, des traditions propres à un groupe humain, à une civilisation. Elle se transmet socialement, de génération en génération et non par l'héritage génétique, et conditionne en grande partie les comportements individuels.

Au niveau individuel, la culture est l'ensemble des connaissances, savoir –faire et savoir-être acquis par un être humain. Dans *La Scaléra*, l'instruction permet à Kader, le frère de Mimouna de se distinguer parmi les autres :

« Ils habitaient un petit appartement, et, de son balcon, elle pouvait voir la Seine.

-C'est quoi la Seine ? Demandai-je.

-C'est un fleuve, me dit Kader mon frère, une sorte d'oued très grand, très large, très profond. Pour aller d'une rive à l'autre, il faut traverser des ponts immenses. Kader nous étonna. Il parlait de Paris et de France en général, comme un savant. Il me raconta le métro, les grandes avenues, le château de Versailles et je l'écoutais béate d'admiration. C'est que mon frère avait le certificat d'études ! » *La Scaléra*, p. 73.

C'est en cotoyant les français que Kader ait accès à la culture française, à son histoire et à sa géographie. sa sœur Mimouna le compare à un savant car il parle de la culture de l'Autre.

Pour la civilisation c'est l'ensemble des caractéristiques spécifiques à une société, une région, un peuple, une nation, dans tous les domaines : sociaux, religieux, moraux, politiques, artistiques, intellectuels, scientifiques, techniques. La civilisation englobe la culture et est plus générale. Ainsi dans *Izuran*, l'aspect culturel est plus que dominant dans le récit. Malgré leur primitivité, les hordes de la préhistoire ont découvert la façon d'allumer le feu et ont pu la perpétuer comme le fait la matriarche lorsqu'elle offre le feu à une autre horde ne connaissant pas encore cette pratique :

« A leurs regards, la matriarche comprit immédiatement ce qu'ils voulaient. Alors, elle fit ce que jamais sa horde n'avait fait. [...] saisit une poignée des longues tiges sèches à ses pieds, l'enflamma et la tendit

le bras raide. Elle en saisit une deuxième puis une troisième, les enflammait et les offrait. » Izuran, p. 26.

L'interculturel est un brassage, un métissage entre différentes cultures et civilisations, entre les différents individus qu'ils soient du même groupe ou non :
« *Père aussi a des amis turcs, même s'il les fréquente, surtout pour ses affaires ! Et Mustapha El-Kouloughli ! » Dounia, p. 73.*

L'interculturel prend en charge les diverses pratiques sociales comme les mœurs, la morale, les modes de vie, les valeurs, les croyances, les cultes religieux, l'organisation de la famille et l'habillement :

« Le jazz, le tango, les jupes au genou, la gomina, c'était pour moi comme au théâtre [...] C'était leur façon d'être à l'aise, sûr d'eux, épanouis. » La Scaléra, p. 190.

Pour Mimouna, ce mode de vie lui permet de voir le monde autrement et ce grâce au brassage des cultures.

Les traditions ne sont surtout pas des routines quelconques, mais des savoirs-faire et des savoirs-être ou des actes de symboles de valeur et de signification pour un groupe humain particulier :

« Dans ce sens large, descriptif et non évaluatif, tout groupe humain a une culture : c'est le nom donné à l'ensemble des caractéristiques de la vie sociale, aux façons de vivre et de penser collectives, aux formes et styles d'organisation du temps et de l'espace, ce qui inclut langue, religion, structures familiales, modes de construction des maisons, outils, manières de manger ou de se vêtir. De plus, les membres du groupe, quelles que soient ses dimensions, intériorisent ces caractéristiques sous forme de représentations. La culture existe donc à deux niveaux étroitement reliés, celui des pratiques propres au groupe et celui de

*l'image que ces pratiques laissent dans l'esprit des membres de la communauté. »*³⁰⁰

Dans son roman *La Scaléra*, Bakhaï nous livre une variété de recettes. Les recettes que préparait *Dounia* pour sa grand-mère venue du douar étaient celles qu'elle avait apprises en habitant la ville d'*Oran* et en côtoyant surtout les espagnols et les français. La grand-mère de *Dounia* qui n'avait jamais goûté ces variétés appréciait et en raffolait. Il s'agit d'une façon de faire que *Dounia* a apprise tout nouvellement :

« Il faut dire que la ville nous avait appris à varier le menu, même nos plats traditionnels s'étaient améliorés. La pomme de terre avait à présent autant d'importance que la semoule, et le poisson était devenu chose courante. Nana appréciait tout, la purée et les tomates farcies, la frita, le foie à l'escabèche et surtout les sardines grillées que l'on mettait la veille à mariner dans un jus de citron, du cumin, du laurier et du thym, comme me l'avait appris Mme Lopez. » *La Scaléra*, p. 96-97.

Il faut reconnaître le pouvoir de l'échange et de la transmission. Non seulement *Dounia* avait appris tant de recettes en côtoyant ses voisins français et espagnols mais, aussi il faut admettre la part des savoirs transmis par l'écrivain. Cet échange est le résultat de la rencontre avec l'Autre et d'une réflexion sur soi-même et sur le monde qui nous entoure. L'interculturalité est une richesse civilisationnelle qui se transmet de génération en génération. Un autre mode de vie appartenant à la culture juive est alors adopté par la société algérienne du fait que les deux communautés vivaient dans les mêmes quartiers, se côtoyaient et s'échangeaient les traditions. Toutes les séquences historiques qu'a connues l'Algérie ont laissé leurs empreintes sur le patrimoine matériel et immatériel, chaque région possède son propre répertoire de pratiques sociales, des rituels, des coutumes et de l'artisanat traditionnel.

³⁰⁰TODOROV, Todorov. Conférence donnée lors de la session 2010, *Migrants, un avenir à construire ensemble. Vivre ensemble avec des cultures différentes.*
URL < :http://www.ssf-fr.org/offres/doc_inline_src/56/Vivre+ensemble.. Consulté le : 27/02/15.

Ainsi, la cérémonie de la « *henna* » de la mariée en tant que patrimoine ancestral célébrée chez les parents de *Naïma* la jeune juive avant son départ dans sa nouvelle maison est décrite de façon minutieuse :

« La mariée était là, les yeux baissés, émue, offerte à tous les regards. On la faisait tourner lentement pour que chacune put admirer sa parure, la richesse de ses bijoux, l'élégance de sa coiffe. Les broderies d'or de son caftan de velours rouge disparaissaient sous une masse impressionnante de perles baroques qui s'étagaient régulièrement du cou jusqu'aux genoux. » Dounia, p.116.

La cérémonie de la « *henna* » chez les juifs a d'étranges similitudes avec celle des algériens. Le passage suivant témoigne également de la tenue de cette occasion chez les juives qui habitaient l'Algérie à l'époque. Il s'agit toujours de la tenue de la « *henna* » de *Naïma*:

« Mais le plus impressionnant sans doute était sa coiffe. Le châle doré à longues franges soyeuses était retenu par trois diadèmes superposés dont les pierres lançaient des feux dans la lumière, une multitude de colliers lui ceignaient le front et une grosse perle en forme de goutte retombait entre ses sourcils. » Dounia, p. 116.

Toute cette minutieuse description de la tenue de la mariée préparée à l'occasion de la « *henna* », nous donne à voir les similitudes de la même tenue que ce soit chez les algériennes ou chez les juives. Le passage suivant pris dans *La Scaléra* permettra de faire voir la tradition appliquée lors de cette occasion et les similitudes entre les deux communautés juive et algérienne. Le jour du mariage, *Mimouna* était vêtue de la sorte:

« Pour me rendre encore plus belle et plus désirable, on m'a passé les mains et les pieds au henné. [...] Puis, j'ai revêtu la tenue traditionnelle des mariées de notre région. Une première chemise, le pantalon brodé, le jupon de satin, la robe à haut plastron, rehaussée de perles et de paillettes, et enfin le caraco de velours. J'avais sur la tête un châle à

longues franges, savamment retenu par une sorte de diadème qui me ceignait le front. » La Scaléra, p. 99.

De là on voit le brassage de ces traditions entre différentes communautés présentes sur le même sol d'où cette interculturalité. Cette chedda ainsi composée et le trousseau ainsi exposé témoigne de ce brassage. Pour « le hzam » de la mariée après la nuit de noces, il est le symbole de son nouveau statut de femme mariée. Généralement, on désigne une vieille parente pour enduire de henné³⁰¹ la paume de la main de la mariée: la mère ou la grand-mère du mari prépare le henné dans une tasse en argent et verse dessus de l'eau de fleur d'oranger. Elle applique du henné dans le creux de la main de la mariée, le couvre d'un coton puis introduit la main de la mariée dans un gant en satin brodé avec du fils d'or et perlé puis le serre par un ruban :

« C'est la grand-mère de son futur époux [...] qui fut désignée, [...] pour remplir la délicate tâche d'enduire de henné les paumes de la mariée. [...] Naima reçut dans la paume de sa main droite le symbole de la prospérité et, après elle, toutes les jeunes filles qui souhaitaient se marier dans l'année. » Dounia, p. 116-117.

Ceci dit, la « henna » de la mariée est non seulement une pratique culturelle intergénérationnelle et civilisationnelle mais elle comporte en elle-même des croyances telles le fait que les jeunes filles qui assistent à cette cérémonie et reçoivent un peu de henné de la mariée ne manquent pas de se marier l'année même. De même que pour le menu de la cérémonie du mariage. Il s'agit des plats traditionnels servis lors de ces occasions par les algériens et les juifs. Le couscous au raisin sec et à la viande, les plateaux de méchouis, les plats de viandes douces aux pruneaux, aux abricots et aux amandes...les gâteaux au miel :

« Mais c'est à peine si Naima consentit à avaler une cuillerée du délicieux couscous, roulé très fin à la manière juive, et garni de viande et de raisins secs passés à la vapeur. » Dounia, p. 113.

³⁰¹ Le henné est le symbole du bonheur et de douceur.

Toute cette variété de menus représente un héritage interculturel et surtout intercivilisationnel. Les deux communautés juive et algérienne se sont côtoyées au point d'avoir les mêmes menus, les mêmes traditions, les mêmes tenues. L'imprégnation des deux cultures et civilisations est telle que nous ne pouvons savoir laquelle des deux cultures a puisé dans l'autre.

La transmission intergénérationnelle passe tout d'abord par la mère. Cette femme gardienne de mémoire est celle qui livre et transmet un savoir. Les différents savoirs sont inculqués par la grand-mère à qui revient la grande partie de la transmission et préservation des traditions et patrimoine ancestrale. La femme transmet par le biais de la parole contre l'oubli, elle transmet de peur que cette mémoire si riche ne s'effrite et que les valeurs ne se perdent. Le jour de *Yanayer*, lorsque les enfants arrivent, la grand-mère *Tamemat* décide de raconter à ses petits enfants l'histoire de *Tirman le Rouge, Tirman le Borgne* :

« *C'était il y a longtemps, très longtemps. Tirman était le grand-père de mon grand-père et peut-être même y a-t-il eu parmi eux d'autres grand-pères que j'ai oubliés ! dit-elle avec un sourire malicieux.* » *Izuran, p. 20*

Cet événement festif fait partie de la vie des membres de la société. Ainsi, *Yanayer* est l'événement destiné à marquer le Nouvel an des berbères. Tout le monde se réunit autour de la grand-mère qui raconte les histoires en offrant aux membres de la grande famille des festins. Il s'agit d'une pratique commune à toute la communauté. La transmission du passé est la ligne de conduite est la trajectoire que l'on doit suivre pour éviter l'éclatement et renforcer le sentiment d'identité et de continuité avec le passé. Les occasions de festivité représente pour les enfants ayant quitté le nid familial autant d'occasions de retour chez les parents pour y célébrer ces moments privilégiés avec leur famille et leur communauté, réaffirmant par là leur identité et leurs liens avec les traditions de la communauté. Le temps présent représente le moyen et le moment de transmission contrairement au passé et au futur considérés comme des moments qui durent car l'être humain sachant d'où il vient, il saura où il va. C'est l'importance des moments passés qui ressurgissent pour dire la

mémoire. Pour de nombreux anthropologues, la tradition ne doit pas être traitée comme un bien transmis par les anciens, mais comme une pratique présente, par laquelle « *nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés* », comme l'explique Jean Pouillon.³⁰² Nous pouvons constater un changement et une ouverture d'esprit ainsi qu'une tolérance d'échange culturel par rapport au changement vestimentaire à partir de l'époque coloniale représentée dans *La Scaléra* et son influence civilisationnelle :

« Et puis, il y avait ceux et celles qui avaient fait la promesse de monter à genoux ! Surtout les espagnols. [...] leur foi devait être très grande pour s'infliger une telle souffrance. [...] On se séparait près de la basilique. Les cloches, à toute volée invitaient les chrétiens à la messe et nous laissions les fidèles préparer leurs chapelets, [...] Et du haut de la montagne, en arabe, en français, en espagnol ou en italien, les mêmes prières montaient vers Dieu, l'Unique, le Tout-Puissant. » La Scaléra, p. 199.

Arabes, espagnols, français et même italiens tous ont grimpé la montagne du Merdjajou en riant et en plaisantant. Mais une fois là-haut, chacun prie son marabout à sa manière. De là se dégage la notion de la tolérance entre les religions.

Toutes les cérémonies représentent des moments de bonheur qui ne manquent pas de moyens de plaisir et de détente comme la musique. Dans le roman de *Dounia* et pour la « *henna* » de *Naima*, son père *Belaïche* a fait venir des orchestres pour chanter différents airs. Les moyens artistiques sont très présents dans le texte comme nous le constatons dans le passage suivant:

« Deux orchestres se relayaient : musique légère et vive pour danser, musique andalouse plus profonde que l'on se transmettait de génération en génération [...] Les musiciennes forcèrent un peu plus les derboukas, la mandoline et les tchektcheks. » Dounia, p.115-116.

³⁰²SH. *Culture et tradition*.

URL :< http://www.scienceshumaines.com/culture-et-tradition_fr_12538.html.consulté le:07/05/14.

Ils permettent de mettre en parallèle les deux cultures : algérienne d'une part et juive d'une autre part car l'interculturalité n'échappe pas au domaine artistique et intertextuel. Dans *La Scaléra, Khalti Kheïra* : témoigne de ce fait en tant que chef d'orchestre féminin :

« *Sa tante, Khalti Kheïra [...] était à la tête d'un petit orchestre féminin et animait les mariages [...] Elle jouait de tous les instruments, de 'derbouka', du 'tbal', du 'tchek-chek' et même du 'rbab'. » La Scaléra, p.206.*

Nous remarquons qu'il s'agit d'une forte imprégnation des deux cultures, les mêmes instruments de musique³⁰³ tels le 'rbab' animent les circonstances des juifs et des algériens. Ou encore chez les turcs présents sur le sol algérien : « *Et puis, les joueuses de derbouka et de tchek-tchek intervinrent. Elles apportaient la joie, l'espoir ! » Dounia, p. 78.* A l'occasion de la fête de *Lalla Badra* qui reçoit *Dounia* pour la circonstance, le salon était plein de femmes, les unes écoutant la musique et les autres dansant en suivant les rythmes. C'est un espace totalement féminin qui leur appartient :

« *Deux par deux, les femmes se levèrent pour danser. Elles se déhanchaient au rythme de la derbouka en agitant du bout de leurs du bout de leurs doigts des foulards. » Dounia, p. 79.*

N'oublions pas les signes de joie provoqués par des sons émanants des voix féminines qu'elles soient juives ou algérienne. Le but est le même et la tradition est la même : « *Et puis les youyous nous ont avertis que le moment du départ est arrivé. » La Scaléra, p.100.* Ou « *Quand les youyous annoncèrent le départ, Dounia prit la main de son amie et la garda serrée pendant tout le trajet. » Dounia, p. 113.*

Ajoutons aux moyens artistiques interculturels et intertextuels les films dont parle l'auteur d'une façon directe en annonçant leur titre. Samoyault, différencie la référence précise de la référence simple, la première l'inclut sous les opérations

³⁰³ Convention de l'UNESCO 2003. Les arts du spectacle sont pratiqués dans des lieux étroitement liés à la représentation et considérés par la Convention comme des espaces culturels

d'intégration-installation³⁰⁴ et la seconde, sous les opérations d'intégration-suggestion ces références varient d'un intertexte à l'autre.

Sous la forme d'intégration-suggestion, la présence est mentionnée par une référence précise, aux titres des films, nous regroupons sous cette catégorie les titres suivants: « Autant en emporte le vent » et « Les Désaxés » le dernier film célèbre de l'acteur américain *Clark Gable*³⁰⁵ (1901-1960), l'une des figures marquantes du cinéma américain. Nous ajoutons à cette intégration-suggestion les intertextes musicaux dont les titres et les noms de chanteur ou compositeur sont mentionnés dans le texte avec une référence en bas de texte mais sans avoir un intertexte textuel. Il s'agit de Piaf Edith Giovanna Gassion, dite *Edith* : célèbre chanteuse française (1915-1963), très popularisée par la radio, le disque et le music-hall ; *Abdelwahab* : célèbre auteur compositeur et chanteur égyptien des années 50 ;³⁰⁶ *Farid El Atrach* : célèbre auteur compositeur et chanteur égyptien des années 50 ; et *Marcel Cerdan* (1916-1949) : boxeur français né à Sidi Bel Abbès, champion de France des poids mi- moyens (1938) et champion du monde des poids moyens (1948). Les différents titres servent l'intégration suggestion car par le biais du titre, l'auteur évoque un fait sans vraiment intégrer le sujet à l'intérieur du texte. Ce sont des titres évocateurs d'un thème précis auquel nous renvoie l'auteur. Le titre du film de *Clark Gable* avec son film « Autant en emporte le vent » est le film qui raconte l'histoire d'une jeune fille à esprit libéral qui fait face à une situation tragique et sauve sa famille grâce à la force de son caractère. Elle aime plusieurs hommes et se marie par intérêt. Le thème de l'esprit libertin est évoqué grâce aux titres du film, des chansons sans pour autant intégrer une référence à l'intérieur du texte.

Cette relation rend compte du fait que des éléments de culture peuvent circuler et être intégrés à d'autres cultures. La tradition est, selon Gérard Lenclud, « *un morceau de passé taillé à la mesure du présent* ». ³⁰⁷ Transmettre une tradition c'est, bien souvent, faire un choix présent.

³⁰⁴ SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, op. cit. , p.44.

³⁰⁵ La Scaléra, p. 229.

³⁰⁶ La Scaléra, p.232.

³⁰⁷ SH. *Culture et tradition*.

URL : <http://www.scienceshumaines.com/culture-et-tradition_fr_12538.html>. op. cit.

2-Le mythe et l'oralité

Le mythe est un mot d'origine grecque Mythos qui veut dire : parole puis récit ancré dans la croyance populaire et d'emprunt imaginaire. Le fabuleux est destiné à répondre aux questions que se posent les hommes concernant leur origine, leur raison d'être et aussi celle des phénomènes énigmatiques de la nature et de l'univers:

« Le mythe est formé de deux étymons : Mythos qui désigne un discours raisonné, une parole, un récit, ou une discussion, et qui est opposé au Logos qui est la parole généralement raison. »³⁰⁸

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

Le mythe est le premier récit ayant marqué tous les domaines de la vie, fiction et réalité y cohabitent. En s'inspirant des mythes, de leur croyance et de leur culture, les grecs écrivent les premiers textes littéraires et donnent à chaque réécriture une éternité. La littérature maghrébine comme toute autre littérature se veut une réécriture des mythes. La flexibilité de ces mythes les rendra éternels et universels : *« Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte. »³⁰⁹*

Le mythe est un récit doublement articulé par lequel on essaie d'expliquer voire de justifier une réalité. Le personnage ou le héros réalise les tâches les plus difficiles en rassemblant toutes les caractéristiques physiques et morales d'où une finalité de perfection :

³⁰⁸LAMBIN, Gérard, *L'épopée, genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes : P.U.R, 1997. (Coll. Interférence). p. 27.

³⁰⁹BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris : PUF. 1992, p. 97.

« C'était Khalti Kheïra qui m'avait conseillé d'aller le voir. Il avait, disait-elle, réalisé des choses si merveilleuses que même les français allaient lui rendre visite et n'arrivaient ni à croire et moins encore à expliquer ce qu'ils avaient vu. Il réduisait des fractures qui se consolidaient en moins de huit jours, il apaisait les fièvres les plus tenaces, il rendait nettes et douces les peaux constellées de boutons et tant de choses encore. Alors, me disais-je, pourquoi ne pourrait-il pas m'aider, moi ! » *La Scaléra*, p. 227.

Le mythe est ainsi rapproché de l'épopée et de la tragédie par son caractère fondateur et l'exploit de son personnage qui évince la raison et permet la croyance aux miracles et aux merveilleux tels les rêves et l'intervention divine: « *Il est possible de dégager la structure mythique de certains romans moderne, on peut démontrer la survivance de grands thèmes et des personnages mythiques.* »³¹⁰ Le rêve prémonitoire de *Mâ Lalia* prédit la mort de *Dounia* suite à son combat avec les français. Par ce genre de rêve, on essaie de percer les mystères :

« *L'ange de mes rêves était à mes côtés. Il m'est apparu sous les traits d'un enfant [...]* Parmi eux, il y avait le vieux dervich de *Misserghin*, il était comme fou, son turban était tombé et il faisait de grands gestes désordonnés au milieu de la foule. C'est alors qu'au sommet de la colline, un cavalier est apparu. [...] le cavalier a brandi haut sa bannière et un grand silence pesant s'est comme abattu sur la campagne. Les gens se sont figés. » *Dounia*, p. 125-126.

Plusieurs définitions du mythe se rapprochent, Claude Lévi-Strauss le définit de la façon suivante: « *Le mythe est partie intégrante du langage.* » Quant à Brunel Pierre, il définit le mythe comme un assemblage entre sons signifiants et sujets de discours : « *Le Mythos est l'assemblage des faits, la trame narrative, alors que le*

³¹⁰ MIRCEA, Eliade, *Aspect du mythe*, Paris : Gallimard. 1963, p.233.

Logos est tour à tour le langage, l'assemblage de sons signifiants et le sujet du discours. »³¹¹

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

« Vous souvenez-vous d'Akala ? Interrogea Ayye. Vous les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes [...] Il avait désormais une autre passion : recouvrir tout ce qui pouvait être recouvert de petits signes, des point, des bâtonnets droits, des bâtonnets couchés [...] et il prétendait que ces signes représentaient notre langue. » Izuran, p.80-81-84

Ayye raconte les pouvoirs surnaturels de son frère Akala le distinguant des autres êtres vivants : il cherchait à comprendre ce qui l'entourait et essayait de le transmettre par le biais des signes représentant l'écriture. Ce phénomène tout à fait nouveau par rapport à cette époque était perçu comme irrationnel. L'homme cherche à élucider les mystères de l'univers, il établit des normes et instaure des pensées. Les récits racontés et perpétués oralement seront pris en charge ultérieurement par la littérature qui va leur donner la possibilité d'être réécrits. Transmises de bouches à oreilles, les expressions orales telles la poésie ou le conte vont être sujet à des transformations selon le contexte historique ou festif, géographique, selon l'âge ou même le sexe.

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

« L'étrange Akala ! Il y avait si longtemps ! Ayye l'avait presque oublié et c'était pourtant lui que l'Ancêtre avait choisi pour délivrer son message. Elle avait rêvé Akala ! Elle passa les mains sur son visage et

³¹¹ BRUNEL, Pierre, op. cit.

ferma de nouveau les yeux pour mieux retrouver les détails de son rêve. Ils arrivaient par bribes désordonnées et il fallait les retenir, chacun avait son importance ! Il fallait les recueillir, les clarifier, établir les liens qui les unissaient, faire appel au passé et au présent, aux vivants et aux morts, taire ses propres désirs pour enfin comprendre. Ayye se concentrait[...]Il lui intima, d'un geste répété, l'ordre de partir. » Izuran, p. 77-78

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

Vu le contexte géo-historique du Maghreb et les différentes civilisations qui s'y sont succédées (gréco-romaine, berbère, numide...), les textes maghrébins foisonnent de cette pluralité culturelle distante dans le temps et l'espace d'où l'universalité et l'atemporalité du mythe : « *Fonds culturel profondément inscrit dans une mémoire commune, ils résistent à toute définition univoque d'un sens et excédant toujours les significations que chaque époque peut leur prêter.* »³¹²

Il convient de mettre l'accent sur les mythes et les représentations qui ont été forgés depuis des millénaires au sujet de ces femmes qui seraient le porte-parole de ces voix par le biais de l'écriture.

Le caractère religieux du mythe est indéniable, nombreux sont les théoriciens qui pensent que le mythe fut une religion qui a organisé la vie des premiers humains : « *Le mythe raconte une histoire sacrée.* »³¹³

³¹² BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher. 1998, p. 8.

³¹³ BRUNEL, Pierre. *Ibid.*

« Mais mon grand-père, surtout, avait des idées particulières. Et ma grand-mère tremblait encore en racontant comment, les jours de marché, à la mosquée, il haranguait les fidèles : ‘Les païens, disait-il, les mangeurs de cochon, les buveurs de vin, que Dieu les maudisse, nous ont volé notre terre et font de nous des esclaves ! Si vous êtes des musulmans comme vous le prétendez, ne vous contentez pas de la prière à l’appel du muezzin ! Réveillez-vous ! L’heure de la guerre sainte a sonné. » La Scaléra, p. 18-19.

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

« Puis il le prit par le coude et le conduisit au temple de Tanit. L’atmosphère y était bien différente et même réconfortante. La Déesse veillait au bien-être des Carthaginois. De sa main tendue, paume ouverte et doigts serrés, elle arrêtait le mal et les mauvais esprits. Son temple était plus clair.» Izuran, p.122

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

« Il le remercia d’abord, selon l’usage, pour tous ses bienfaits, dit combien il était heureux de l’union qu’on lui proposait et, après une profonde inspiration, déclara qu’il souhaitait désormais s’occuper de chevaux. Amestan fut tout d’abord surpris. [...]Un élevage de chevaux ! C’est une excellente idée ! » Izuran, p.15

Ou encore

« Les chevaux disait-elle, ne sont pas comme les moutons, ils ne peuvent se contenter de brouter l’herbe des prairies ! [...]Elle eut une idée de génie ! Elle choisit elle-même un beau cheval de deux ans, noir sans tâche, le brossa jusqu’à faire briller son poil, passa les sabots au henné

et tressa la queue et la crinière avec des fils de laine pourpre. Il était magnifique ! Si beau que Thilleli eut de la peine à le voir partir mais Massinissa, en recevant le présent, leur dit-on, poussa un cri d'admiration et décida, avant de rejoindre sa capitale, de venir visiter le haras qui élevait de si belles bêtes !» Izuran, p.183

Ainsi, l'auteur donne une nouvelle audibilité à ces voix par le biais de l'écriture. Enfin, c'est par la multiplication des langues narratives que les voix féminines deviennent médiatrices et rendent compte des femmes dans l'histoire de leurs origines :

« Sa tante, Khalti Kheïra, connaissait beaucoup de monde, et parmi le meilleur ! C'est qu'elle était à la tête d'un petit orchestre féminin et animait les mariages et circoncisions des familles aisées. Elle jouait de tous les instruments, de la 'derbouka', du 'tbal' et elle chantait de sa voix profonde et un peu rauque des chants religieux, des mélodies d'amour ou des petites chansons grivoises selon la circonstance. » La Scaléra, p. 206.

En transcrivant la voix de ces femmes, l'auteur recueille une mémoire vécue et imprimée dans ce corps : *« Les hommes ne pouvaient pas refuser de laisser leurs femmes aller écouter la parole de Dieu à la zaouïa [...] on écoutait avec ferveur la cheïkha, celle qui avait la chance de savoir lire directement le Livre. Elle s'arrêtait de temps en temps pour commenter :*

« ' –Oh, mes sœurs ! Faites de bonnes actions et éloignez-vous du mal, l'enfer est terrible. Savez-vous ce qui y attend celles qui se sont mal conduites ?' » La Scaléra, p. 159.

La trace de l'oralité est la clé qui a permis à la femme d'accéder au plus profond d'elle-même. Le retour aux sources de l'oralité représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu. L'auteur tente de faire revivre le passé par l'écriture et par un jeu intertextuel, la voix des femmes se mêle entre mythique et littéraire : *« Le petit*

garçon et la petite fille n'oublièrent jamais. Ils racontèrent à leurs enfants, d'une manière ou d'une autre jusqu'à Ayye. Le dolmen était là comme témoin de leur mémoire. »Izuran, p.75

La fiction a exploré la mémoire à la recherche d'une vérité refoulée ou refusée. De la fiction à la réflexion sur la mémoire, les frontières génériques deviennent floues. Cette écriture devient un moyen ou une ruse qui lui permet d'aller dans le territoire de l'interdit. A travers la parole singulière s'entendent les voix collectives de ces femmes. Cette tentative a consisté à subvertir un monde d'écriture par des pratiques propres à l'oralité. Le langage dans sa spontanéité manifeste un désir de communiquer et une volonté prédominante d'établir un contact immédiat et direct avec le lecteur. Cette conception et cette pratique de l'écriture demeurent liées à la parole en retraçant ainsi tout un mouvement du corps, instrument privilégié. L'écriture est le lieu où le signe, la parole, le souffle forment un tout. Ainsi ce poème chanté lors de la réception donnée par *Lalla Badra* et à laquelle *Dounia* avait assisté :

*« Elle avait une voix douce et triste :
-L'aimée me délaisse,
-mes nuits sont longues
-et mes jours vides,
-Amis ! Dîtes-lui,
-que je me languis de lui. » Dounia, p. 78.*

Ou encore celui qui devait étaler les qualités de la mariée à sa sortie du bain :

*« - Elle est venue, elle est venue,
-notre mariée est la plus belle,
- voyez ses yeux, ils sont les plus grands,
-voyez ses cils, ils sont les plus longs,
-voyez sa peau, elle est la plus douce... » Dounia, p. 113.*

La musique andalouse se transmet de génération en génération. Les femmes occupent une place prépondérante car elles sont les héritières de l'art musical

andalou. Elles se produisent lors des fêtes familiales. Le chant andalou est leur propre. Le groupe se compose de huit femmes à peu-près qui ne chantent que pour les femmes. Une musique qui se base et privilégie plus essentiellement la voix humaine comme instrument naturel. C'est une tradition orale conservatrice de ce patrimoine artistique. L'écriture de Bakhaï se veut une reconstruction du passé lointain pour que la narratrice puisse se dire et dire les autres tout en restituant leur courage, leur tristesse et leurs douleurs au plus profond. Empruntant au pathétique, l'auteur cherche à émouvoir le lecteur par des termes chargés de douleur et de sensiblerie non distant de l'ironie et proche du cynisme en méprisant les conventions sociales comme le montre le personnage féminin de *Tafsut* présenté dans le texte avec beaucoup de sympathie et de tendresse lorsque n'arrivant pas à donner à son mari un garçon mature comme toutes les autres femmes, serait-ce une punition de la part des esprits maléfiques selon la croyance ? La famille ne donne même pas un nom à ce petit être. La stérilité secondaire de *Tafsut* est mal vue et vécue. Cet état de fait plonge la maman dans le désespoir total. Sans aucune aide psychologique mais par son intelligence et une initiative courageuse, elle sut détourner les situations. Ainsi, des scènes mélodramatiques jalonnent le récit et le font osciller entre le pathétique et l'ironie. Après l'absence du mari de *Tafsut*, *l'amghad* voulait l'épouser. La matrone un jour au bord de la rivière déclare : « *Il n'est pire souffrance pour le grand âge d'éprouver une ultime passion* » *Izuran*, p.143. Troublée devant l'insistance de la matrone, *Tafsut* voulant dénaturer le pathétique pesant sur elle détourne la situation en plaisanterie à l'aide de procédés burlesques en répondant : « *Pourquoi dis-tu cela, serais-tu amoureuse à ton âge ?* » *Izuran*, p.143

Ces procédés peuvent émouvoir car ils restent à mi-chemin entre le pathétique et le ridicule. L'émotion n'est pas menée jusqu'au bout car elle tombe brusquement. Les registres se complètent. Aussi le tragique est fort présent dans le texte, il se déploie dans un espace clos, celui de la chambre de *Sophonisbe* et dans un temps limité d'un soir pour que la scène du suicide de *Sophonisbe* s'accomplisse comme signe de contestation de sa liberté en tant que butin de guerre pour *Massinissa* : « *Lorsqu'elle s'effondra, on entendit que le tintement de la main d'or sur les dalles glacées.* » *Izuran*, p. 172

Sophonisbe s'exprime dans un langage épuré et raffiné avec des champs lexicaux de préjudice et de la mort :

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

L'ironie n'échappe pas à ce passage lorsque *Sophonisbe* demande à *Massinissa* de la laisser d'abord parler, ce dernier avec un sourire amusé et un salut exagéré lui fit comprendre qu'il se plie à ses exigences. Le registre dramatique se rencontre dans le texte avec les deux premiers et les complètent pour décrire le drame qui s'est abattu sur la horde de *Ayye*. Le drame de la sécheresse pousse les membres de cette horde à fuir leur campement pour aller à la recherche d'autres terres plus fertiles ne sachant quelle direction prendre. La réponse est donnée par le frère d'*Ayye* utilisant le rêve tant attendu et provoquant des émotions fortes destinées à accompagner le suspense par des silences, des interruptions et des gestes ainsi que des effets de surprise : *« Le campement était silencieux. » Izuran, p.66* ou : *« Ils attendaient en silence pour ne pas déranger les esprits qui accompagnaient, déjà sans doute, Ayye dans sa quête. » Izuran, p.68*

Un passage où également en approfondissant dans le registre dramatique, le personnage exprime le silence et le suspense :

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

colliers de coquillages et des plumes dans sa coiffure puis y renonça définitivement. » Izuran, p.67

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

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

3-La langue

Avant de parler du contact des langues et des phénomènes qui en résultent, il est utile de présenter, tout d'abord, une définition globalisante. En effet, selon Dubois & Al, le contact des langues est :

« L'événement concret qui provoque le bilinguisme ou en pose les problèmes. Le contact de langues peut avoir des raisons géographiques : aux limites de deux communautés linguistiques, les individus peuvent être amenés à circuler et à employer ainsi leur langue maternelle, tantôt celle de la communauté voisine. C'est là, notamment, le contact de langues des pays frontaliers[...] Mais il y a aussi contact de langues quand un individu, se déplaçant, par exemple, pour des raisons professionnelles, est amené à utiliser à certains moments une autre langue que la sienne. D'une manière générale, les difficultés nées de la coexistence dans une région donnée (ou chez un individu) de deux ou plusieurs langues se résolvent par la commutation ou usage alterné, la substitution ou utilisation exclusive de l'une des langues après

élimination de l'autre ou par amalgame, c'est-à-dire l'introduction dans des langues de traits appartenant à l'autre. »³¹⁴

La mission de l'interculturalisme ne se contente pas du traitement des cultures comme modes de transmission mais le dépasse pour gérer la maîtrise des langues. Les réponses aux questionnements par rapport aux cultures, aux civilisations, l'identité et l'altérité se font aux moyens des différentes langues qu'elles soient nationales, vernaculaires ou véhiculaire. La langue véhicule les transferts et les représentations interculturels. Elles représentent le moyen pour la rencontre de l'Autre :

« L'apprentissage et l'acquisition d'une langue contribuera à la construction de l'identité nationale et l'ouverture sur l'altérité en tant qu'espace de communication : le réel d'une manière particulière et nous transmet imperceptiblement une vision du monde. »³¹⁵

La langue est une richesse culturelle d'où sa valeur esthétique. Ses relations historiques traduisent les relations personnelles du sujet parlant avec Autrui et l'acquisition des savoir-être de l'ouverture sur l'autre, l'échange culturel et la tolérance... Pour L. Porcher : « *Langue et culture sont inséparable* »³¹⁶ car pour lui, la langue est un usage social, culturel et formel que l'on ne peut dissocier. C'est-à-dire que dans la langue parlée il n'y a pas que du linguistique. Pour cela il faut parler de communication extra-linguistique composée de geste, danses, chants, proverbes, mythes... ils sont les produits de la langue maternelle comme le souligne Porcher : « *Toute langue véhicule avec elle une culture dont elle est à la fois productrice et le produit.* »³¹⁷ Une langue qui ne véhicule pas la culture de sa société et ses valeurs est une langue dépourvue de tout sens. Parlant d'interculturel, la langue devient cet outil de va-et-vient entre les différents locuteurs appartenant à différentes cultures et dont

³¹⁴ DUBOIS.J&AL. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse. 1994, p.115.

³¹⁵ TODOROV, Todorov. Conférence donnée lors de la session 2010. *Migrants, un avenir à construire ensemble. Vivre ensemble avec des cultures différentes*.

URL : <http://www.ssf-fr.org/offres/doc_inline_src/56/Vivre+ensemble>. Consulté le : 27/02/15. Op. cit.

³¹⁶ PORCHER, L. *L'enseignement de la civilisation*. Paris : clé international. 1986, p. 33- 44.

³¹⁷ PORCHER, L. *Le français langue étrangère, émergence et enseignement d'une discipline*. Paris : Hachette. 1995, p. 53.

le langage devient un système de compréhension et d'exploitation des données de la situation de communication comme le montre Martine Abdallah-Pretceille :

*« La maîtrise de la situation de communication dans sa globalité, dans sa complexité et dans ses multiples dimensions (linguistiques, sociologiques, psychologiques et culturelle. »*³¹⁸

La communication déborde de social comme les stéréotypes, le choc interculturel étant à la base de la construction d'une identité composée de multi-culture aidant à dépasser les frontières pour s'ouvrir sur l'Autre. Car l'altérité est la rencontre avec l'autre. Elle met en relation ses différences et ressemblances :

*« L'autre en tant qu'autre, c'est-à-dire comme moi, un sujet (responsable et absolument singulier, incomparable), il est à la fois différent de moi et identique à moi en dignité. L'altérité est le concept qui recouvre l'ensemble des autres, considérés eux aussi comme des ego (alter ego) et dont je suis moi aussi l'alter ego, avec droit et devoirs. Pour être moi, j'ai besoin que les autres (l'altérité) existent. Tout sujet suppose une intersubjectivité et en même temps éprouve toujours la tentation de réduire l'autre à un objet, grand danger contre lequel il faut sans cesse lutter en soi même pour les relations humaines. »*³¹⁹

L'intégration linguistique des dominés et la scolarisation de leurs enfants d'origines constituent des enjeux majeurs pour le petit nombre d'élèves qui ont pu avoir une place au sein du système d'éducation français de l'époque coloniale afin de favoriser leur intégration à la communauté dominante dans une Algérie colonisée d'un côté, et d'un autre, elle représente l'espace de l'interculturalité.

La langue constitue le moyen de rencontre avec l'Autre et de la diversité culturelle. Dans une relation de feed-back, cette rencontre est garante de l'accès à la langue

³¹⁸ PRETCEILLE MARTINE Abdallah. *L'éducation interculturelle*. Paris : PUF. 1996, p. 29.

³¹⁹ CUQ. J-P. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris: Clé International. 2003.

commune, elle permet de susciter le sentiment de l'ouverture sur autrui. Il serait souhaitable de développer une compétence de communication interculturelle afin d'avoir des relations avec des locuteurs de la langue cible, tout en prenant conscience des différences identitaires.

Dans *La Scaléra*, l'école est le lieu où *Kader* le frère de *Mimouna* allait rencontrer l'Autre, l'altérité. C'était un espace où il allait se confronter à la différence, à la différence de la langue, la langue française face à la langue arabe, faire face à la culture de l'Autre, la culture du français face à sa propre culture algérienne : « *Mon frère se révéla être un élève doué [...] Il travaillait beaucoup. Il souffrait un peu des moqueries de ses camarades.* » *La Scaléra*, p. 47. La différence entre *Kader* le petit algérien n'ayant pas la maîtrise de la langue cible faisait rire ses camarades. Mais *Kader* avait appris à respecter les différences et à savoir qu'il n'existe pas une culture universelle ou figée. Par l'approche et la confrontation à la différence, l'interculturalité essaie de limiter les conséquences négatives provoquées par les incompréhensions des uns et des autres. Cette différence enrichit les apprentissages des uns et des autres, et le contact que favorise l'enseignant français entre ses élèves issus de la même communauté d'une part, tous français, et entre *Kader* un algérien d'une autre part, provoque une sorte d'homogénéisation entre ces groupes linguistiques :

*« Des éléments culturels qui assurent notre intégration dans le même espace social. En tout premier lieu vient ici la langue, dont la maîtrise est essentielle pour toute participation à la vie commune et pour l'acquisition de tout autre élément de la culture. Elle est dans l'intérêt des individus, mais aussi dans celui de l'Etat, qui profitera ainsi mieux de leurs compétences. Il ne serait pas abusif de rendre l'enseignement de la langue gratuit et obligatoire comme on dit, pour tous ceux qui ne savent pas la parler. »*³²⁰

³²⁰TODOROV, Todorov. Conférence donnée lors de la session 2010. *Migrants, un avenir à construire ensemble. Vivre ensemble avec des cultures différentes.*
URL : <http://www.ssf-fr.org/offres/doc_inline_src/56/Vivre+ensemble. Consulté le: 27/02/15.op.cit.

Kader avait de la chance, son enseignant propose à ses élèves des activités aidant à se décentrer pour que la classe devienne l'espace où les différentes cultures peuvent cohabiter par l'intermédiaire de la langue : « *Mais son instituteur l'aimait bien et l'encourageait, et mon frère en était fier.* » *La Scaléra*, p. 47. Ainsi la classe devient le lieu où chaque enfant peut s'exprimer et affirmer sa différence, en partageant avec les Autres.

Le contact des langues pendant une longue durée donne naissance au plurilinguisme et au besoin de diversité, c'est le cas d'une Algérie colonisée. La connaissance de l'autre implique pour l'algérien l'envie d'apprendre la langue de l'autre, cette envie devient une fin et un moyen. La relation existante entre les deux langues est le référent culturel. En parlant une langue étrangère, l'être pense toujours en langue d'origine mais le problème de l'influence du français sur la langue d'origine réside toujours :

*«J'appelle culture le milieu humain, tout ce qui, par delà l'accomplissement des fonctions biologiques, donne à la vie et à l'activité humaine, forme, sens et contenu[...]La culture est un phénomène entièrement symbolique, elle se définit comme un ensemble très complexe de représentations, organisées par un code de relations et de valeurs : traditions, religion, lois, politique, éthique, arts, tout cela dont l'homme, où qu'il naisse, sera imprégné dans sa conscience la plus profonde et qui dirigera son comportement dans toutes les formes de son activité[...]la diversité des cultures, leurs changements, font apparaître la nature conventionnelle du symbolisme qui les articule. C'est en définitive le symbole qui noue le lien vivant entre l'homme, la langue et la culture. »*³²¹

Ceci dit, il existe une relation étroite qu'entretient chaque langue avec la culture qu'elle véhicule. L'accès à ce monde n'est possible à l'être humain qu'à travers des structures offertes par sa langue, la langue véhicule la vision du monde. Le français

³²¹ BENVENISTE, Emile. asl.univ-montp3.fr/e41slym/interculturel_3.pdf. Consulté le: 27/02/15.

est l'outil mis à disposition pour l'ouverture sur l'autre, sur les autres cultures et les civilisations universelles ; car le français est la deuxième langue parlée au monde après l'anglais, cette langue assure le contact entre notre pays et le reste du monde : « *Le travail sur la langue comme langue de culture offre à l'individu la possibilité de se situer par rapport à l'ensemble de ces mondes institués, qui forment sa culture.* »³²²

La langue française est considérée comme outil d'épanouissement et d'ouverture de l'esprit. C'est une langue qui donne accès à d'autres horizons et améliore les conditions de l'existence en tant que véhicule de la pensée et de l'enseignement scientifique. Le français dans la société algérienne bénéficie d'une place privilégiée car cette langue est très riche et a une valeur appréciative de par sa relation avec les langues coéxistantes en Algérie. L'objectif est centré sur ce que représente le français et sa culture et vise à détecter les diverses relations existantes entre cette langue et les autres langues du répertoire linguistique. Cette double appartenance commune va développer chez les citoyens certaines habitudes linguistiques et sociales d'où l'interculturalité. Alors, le français considéré comme langue véhiculaire est utilisé dans des contextes précis, entre l'algérien et l'autre ; cette langue est le reflet d'une société différente de la nôtre, elle comporte d'autres valeurs et pour bien connaître ces valeurs, la langue en est le seul moyen.

On ne peut dissocier la culture de la langue, cette dernière permet d'approcher un autre monde qui se distingue du nôtre par sa culture et sa civilisation :

« *L'interrelation de la langue et de la culture est depuis longtemps reconnue par les ethnologues comme un point d'ancrage de l'enseignement de toute langue vivante (...) le culturel sous-entend le linguistique et réciproquement.* »³²³

³²² JUDET DE LA COMBE, P et WISMANN, H. L'avenir des langues, Paris : Cerf. 2004, p. 13-14.
Cité par Patrick VOISIN in *Il faut reconstruire carthage méditerranée et langues anciennes*, paris : l'harmattan. 2007, p. 35.

³²³ ABDELLAH-PRETCEILLE, Martine. *La perception de l'autre : point d'appui de l'approche interculturelle*, in *Le français dans le monde*, n°, 181, Paris : Larousse, p.40.

Apprendre le français c'est apprendre une valeur culturelle. Le terme culture est riche de signification, qui dit culture, dit langue, vision du monde, un ensemble de phénomènes sociaux et historiques. La culture contient la littérature qui reflète la société par sa communication savante marquée par deux préoccupations esthétique et humaine : « *Le français est riche de valeurs humaines par le biais de sa littérature "les romans" »*³²⁴

Alors, c'est cet étranger qui va faciliter l'ouverture sur les autres cultures et enrichir la nôtre car une culture qui ne s'enrichit pas des autres disparaîtra :

« *La culture est toujours un phénomène collectif, car il est au moins partiellement partagé avec les gens qui vivent ou qui vivaient dans le même milieu social, qui est l'endroit où la culture a été apprise ou acquise. Il s'agit de la programmation collective de l'esprit qui distingue les membres d'un groupe ou d'une catégorie de personnes d'une autre catégorie.* »³²⁵

Le français est le moyen contemporain de tous les moyens économiques et technologique. C'est une langue qui a une valeur sociale considérable par rapport à l'usage administratif, elle jouit d'un statut social appréciable qui permet l'enrichissement d'une culture qui n'est pas la sienne. Ce qui permettra d'accumuler un certain nombre d'atouts qui hissera même au dessus des tenants de cette langue.

L'idée de la grande valeur du français est exprimée. Le recours au français, dans nos communications écrites, exprime une relation de complémentarité soit implicitement ou explicitement. Il y a un certain parallélisme entre la langue française et la langue arabe car toutes deux sont des langues de formation et d'apprentissage.

La coexistence des deux langues l'arabe et le français dans les mêmes domaines et les mêmes contextes représente une richesse. L'apprentissage et la formation ne se complètent que grâce à la coexistence des deux langues. Il s'agit d'un avantage si on

³²⁴ ABDELLAH-PRETCEILLE, Martine.op,cit.

³²⁵Hostede, Geert. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*.1991.

URL :<HTTP//www.as.univ-montp3.fr/e41slym/Interculturel_3.pdf.Consulté le: 27/02/15.

parle de la langue française associée à la langue arabe et non pas de la langue française indépendamment de la langue arabe. Cela renvoie au rapport pacifique qu'elles entretiennent sur le plan éducatif. Depuis la période coloniale jusqu'à nos jours, la plupart des modules techniques et scientifiques sont encore dispensés en français à l'université. Cela montre que cette langue connaît encore une importante étendue dans les milieux intellectuels. Malgré la politique d'arabisation menée pendant quelques années par l'Etat algérien, cette langue préserve toujours son prestige.

Le français a des racines très profondes dans l'histoire. Le recours à chaque fois à cette langue est inévitable. La naissance de la langue française, en Algérie est liée à la période coloniale et il se trouve que la diffusion de cette langue imposée à la population arabo berbère est un prolongement logique dû à une longue période de colonisation. Les langues pratiquées en Algérie que ce soit l'arabe langue officielle ou dialectal et le tamazight sont envahies par plusieurs mots français ou espagnols, la cause est la présence des français et des espagnols sur le territoire algérien et le contact entre ces peuples algérien, français et espagnols pendant une longue durée. C'est ainsi que *Mimouna*, l'héroïne de *La Scaléra* est devenue trilingue:

« -Mais dis-moi, tu parles français, c'est étonnant !

La vieille femme, ravie, eut un petit rire qui bouleversa toutes les rides de son visage.

' Hé ! Hé ! Je parle français et je parle espagnol et je parle arabe et je comprends même un peu d'italien ! ça t'étonne, hein ! Et pourtant, je ne suis jamais allée à l'école et je n'ai jamais quitté cette ville. Mais c'est une longue histoire.' » La Scaléra, p.11-12.

Le bilinguisme en Algérie est dû au contexte historique et l'influence du discours idéologique sur l'imaginaire de la langue. Le français est une langue héritée de la période coloniale donc les propos français sont spontanément utilisés dans le langage algérien. La relation entre les deux langues est une relation de cause à effet.

Les français, pendant leur existence ont enraciné leur langue et ont planté les premiers germes de sa résistance et sa persistance jusqu'à nos jours. Le français est perçu comme un acquis révolutionnaire.

Dans leurs communications quotidiennes, les algériens utilisent l'arabe dialectal ou le tamazight sous ses différentes formes, cela dépend de la langue maternelle mais toujours utile des mots de la langue française s'infiltrèrent à l'intérieur de ces langues. Cette influence linguistique remonte à l'époque coloniale, époque où le locuteur algérien était en contact avec l'interlocuteur français. Le phénomène de l'interaction au sens de tout échange linguistique entre différents locuteurs a donné naissance à une langue véhiculaire sous l'influence de ce mélange codique.

Le français est considéré comme un élément modificateur, comme un élément principal qui a bouleversé notre société. Aujourd'hui, il est utilisé massivement et presque dans tous les domaines. Il est devenu le moyen de l'épanouissement, du savoir et du progrès. C'est une langue qui répond aux attentes. Dans *La Scaléra*, Bakhaï montre comment en ayant accès à cette langue, les filles obtiennent des diplômes :

« C'est que nos filles allaient à l'école et même si, pour la plupart, elles n'y restaient pas longtemps, elles savaient lire et parler français, alors forcément elles s'intéressaient à l'actualité. Nos premières institutrices diplômées étaient très respectées, je dirais même admirées. [...] et les mères étaient fières de dire d'un air faussement détaché : « Oh, ma fille ! Elle passe son temps à lire ! » La Scaléra, p. 235-236.

L'appellation « mélange » désigne le passage d'une langue à une autre et est connue sous l'appellation d'alternance ou code switching. Le code switching conversationnel s'est accaparé de l'espace de la communication orale car les langues tels le français, l'espagnol ou même l'italien s'imbrique à l'arabe et deviennent le langage quotidien. Ainsi dans *Dounia*, le langage se multiplie et se pratique même dans les lieux publics comme les marchés : « *Belek ! Belek ! Attention ! criaient les âniers en jouant de la cravache.* » *Dounia*, p. 24.

Le code rend compte des changements et des modifications qui s'observent à l'intérieur d'une même conversation, d'une façon moins consciente et plus spontanée comme le montre l'exemple ci-dessus avec une relation d'interaction, de glissement des mots français au cours des échanges linguistiques, cela exprime une habitude devenue une deuxième nature. Le phénomène du code-switching est enraciné dans le parler de tous les jours dans des situations formelles et informelles, il jouit d'une place privilégiée dans la société algérienne autrement dit, dans l'espace de l'oralité, le français et les autres langues locales s'interpénètrent et s'imbriquent. Perçu comme le seul moyen du développement, il a été attribué à la langue française une grande valeur, vu son utilité liée aux pays avec lesquels se font des échanges économiques et scientifiques. Cette langue déborde de richesse culturelle attachée à son histoire.

Vu son usage dans la société algérienne, dans toutes les institutions et les établissements, le français est perçu comme moyen de communication permettant le contact non seulement entre les algériens, mais aussi avec l'autre, avec l'étranger de n'importe quelle nationalité :

« -Bon, mais dis-moi, tu ne m'as toujours pas expliqué comment tu peux être polyglotte et analphabète.

-Qu'est-ce que ça veut dire ça ? Oh, je suis pas docteur moi !

-Eh bien ! Tu m'as dit que tu parlais trois langues et tu ne sais pas écrire !

Bon trois langues. j'ai pu vérifier le français et l'arabe.

-Si lo quiere se va hablar español con ti. » La Scaléra, p. 14.

La langue française est enracinée en Algérie, sa présence sur le territoire algérien est une nécessité : *« -Hé ! À ton âge, la vie est belle, tu as de la jeunesse et la santé, c'est merveilleux ! Et puis, tu es docteur ! » La Scaléra, p.13.* Cette langue a permis

aux femmes d'accéder aux postes supérieurs comme pour *Nadia*. Le bilinguisme est :

« *La situation linguistique dans laquelle les sujets parlants sont conduits à utiliser alternativement, selon les milieux ou les situations, deux langues différentes. C'est le cas le plus courant du plurilinguisme* »³²⁶.

Cette définition démontre l'alternance entre deux langues selon la situation. En Algérie et pendant la période coloniale, on assistait à ce genre d'alternance vu la multiplicité des nationalités qui y vivaient. Le patron pour faire des remontrances à son ouvrier utilisait plusieurs codes dans le but de se faire comprendre par une personne ne connaissant pas la langue de l'autre comme le montre le passage suivant tiré du roman *Dounia* : « 'Ah ! Travail arabe ! Trabajo moro, poco y malo !' » *La Scaléra*, p. 234.

Ce phénomène se présente quand les locuteurs utilisent alternativement deux langues différentes à savoir arabe algérien/ français, berbère /arabe standard, berbère/ français, arabe/espagnol ou français/espagnol.

S'il faut revisiter le passé lointain, celui des ancêtres, passant par les berbères dans leur confrontation avec le monde gréco-romain ou lybico-punique il faut explorer la diversité linguistique et culturelle de l'époque. Les langues parlées par les habitants de Carthage permettent le brassage et la diversité linguistique. L'exemple le plus frappant de cette réalité linguistique est celui de *Sophonisbe* dans *Izuran*. Toute petite, elle prend l'habitude de se glisser dans la salle d'étude réservée aux garçons pour s'imprégner des différentes sciences et langues enseignées : « *Elle parlait aussi bien le punique que le grec et la langue de l'Ibérie dont la plupart des esclaves du domaine étaient originaires.* » *Izuran*, p. 162.

Ou encore *Tamesna*, un autre personnage de l'époque qui s'exprimait dans plusieurs langues. Elle était trilingue :

³²⁶ DUBOIS &AL, op, cit,p. 22.

« *Tamesna avait appris, par la force des choses, à parler ce phénicien de Carthage que les phéniciens de Tyr ne comprenaient plus très bien, le grec ne lui était plus tout à fait étranger mais c'est dans la langue de ses montagnes qu'elle s'adressait à ses enfants.* » Izuran, p.103.

Tamesna est le modèle du plurilinguisme maîtrisant la langue maternelle, la langue de ses montagnes et un autre dialecte le phénicien. Le phénicien appris par *Tamesna* est celui de *Carthage* qui est différent de celui de Tyr. Cela prouve qu'il s'agit bien d'un dialecte qui diffère d'une région à l'autre et qui a été appris par la force des choses. La cohabitation entre peuples dans la même région pousse les gens à apprendre la langue de l'Autre pour permettre la communication, le grec étant une langue d'enseignement apprise dans des institutions.

Pour clore le chapitre de l'intertextualité culturelle, l'analyse a montré qu'en intégrant le patrimoine ancestral avec tous ses référents par rapport à l'histoire tels les traditions et les savoirs-faire les mythes et l'oralité, cela a représenté une multitude de dimension sociologique, un continent humain contenant le patrimoine culturel. Les différentes formes linguistiques académiques ou dialectales étaient à la base d'un contact intergénérationnel dans des dimensions interculturelles. Les différentes langues cohabitante dans des contextes bi-plurilingues tels : français-arabe- tamazight- espagnol-anglais ont contribué à cette diversité. Il s'agit d'une capacité de changement et d'adaptation. Cette coexistence a permis le passage d'une identité de stabilité à une identité recomposée selon les besoins du contexte.

Au terme de ce travail, on a pu déduire que l'intertextualité relève d'une stratégie d'écriture. A la faveur de l'apparition des différents espaces féminins comme signifiants reproducteurs de l'histoire pour instaurer la confusion entre l'histoire collective de l'Algérie et celle de la femme. Le texte de Bakhaï évoque un retour aux origines glorieuses de la femme telle cette intertextualité et ce recours à l'antériorité textuelle d'où la métaphore scripturale de la réflexivité. Ces allers-retours de texte en texte entre les différentes formes de l'intertextualité pratiquée par l'auteur donnent au lecteur le sens de la clarté et l'espoir dont aspire la femme. Les éléments de l'intratextualité entre autres les titres et les résumés sont des éléments épars et fragmentés, ils ont participé à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et ont traité la relation du texte avec son environnement textuel. Ces éléments participent au repérage de l'intertextualité restreinte qui résume les rapports intertextuels entre les textes de Bakhaï. Le dialogisme dans ce corpus apparaît de l'interaction entre les différentes techniques de l'intertextualité allant du style camusien à la réminiscence proustienne ou l'hyperdibien. L'intertextualité était à la base des distorsions de l'écriture qui a produit des effets d'obstacles à la lecture et des ambiguïtés dont le lecteur seul pourra déchiffrer grâce à son intelligence historique.

Le texte sacré ainsi que la culture musulmane ont alimenté l'imaginaire de l'écrivain. Le texte littéraire a emprunté au Coran et aux hadiths une structure spatiale et temporelle et le sacré est devenu la matrice de l'écrivain du point de vue sociologique comme du point de vue de croyance. Nous avons choisi de regrouper pour l'allusion coranique l'étude des personnages référentiels tels les fils d'Adam et

le mode d'enterrement édicté par un corbeau, l'huile d'olive et ses différentes vertus, le mariage en citant le nombre d'épouses permis par la religion et la profession de foi exprimée la conversion d'un chrétien. la pratique de l'insertion de certains passages ou reprises de versets coraniques et même des hadiths mentionnant dans le texte l'huile d'olive conseillée par le Prophète aux différents usages ou les rituels qui suivent la prière. L'image du cheval a fait partie de la pratique intertextuelle de; le tout prend sens dans la relation entre la science et la religion. Ce procédé a mis l'accent sur la déviation de reconquête d'un statut en mettant en corrélation les trois opérateurs : humain, spatial et temporel à savoir *Dounia, La Scaléra et Izuran*. La trajectoire de l'écriture rejette la défaite de la femme refusant la soumission à une nouvelle autorité. Par le biais d'une écriture éclatée elle restitue les généalogies d'une femme dans un espace méditerranéen et féminin.

Le patrimoine ancestral avec tous ses référents par rapport à l'histoire tels les traditions et les savoirs-faire les mythes, l'oralité, représente une multitude de dimension sociologique, un continent humain contenant le patrimoine culturel. Les différentes formes linguistiques académiques ou dialectales étaient à la base d'un contact intergénérationnel dans des dimensions interculturelles. Les différentes langues cohabitante dans des contextes bi-plurilingues ont contribué à cette diversité. Il s'agit d'une capacité de changement et d'adaptation. Cette coexistence a permis le passage d'une identité de stabilité à une identité recomposée selon les besoins du contexte.

Conclusion générale

La problématique soulevée dans ce travail avait pour but de mettre en exergue la spatialité féminine comme procédé et stratégie de l'écriture. Le travail avait une double intentionnalité à savoir celle de la femme inscrite dans celle de l'espace. L'optique de la démarche suivie avait pour objectif de dégager l'expression de l'écriture de la femme et l'exploitation fictionnelle de l'Histoire à travers un espace donné. Cette intentionnalité a mis en évidence l'utilisation consciente de l'Histoire comme substrat du texte entraînant par ce fait son exploitation pour aboutir à une fiction. Là est tout le sens de l'exploitation et de l'esthétisation. Les diverses traces flagrantes du réel géographique et de l'Histoire perceptibles dans l'œuvre romanesque sont les marques de la référentialité qui accordent à l'œuvre un crédit de dénotation et le pouvoir de la parole poétique et sa capacité de transformation d'un monde réel en un monde fictionnel. Voir comment le passé stagne dans la mémoire et resurgit une fois interpellé ; il s'actualise dans le présent et se l'approprie. Le contexte d'émergence s'est inscrit dans un système géographique, historique, politique, culturel, social et personnel. Et ces systèmes se sont révélés à leur tour à travers le génie créateur de l'auteur. L'épaisseur culturelle, historique et géographique a beaucoup imprégné l'auteur qui à son tour incite le lecteur à la découverte de cette géographie de l'espace de l'Afrique du nord en général, celle de l'Oranie en particulier qui a beaucoup imprégné l'auteur qui a su à son tour inciter le lecteur à la découverte de la géographie de cet espace. La nostalgie pour le Vieil Oran où l'auteur a passé sa jeunesse après son retour de France est fort ressentie dans le texte à travers une minutieuse description des rues et des quartiers de sa ville natale où se déploie une parole féminine libératrice. Les grandes dates historiques

mentionnées explicitement ou implicitement dans l'œuvre allant de la préhistoire et l'histoire dans *Izuran*. Ensuite, la période des ottomans dans *Dounia* et pour finir la période coloniale dans *La Scaléra* sont les marques de l'authentification du réel. La volonté de reconstruire une mémoire historique fondée sur un héritage socio-historique et politique était à la base d'une telle écriture qui ne manque pas d'exemples de valeurs et de héros tels les aguellids berbères tel *Massinissa*, *Yughurta* et *Tacfarinas* véhiculant une norme éthique que la société doit s'approprier. La création de la figure du combattant ou le personnage mythique issu d'un univers culturel mythique sont des créations par lesquelles on peut dégager les conditions nécessaires à la stabilité et lire la dénonciation et le repérage de l'apport idéologique qui s'exprimaient par la quête des personnages féminins dévoilant, ainsi, le projet de l'auteur.

L'organisation du texte dépendait des événements de l'intrigue d'où la composition d'un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assurent la cohérence du texte. La femme avait sa place dans les représentations en tant qu'élément nécessaire à la famille et à la reproduction. La femme était présente dans l'espace dans sa totalité, elle est le personnage historique et la figure emblématique. La présentation des personnages féminins, complexes, intelligents et sensibles comme la mère, l'épouse, la femme moderne et la femme traditionnelle ont conquis le texte et représentent l'Autre féminin. Différents rôles sont attribués à la femme- mère, femme-épouse, femme moderne ou femme traditionnelle depuis la nuit des temps jusqu'à nos jours. Son identité féminine a mis en exergue l'évolution du personnage féminin à travers l'espace et son interaction avec ce dernier. Le portrait physique et psychologique du personnage féminin dans l'œuvre a révélé le Moi féminin et sa capacité de s'imposer à la tête d'une société d'où la conception du personnage féminin de la part de l'auteur. L'œuvre de Bakhaï est qualifiée par une polyphonie qui la caractérise pour donner la voix à toutes ces femmes représentées et ayant gardé le silence. L'auteur revendique la voix et dénonce l'occultation et l'oppression que subie la femme traditionnelle. A travers son écriture, l'auteur veut aboutir à la conciliation entre l'attachement aux origines et l'identité algérienne ; et à travers ces personnages, elle revendique l'identité féminine et autonome de la femme. La description urbaine suit

de près l'évolution des personnages dont les déplacements ont pris un sens symbolique comme c'est le cas du voyage. L'analyse du portrait physique et psychologique du personnage féminin a permis de déduire la conception de la représentation féminine chez Bakhaï et de dévoiler un Moi féminin dévoué à ses aspirations féminines. L'itinéraire féminin représenté par la dialectique des espaces fermés et des espaces ouverts ont donné à voir les croisements entre la liberté et l'enfermement soit le signe de la superposition, de la disposition et l'utilisation particulière de l'espace qui a entraîné une distribution spécifique de la parole. L'espace est partagé entre la clôture de la maison et l'ouverture de la ville ou le désert. Le désert est symboliquement le lieu de liberté et de pouvoir, quant à la maison, elle est presque absente dans *Izuran* contrairement aux deux autres romans à savoir *La Scaléra* et *Dounia*. Pour *Izuran*, c'est dans l'espace du dehors que le destin de la plupart des femmes se décide. L'étude a montré que la maison est un espace sécurisant ainsi que d'autres espaces fermés tels le Hammam, ou l'hôpital. Une certaine mobilité dans l'espace du dehors propulse le personnage dans les espaces ouverts tels la mer, la campagne, le désert et la ville, des espaces symbolisant la liberté. Les différentes stations spatiales où a évolué le personnage met en relief la dialectique du dehors et du dedans qui peut également être présente au sein de la maison constituée d'un espace intime tels la chambre ou encore un espace mémoriel. La symbolique de l'espace a révélé la dialectique de l'espace réel et l'espace référentiel. Le corps de la femme est intimement lié aux espaces traversés d'où les différentes manifestations corporelles féminines et la mise en scène du corps de la femme sous différents aspects passant du corps épanoui au corps mutilé et affecté puis le corps stérile. Les maltraitances subies par la femme sur sa peau marquent le corps comme étant un objet naturel pour le transformer en objet culturel pour le faire souffrir afin de blâmer la femme et la rendre fautive ou rendre son corps objet d'admiration. L'effet considérable de l'empreinte sociale est quasi importante quant à la relation de la femme avec son corps et son effet sur son psychique. Grâce à certains procédés stylistiques utilisés par l'auteur, la description de l'espace et de ses manifestations naturelles ont servi à rendre compte de la relation du corps à l'espace et de déduire que l'épanouissement de la femme repose sur une interaction

harmonieuse entre son corps et l'espace occupé. Le corps féminin par la force du rapport à lui-même est devenu un espace de regard, espace de mémoire et espace d'intimité. Le texte littéraire reflète les manifestations corporelles féminines par le biais d'une écriture fragmentée.

L'intertextualité relève d'une stratégie d'écriture. A la faveur de l'apparition des différents espaces féminins comme signifiants reproducteurs de l'histoire où s'est instaurée la confusion entre l'histoire collective de l'Algérie et celle de la femme dans un espace d'intertextualité et d'interculturalité. Le texte de Bakhaï a évoqué un retour aux origines glorieuses de la femme telle cette intertextualité littéraire et ce recours à l'antériorité textuelle d'où la métaphore scripturale de et les allers-retours de texte en texte, allant du style camusien, les techniques gidiennes, les réminiscences de Proust, l'hyperdib... Les éléments de l'intratextualité les plus proches ont participé à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et ont traité la relation du texte avec son environnement textuel. Le dialogisme dans ce corpus est le résultat de l'interaction entre des récits de matriarches, d'ancêtres, des filles et du récit symbolique où perce la force d'une femme pour se dire et dire les siennes. L'intertextualité est à la base des distorsions de l'écriture qui ont produit des effets d'obstacles à la lecture et des ambiguïtés dont le lecteur seul pourrait déchiffrer grâce à son intelligence historique. Les divers contenus du Coran et du hadith sont la matière dans laquelle l'écrivain a puisé en lui conférant un modèle de structuration spatiale et temporelle à travers l'intertextualité religieuse. Le Coran est un ensemble, à l'intérieur duquel un certain nombre d'échos et de correspondances tissent des liens étroits qui ont conduit à sa compréhension comme une unité textuelle. Le Coran a partagé avec la littérature l'intertexte, d'où ces allusions aux différents versets coraniques et aux hadiths dans le texte bakhaïen. Les intertextes religieux ont permis de saisir la complexité de l'univers imaginaire de l'écrivain et ont éclairé la dimension ludique du texte qui joue avec l'intertextualité, il cite sans citer et met une certaine distance – du jeu – entre le texte canonique et son propre discours pour exprimer un système de valeurs qui lui est propre ; ils soulignent la dimension métatextuelle et montrent jusque dans les formes de l'écriture, qui mime la prière, la puissance rituelle sacrée, accordée à la littérature, d'où peut venir une

forme de salut du monde. Le substrat de l'écriture bakhaïenne demeure l'Islam sans épithète. Bakhaï a mis ainsi en avant sa croyance religieuse à travers sa fiction et les actes de ses personnages. Elle a soumis l'Islam au feu de sa création qu'on a pu desceller à travers les différentes coprésences religieuses. L'on a assisté ici à un phénomène de travestissement d'un texte saint servant d'intertexte et d'hypotexte à une fiction romanesque. L'auteur a vulgarisé l'intertexte coranique sans pour autant l'avilir, le profaner et lui ôter sa sainteté. C'est un travestissement structurel qui a conservé et même exalté l'intertexte. Le texte sacré ainsi que la culture musulmane ont alimenté l'imaginaire de l'écrivain. Ce procédé a mis l'accent sur la déviation de reconquête d'un statut et a mis en corrélation les trois opérateurs : humain, spatial et temporel à savoir *Dounia*, *La Scaléra* et *Izuran*. La trajectoire de l'écriture rejette la défaite de la femme refusant la soumission à une nouvelle autorité. Par le biais d'une écriture éclatée elle a restitué les généalogies d'une femme dans un espace méditerranéen et féminin. L'intertextualité culturelle a mis au service de l'écriture le patrimoine ancestral avec tous ses référents par rapport à l'histoire tels les traditions et les savoirs-faire les mythes, l'oralité qui représentent une multitude de dimension sociologique, un continent humain contenant le patrimoine culturel. L'affirmation d'une identité culturelle a trouvé sa plénitude dans le brassage des cultures. Les différentes formes linguistiques académiques ou dialectales étaient à la base d'un contact intergénérationnel dans des dimensions interculturelles. Les différentes langues cohabitante dans des contextes bi-plurilingues ont contribué à cette diversité. Il s'agit d'une capacité de changement et d'adaptation. Cette coexistence a permis le passage d'une identité de stabilité à une identité recomposée selon les besoins du contexte. Dépasser l'hétérogénéité afin d'arriver à la cohabitation avec l'Autre dans un monde sans frontière grâce à l'interculturalité et la pluralité linguistique comme moyen d'ouverture à travers le dialogue et l'hospitalité. L'écriture féminine ouvre des horizons neufs à un imaginaire imprégné de tous les échanges post-modernes pour un roman contemporain. Cette littérature s'attache à donner à lire un renouveau scriptural qui correspond à la production féminine, celle de la libre expression féminine. Le roman tout comme les différents espaces féminins réels ou fictionnels sont le lieu de cette expression féminine. Dès lors,

l'option d'analyse a fait saisir l'expression féminine dans ce qu'elle renferme de particulier en tant que parole de femme. L'espace féminin est considéré comme une esthétique discursive capable de produire le sens véhiculé en influençant les activités de production d'un discours libérateur.

Toute cette spatialité féminine révélée à travers l'écriture de Bakhaï n'est autre que le reflet du combat féminin à travers les temps. Un combat mené depuis la perte de son pouvoir. Peut-on dire qu'elle l'a déjà reconquis à travers ses prises de paroles et certain pouvoir acquis ? Là est la question.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse : romans

- Bakhaï Fatéma. *La Scaléra*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Bakhaï Fatéma. *Dounia*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Bakhaï Fatéma. *Izuran*. Oran : Dar El Gharb, 2006.

Ouvrages critiques

- ACHOUR, Christianne et BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Tell, 2002.
- ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1961.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : J.Corti, 1968.
- BAKHTINE, Michael. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.
- BAKHTINE, Michael. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard. 1978.
- BAKHTINE, Michael. *Le principe dialogique*, cité par Todorov. Paris : Seuil, 1978.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland. *Théorie du texte, Encyclopédia Universalis*. 1973.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris : Gallimard, 1996.
- BLANCHET, P. *La pragmatique. D'Austin à Goffman*. Paris : Bertrand-Lacoste 1995.
- BOUHDIBA, Abdelwahab. *La sexualité en Islam*, Paris : Presses universitaires de France, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1992

- BOURNEUF, Roland. *L'organisation de l'espace dans le roman in Études littéraires*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1970.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal. *L'espace, dans L'univers du roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1972
- BOUVET, Rachel. *Pages de sable: essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal : XYZ, 2006.
- BLANC, Odile. *Vivre habillé*. Paris : Klincksieck, 2009.
- BROHM Jean-Marie. *Construction du corps: quel corps ?* dans Catherine Garnier (dir), *Le corps rassemblé: pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*. Montréal : Agence d'Arc, 1991
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris, éd. PUF, 1992.
- BUTOR, Michel, *Répertoire II*. Paris : Minuit, 1964,
- CALAME, Claude. *Poétique des mythes en Grèce ancienne*, Paris : Hachette, 2000.
- CHEBEL, Malek. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris : Presses universitaires de France, 1993.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil, 1977.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*, Bibliothèque des Histoires, NRF. Paris : Gallimard, 1975.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- DE CERTEAU, Michel. *L'absent de l'histoire*. Paris : Mame, 1973.
- DE CERTEAU, Michel. *La faiblesse de croire*. Paris : Seuil, 1987.
- DESCAMPS, Marc-Alain. *Le nu et le vêtement*. Éditions Universitaires, 1972.
- DUMOUILLE, Camille. *Littérature et philosophie, le gai savoir de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2002.
- FISHER, Gustave-Nicolas. *La Psychologie de l'espace*. Paris : PUF, 1981.
- GENETTE. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *figure II*. Paris : Seuil, 1987.

- GENETTE, Gérard. *Palimpseste, La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Langage poétique, Poétique du langage* . Paris : Seuil, coll. Poétique, 1985.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil. Coll. Poétique ,1972.
- GENETTE, Gérard. *Collection Poétique*. Paris : Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau secours du récit*. Paris, seuil coll. « poétique » 1989.
- GENGEMBRE, G. *in Les grands courants de la critique littéraire*. Paris : Seuil, 1996.
- GOLDMAN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*. Paris : La Haye, Mouton, 1973.
- HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. Paris : Seuil, Coll. Littérature n°6, 1972.
- HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris, Hachette, 1993.
- HART-NIBBRIG. L. Christian. *Corps et texte, dans Ivan Almeida et Claude Reichler (dir), Le corps et ses fictions*. Paris : Minuit, 1983.
- JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF. Coll. Ecritures, 1992.
- LAMBIN, Gérard. *l'épopée, Génèse d'un genre littéraire en Grèce*. Rennes : PUR, coll, interférence, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Sèmiotiké– Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil. 1969. (coll. « Points Essais»). P. 84-85.
- KRISTEVA, Julia. *Recherche pour une sémanalyse*. Paris : du Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman dans recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero, 1966.

- MADELAIN, Jacques. *L'errance et l'itinéraire: Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris : Sindbad, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Nathan Her.2001.
- MERNISSI, Fatima. *Sexe, Idéologie, Islam*. Paris : Tierce, 1983.
- MIRCEA, Eliade, *Aspect du mythe*, Paris : Gallimard. 1963.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du Roman*. Paris : PUF, 1980.
- MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*. Paris : PUF, 1999.
- MITTERAND, Henri. *Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac, dans Le discours du roman*. Paris : PUF, 1986.
- MITTERAND, Henri. *Les titres des romans de Guy des Cars, in DUCHET, Claude, Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
- ONIMUS, Jean. *La maison corps et âme: essai sur la poésie domestique*. Paris : PUF, 1991.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques. *La maison: espace social*, Paris, PUF, 1983
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques. *Demeure mémoire. Habiter: code, sagesse, libération*. Marseille : Parenthèses, 1999.
- PIERRE, Jacques. *Le corps, le sens et le sacrifice: l'examen du cas de Yukio Mishima», dans Le corps rassemblée: pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité. Montréal : Agence d'Arc, 1991.*
- PORCHER, Louis. *L'enseignement de la civilisation*. Paris : clé international. 1986.
- PORCHER, Louis. *Le français langue étrangère, émergence et enseignement d'une discipline*. Paris : Hachette. 1995.
- PRETCEILLE-MARTINE, Abdallah. *L'éducation interculturelle*. Paris : PUF. 1996.
- REICHLER, Claude. *Présentation, dans Le corps et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, 1983

- REUTERS, Yves, « *Analyse du récit* », Paris, éd. Nathan. Coll. Littérature 128, 2000.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant*.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005,
- SERFATY-GARZON, Perla. *Psychologie de la maison: une archéologie de l'intimité*. Montréal, Éditions du Méridien, 1999.
- SOLLERS, Philippe. *Théorie d'ensemble, textes réunis*, Paris : Seuil, 1971,
- VALETTE, Bernard. *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, 1992.
- Veyne Paul. *Comment on écrit l'histoire ?* Paris, éd. Seuil. Coll. L'univers historique, 1991.
- Weisberger Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1978.
- WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : réel, fiction, espace.*, Paris : Minuit, 2007.
- ZIMA, P.V. *Pour une sociologie du Melil téraim*, Paris, 1011 8, UGE, 1978.

Ouvrages généraux

- BOURAOUI, Nina. *La voyeuse interdite*. Paris : France-LOISIRS, 1991.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, tome I. Paris : Gallimard. 1960.
- DE BEAUVOIR, Simone. *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard. 1960.
- DJEBAR Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. 1980.
- HALIMI, Gisèle. *La cause des femmes*. éd, GRASSET et FASQUELLE, 1973
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*, Livre deuxième. CH.XI. éd, Gallimard et LIBRAIRIE GENERALE FRANCAISE, 1965.
- KASIMIRSKI. *LE CORAN*. Paris : Garnier Flammarion, 1970.
- KATEB, Yacine. *La prophétesse*. 1989.

- SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Montréal, L'Harmattan, 1997

Ouvrages sur l'Histoire

- BENCHOHRA, Mehdi. *Oran à travers les siècles*, Oran : Dar El Adib, 2005.
- BENJAMIN, Stora. *Algérie, Histoire contemporaine 1830-1988*. Alger: Casbah, 2004
- CHAILA, Houari. *ORAN, Histoire d'une ville*. Oran : EDIK , 2001.
- CHARLES, André Julien, « *Histoire de l'Afrique du nord, des origines à la conquête arabe* », Alger, éd. Sned, Paris, éd. Payot, 1951.
- CHARLES, André Julien, *Histoire de l'Algérie contemporaine*. Paris : P.U.F, 1979.
- CAMPS, Gabriel. *Les Berbères. Mémoires et identité*. Paris : Errance, 1987. (Coll. HESPERIDES).
- FEY, Henri Léon. HISTOIRE D'ORAN. Avant, pendant et après la domination espagnole. Oran : librairie Adolphe Perrier 1858. Réédité à Oran : Dar El Gharb, 2002.
- GAÏD, Mouloud. *Aguellids et Romains en berbérie*. Ed. 1487-09-856.
- HACHID, Malika. *Les premiers berbères entre Méditerranée, Tassili et Nil*. Paris : Ina/Yas/Edisud, 2000.

Dictionnaires

- BRUNNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, éd. du Rocher, 1998.
- CAVERIVIERE, Nicole-Ferrier. *Figures historiques et figures mythiques in dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Roche, 1988.
- CUQ. J-P. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris: Clé International. 2003.
- DUBOIS.J &AL. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse. 1994.

Articles

- BAKHAIÏ, Fatéma. *Il faut connaître le passé pour comprendre le présent*. Entretien réalisé par Samir Bendriss au magazine Livresque n° 10, janvier/ février 2011, p. 18-21.

- BARBERIS, Pierre. Le prince et le marchand, Fayard, 1980 –« Texte littéraire et Histoire » dans *Le Français aujourd'hui*, n°49, mars 1980, p.7-19 (Paris, revue).
- BENVENISTE, Emile. asl.univ-montp3.fr/e41slym/interculturel_3.pdf.
- BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique, Actes 21.
- DAOUD Kamel, journaliste critique in *Quotidien d'Oran*.
- KATEB Yacine, *La prophétesse*, Alger républicain n°10, Alger, décembre 1989
- LEPETIT, Bernard. Politique et société en Russie contemporaine in *Communication au Colloque de Saint-Pétersbourg le 29 septembre 1995*.
- LENCLUD, Gérard. *Apprentissage culturel et nature humaine*. 2003, n° 40, *Terrain*.
- PRETCEILLE-MARTINE, Abdallah. *La perception de l'autre : point d'appui de l'approche interculturelle*, in *Le français dans le monde*, n°, 181, Paris : Larousse.
- RIFFATERRE. Michael. *La trace de l'intertexte*, octobre 1980, n°215, *La pensée*. L'intertexte inconnu, février 1981, n°41, *Littérature*, p. 4.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, revue d'esthétique n°1-2, [1979], p.134.
- SOSSIE, ANDEZIAN. Denise Aigle (éd) *Figures mythiques des mondes musulman, Archives de sciences sociales des religions*. Thimonnier (série Histoire, no 89-90), Aix-en-Provence, 2000, pp 7-322 (bibliogr., cartes). Article 116.2.
- SELLIER, Philippe. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* *Littérature* n°55, 1984.
- *Texte littéraire : Approches plurielles*, les cahiers du CRASC (centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle) coordonnés par M. Daoust, éd. Du CRASC, Oran, N° 7, 2004.

Mémoires

- CELLERIN, C. *Approche méthodologique des représentations sociales appliquée au vêtement chez les jeunes*. 1985, Mémoire UCO IPSA, Angers, p.1.

Articles en lignes

- BONN, Charles. *Le roman algérien de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits*.
URL : <<http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtatSommaire.htm>
- Camille. DUMOUILLE, *Littérature et philosophie, le gai savoir de la littérature*, Ed. Armand Colin, Paris, 2002. In mémoire de magistère de Guettafi Sihem. Didactisation et Historicité dans la Chrysalide de Aicha Lemsine Symbolique d'une œuvre intégrale.
URL : < http://bu.univ-ouargla.dz/GUETTAFI_SIHEM.pdf?idthese=63.
- DOSSE, Françoise. *Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire*. URL : < <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse> .
<https://www.google.dz/search?sclient=psy>.
- ADJAOUT Laala BENSADI Fadéla BOUZEKRI Souhil BOUDIAF Hamid DEFFAS. *Potentialité du tourisme en Algérie*. École Polytechnique d'Architecture Et d'Urbanisme. 2013.
URL : <<http://www.slideshare.net/Saamysaami/potentialit-du-tourisme-en-algrie>.
- BARON, Christine. Sur les nouvelles tendances en géographie, LHT n°8 : ChristineBaron, « *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures* », N°8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011.
URL : <<http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/221-baron>.
- ABDELKADER : Homme de tous les temps. Colloque international de Tlemcen du 25-26-27- et 28 février 2012.
URL < : http://www.cnrpah.org/data/tlemcen/col12/resum_fr.pdf.
- BENSIMON, A. Instituteur à Alger en 1950. La régence d'Alger et le monde turc, l'empire ottoman.
URL < : <http://www.sites.google.com/site/algieriacineberbere/systeme/app/pages/recente.Changes>.
- BURNOUF, T. *Œuvres complètes de TACITE. Annales, livre III*, p. 377.
URL < : <https://books.google.dz/books?id=sbNuFotQlhcC&pg=PA377&lpg=PA377&dq>
- Claude Simon.
URL : <http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Simon#cite_note-Larousse2-12.
- Everton V. Machado. *Ce qui fait figure dans le mythe* . acta fabula, vol 10, n°7, notes de lectures, août-septembre 2009.
URL : [http://www.fabula.org\(revue\)document5160.php](http://www.fabula.org(revue)document5160.php).
- BELKHODJA, Amar. *De Galilée à Habiba en passant par l'émir Abdelkader*
URL < : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2008/05/28/article.php?sid=68853&cid=2>.
- SOSSIE, Andézian, « Denise Aigle (éd.), *Figures mythiques des mondes musulmans* », *Archives de sciences sociales des religions*, 116 | 2001, 93-156.
URL < : <https://www.google.dz>.
- DENISE Aigle, *Figures mythiques des mondes musulmans*.
URL : < <http://remmm.revues.org/1333>.

- François VIGOUROUX. *Dans la peau de la maison*, dans Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux, n° 37, 2006.
URL<: [http://www.caim.info/search . php](http://www.caim.info/search.php).
- Yvonne CASTELLAN, citée par Edith GOLDHETER-MERINFELD, «Maisons et liens familiaux», dans Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux, nO 37, 2006.
URL<: [http://www.cairn.info/accueil .php](http://www.cairn.info/accueil.php)
- VIOLA, Bill. *Artistes en dialogue*, dans La chair et Dieu, 1999.
URL< :[http://www.artistes-ndialogue.orglneshOlgb .htm](http://www.artistes-ndialogue.orglneshOlgb.htm).
- Anne Muxel, (citée par Edith Goldbeter-Merinfeld),
URL<:[http://www.cairn.info/accueil .Php](http://www.cairn.info/accueil.Php).
- Dällenbach, Lucien. *le récit spéculaire*, Paris : Seuil, 1977, p.65. Son étude de la mise ne abyme se base sur de célèbres passages gidéens tels que les Cahiers, Narcisse et la Tentative. In la mise en abyme comme technique et figure de la narration (à travers l’analyse du discours relaté dans Nedjma de Kateb Yacine) de Fatima Zohra LALAOUI.
URL< :<http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma>.
- Michel Butor, “le roman comme recherche ” In Essais sur le roman, Paris, Idées/Gallimard, 1969.
URL< :<http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma>
- Douglas Hofstadter dans son ouvrage Gödel, Escher, Bach (1979) est le premier à souligner ces parallèles entre la théorie de l’incomplétude et la tresse interminable de la fugue.
URL< :<http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/1100/1056>
- Hostede, Geert. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*.1991.
URL :<[HTTP//www.as.univ-montp3.fr/e41slym/Interculturel_3.pdf](http://www.as.univ-montp3.fr/e41slym/Interculturel_3.pdf).
- Nicole Biagioli. *Narration et intertextualité, une tentative de (ré) conciliation* URL< :<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=314>,
- Imam Muhammad Ibn Abî Bakr Ibn Quayyîm al-jawziya.
URL< :[http://sajidine.com/hadith/nawawi/ page1 . htm](http://sajidine.com/hadith/nawawi/page1.htm),
- Eladhkar.
URL:<<http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=141244>
- Le sommaire des hadiths.
URL/<<http://www.lesommairedeshadiths.com/serie-hadiths-12-4-La-recommandation-de-garder-des-cheveux-exclusivement-pour-le-Jihad.html>
- La musique arabe.
URL/< <http://musique.arabe.over-blog.com/article-31593349.html>
- L’huile d’olive.
URL :<<https://fr-fr.facebook.com/notes/le-coran-et-la-sunnah/soubhanallah-lhuile-dolive-protège-contre-le-cancer-du-sein-de-la-peau-les-malad/108704512532316>
- TODOROV, Todorov. Conférence donnée lors de la session 2010, *Migrants, un avenir à construire ensemble. Vivre ensemble avec des cultures différentes*.

URL< :http://www.ssf-fr.org/offres/doc_inline_src/56/Vivre+ensemble.

- SH. *Culture et tradition*.

URL<: http://www.scienceshumaines.com/culture-et-tradition_fr_12538.html.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	P.2
PREMIÈRE PARTIE : LES VARIABLES CONTEXTUELLES.....	P.8
Introduction.....	P.9
Chapitre I : La variable géographique.....	P.11
1. La berbérie	P.15
2. L'Algérie actuelle.....	P.16
3. Le vieil Oran.....	P.17
Chapitre II : La variable historique.....	P.31
1. La préhistoire dans <i>Izuran</i>	P.32
1.1.Mechtoïdes autochtones du Maghreb.....	P.35
1.2.Capsiens et Garamantes	P.36
Période des naturalistes (p. 38) ; Période des rêtes rondes (p.38) ; Période des bovidés(p.38) ; Période équidiène(p.39) ; Période lybico-berbère(p.39)	
2. L'Histoire dans <i>Izuran</i> , <i>Dounia</i> et <i>La Scaléra</i>	P.39
2.1.Les Lebou.....	P.40
2.2.L'ère carthaginoise.....	P.41
2.3.La période romaine.....	P.43
2.4.La période byzantine.....	P.44
2.5.La période vandale.....	P.45
2.6. La période des ottomans dans <i>Dounia</i>	P.46
2.7.La période coloniale dans <i>LaScaléra</i>	P.57
Chapitre III : La variable politique.....	P.64
1.Les aguellids berbères.....	P.65
1.1. Massinissa et Syphax.....	P.66
1.2.De Yughurta à Juba II.....	P.70
1.3.Tacfarinas.....	P.73
2.Figures historiques/Figures mythiques.....	P.74
2.1. L'émir Abdelkader.....	P.75
2.2.Saïd El Kalai.....	P.84

Conclusion.....	P.93
DEUXIÈME PARTIE : L'INTERACTION SPATIALE FÉMININE.....	P.95
Introduction.....	P.96
Chapitre I : L'Autre féminin.....	P.98
1.Représentation de la femme.....	P.99
1.1.La femme-épouse.....	P.101
1.2.La femme- mère.....	P.104
1.3.La femme- moderne.....	P.106
1.4.La femme- traditionnelle.....	P.107
2.Identités féminines.....	P.108
2.1.Evolution du personnage féminin.....	P.108
2.2.Le Moi féminin.....	P.111
Chapitre II : L'Itinéraire féminin.....	P.125
1. La dialectique de l'espace.....	P.126
1.1. Les espaces fermés.....	P.129
1.2. Les espaces ouverts.....	P.141
2.La symbolique de l'espace.....	P.154
2.1. Les espaces réels.....	155
2.2. Les espaces métaphoriques.....	P.156
Chapitre III : Manifestations corporelles féminines.....	P.161
1.Le concept du corps féminin.....	P.162
1.1.Le corps épanoui.....	P.163
1.2.Le corps mutilé.....	P.166
1.3.Le corps stérile.....	P.169
2.La spatialisation corporelle féminine.....	P.174
2.1. Corps et regard.....	P.174
2.2.Corps et espace mémoriel.....	P.177
2.3.Corps et espace intime.....	P.181
Conclusion.....	P.185

TROISIÈME PARTIE : ESPACE D'INTERTEXTUALITÉ ET

D'INTERCULTURALITÉ.....P.187

Introduction.....P.188

Chapitre I : L'intertextualité littéraire.....P.190

1.L'intertextualité.....P.191

2.L'intratextualité.....P.208

3.La polyphonie.....P.218

Chapitre II : L'intertextualité religieuse.....P.229

1. Allusions coraniques.....P.230

L'instruction religieuse(p.230) ;Personnages référentiels(p.233) ;L'huile d'olive(p.236) ;L'huile d'olive remède(p.238)°.L'huile d'olive et la nourriture(p.2' à) ;Le mariage(p.241) ;La profession de foi(p.243)

2.Allusions aux hadiths.....P.247

L'huile d'olive(p.247) ;Les rituels(p.249) ;Le cheval(p.250) ;La science et la religion(p.255)

Chapitre III : L'intertextualité culturelle.....P.258

1. La culture et les traditions.....P.260

2.Le mythe et l'oralité.....P.269

3.La langue.....P.278

Conclusion.....P.290

CONCLUSION GÉNÉRALE.....P.292

BIBLIOGRAPHIE.....P.299

TABLE DES MATIÈRES.....P.310

«Stratégies discursives dans l'œuvre de Fatéma Bakhāï : spatialité féminine dans *La Scaléra*, *Dounia* et *Izuran*»

Résumé :

L'écriture de Fatéma Bakhāï se caractérise par le recours à l'Histoire comme substrat du texte. Les thématiques de l'espace, de la femme et de l'Histoire sont les marques de référentialité qui accordent au texte un crédit de dénotation grâce au pouvoir de la parole poétique et sa capacité de transformation d'un monde réel en un monde fictionnel. En effet, les variables contextuelles montrent que le contexte a une incidence sur le projet littéraire car il inscrit la quête féminine dans la restitution d'une mémoire collective. L'analyse sémiotique permet de voir comment à travers l'interaction de l'espace avec le féminin et à travers l'Histoire, Fatéma Bakhāï donne voix à certaines femmes pour dénoncer leur oppression. Grâce aux procédés stylistiques et scripturaux, Bakhāï saisit l'expression féminine dans ce qu'elle renferme de particulier en tant que parole de femmes. Le corps féminin fusionne avec son espace, se spatialise et devient un espace de mémoire, de regard et d'intimité. L'intertextualité comme stratégie d'écriture permet à l'auteur de puiser dans le fond littéraire, religieux et culturel pour mettre en relief les différents espaces féminins signifiants et reproducteurs de l'histoire où s'est instaurée la confusion entre la mémoire collective de l'Algérie et celle de la femme dans un espace d'intertextualité et d'interculturalité.

Mots clés : Espace, Femme, Corps, Histoire, Mémoire collective, Culture, Langue, Intertextualité, Interculturalité.

«Discursive strategies in the work of Fatéma Bakhāï : Female spatiality in *La Scaléra*, *Dounia* and

Izuran»

Abstract :

The writing of Fatéma Bakhāï is characterized by her recourse to history as a background for the text. The themes of space, women and history are referential marks giving to the text denotation force thanks to the power of the poetic words and its ability to shift from a real universe to a fictional universe. In fact, the contextual variables show that the context has an impact on the literary project since it includes the women's quest in the reproduction of the collective memory. The semiotic analysis allows seeing how could Fatéma Bakhāï, through the interaction of space with women and across history, raise the voice of some women to report about the oppression sustained by them. Thanks to the stylistic and scriptural process, Bakhāï apprehends the women's expressions within their particular context as women's speech. The women's body merges with its space, and it spatializes to become a space of memory, stare and intimate. The intertextuality as a writing strategy allows the author to draw from literary, religious and cultural backgrounds in order to highlight the different significant and history reproductive women's space and where originated the confusion between the collective memory of Algeria and the women's memory within an intertextual and intercultural space.

Key words : Space, Woman, Body, History, Collective memory, Intertextuality, Cultural interaction.

الاستراتيجيات الخطابية في كتاب فاطمة بخاي: الفضاء النسوي في لاسكاليرا، دنيا، ايزوران

الملخص:

تتميز كتابات فاطمة بخاي باللجوء إلى التاريخ كأساس للنص. مواضع الفضاء، المرأة والتاريخ هي علامات مرجعية تمنح للنص رصيذا من الدلالة بفضل طاقة النص الشعري وقدرته على التحول من عالم واقعي إلى علم خيالي. في الواقع، تبيّن التغيرات الظرفية على أن للسياق تأثير على المشروع الأدبي ذلك لأنه يدرج المسعى الأنثوي في استرجاع الذاكرة الجماعية. يسمح التحليل السيميائي بالكشف كيف أمكن لفاطمة بخاي، من خلال تفاعل الفضاء مع الأنوثة ومن خلال التاريخ، أن تعطي الكلمة لبعض النساء لشجب الإضطهاد الممارس عليهن. بفضل العمليات الأسلوبية والنقدية تدرك بخاي التعبير الأنثوي في إطار محتواه الخاص كحديث نسوي. إن جسد المرأة يلتحم من فضائها، يتفضأن ويصبح فضاء للذاكرة، والتبصر والألفة. يتيح التناص كاستراتيجية كتابة للكاتب أن يغرف من العمق الأدبي والديني والثقافي من أجل إظهار مختلف الفضاءات الأنثوية التي تدل وتعيد إنتاج التاريخ أين نشأ الخلط بين الذاكرة الجماعية للجزائر وذاكرة المرأة في فضاء من التناص والتفاعل الثقافي.

كلمات مفتاحية: الفضاء، المرأة، الجسد، التاريخ، الذاكرة الجماعية، التناص، التفاعل الثقافي.