

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Faculté des Langues, Arts et Lettres  
Département de Langues Latines  
Ecole doctorale de français  
Option : Littérature Maghrébine

**Thèse de Magister**

**Thème :**

***Ecriture et / ou dénonciation dans  
le roman  
Le Passé décomposé de Hafsa Zinaï-Koudil***

**Rapporteur:**

M<sup>me</sup> Sari-Mostapha-Kara Fouzia

**Présentée par :**

M<sup>elle</sup> MEZZOUG Wafaa

**Co-rapporteur :**

M<sup>elle</sup> Benali Souad

**Examineur :**

M<sup>me</sup> MEHADJI Rahmouna

**Président de Jury :**

M<sup>me</sup> N. Ghassoul Ouhibi

**Année Universitaire 2006 /2007**

# Remerciements

*Je remercie mon directeur de recherche Mme F. SARI  
Mostapha Kara pour m'avoir permis de réaliser ce travail et  
Melle S. Benali qui n'a pas hésité à m'apporter son aide.*

*Je remercie Mme N.G. Ouhibi pour sa présence et sa  
bienveillance*

*Je remercie Mme R.Mhadji qui a accepté de faire partie de  
mon jury*

*Je remercie le personnel de la bibliothèque CRIDSSH et celui  
du Centre Pierre Claverie pour leur aide précieuse.*

*Enfin je tiens à remercier tous ceux qui m'ont soutenu et ont  
cru en moi, ma mère, ma famille et mes amis (es).*

# *Dédicace*

*A la mémoire de mon père : Mezzoug Mustapha ,  
qu'il puisse reposer en paix.*

# **SOMMAIRE**

*Introduction*

<u><i>Décomposé</i></u>	<u><i>Chapitre I : L'Univers Textuel du <u>Passé</u></i></u>
	<u><i>Chapitre II : Ecriture de la Dénonciation</i></u> <i>Stratégie et Procédés scripturaires</i>
<u><i>Décomposé</i></u>	<u><i>Chapitre III : L'Univers Thématique du <u>Passé</u></i></u>

*Conclusion*

*Bibliographie*

*Table des Matières*

*« Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : C'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage. (...) / De cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même. » ( <sup>1</sup> )*

---

<sup>1</sup> - R. Barthes : *Le plaisir du texte* ; Coll. Point, Ed. Seuil : Paris, 1973 ; pp. 14-15.

## **Introduction générale :**

Dans son ouvrage intitulé : Noûn – Algériennes dans l'écriture , Christiane Chaulet Achour écrit :

*« Sans voix de Hafsa Zinaï Koudil est l'exemple même de l'écriture cri sans construction ni médiation symbolique. » (1)*

Ecrire est donc une tentative pour briser le mur du silence qui entoure la femme afin de faire rejaillir à la surface tous les cris étouffés, toutes les injustices subies dans le mutisme absolu ; sachant que ce « cri » n'est même pas permis dans une société soucieuse de conventions et des traditions, le cri devient tabou. Sans voix (1997) fait parti des romans témoignages de Hafsa Zinaï –Koudil néanmoins celui qui a plus attiré notre attention s'intitule le Passé décomposé (1992) corpus de notre étude.

Née en 1951 à Ain Beida en Algérie, elle se fait connaître comme écrivain de langue française, elle publie Quatre romans en Algérie (2), un cinquième à Paris où elle vit toujours, elle travaille comme assistante à la réalisation avant de réaliser son premier film en 16mn pour la R.T.A, long-métrage : Le démon au féminin (1993) : *« C'est seulement en exil que Hafsa Zinaï Koudil est capable de réaliser ce qu'elle voit comme sa responsabilité sociale de metteur en scène » (3)*

En lisant le roman Le Passé décomposé, nous sommes plus confrontés au problème de l'interprétation que celui de l'analyse textuelle, cette dernière n'hésite pas à débattre du sens qui de part sa richesse et sa pluralité pose le problème de la méthodologie adéquate que nécessite son appréhension.

Selon l'expression de P. Ricoeur (4) certaines grilles de lecture deviennent des grilles d'écriture mais qui restent inaperçues .

---

<sup>1</sup> - Ch. Chaulet Achour : Noûn . Algériennes dans l'écriture ; ed. Séguier ; 1999 ; p 50

<sup>2</sup> -*La fin d'un rêve (1984)-le pari perdu (1986)-Le papillon ne volera plus (1999).*

<sup>3</sup> Bédarida, Cathérine :*Le combat d'une cinéaste algérienne « Hafsa Zinaï Koudil ».*le monde section culture (1<sup>er</sup> avril 1995)

4-P.Ricoeur :*Ecriture de l'histoire Annales :Histoire,sciences sociales,Arman Collin N4 2000 P742*

A présent, nous assistons à un certain renversement du signe, une invitation à une autre conception du sens, il n'est plus question de tout croire à la lettre, il faut aller au-delà du texte, car les mots en cachent d'autres, en les découvrant, nous y découvrons les véritables enjeux du texte qui nous occupe :

*« c'est parce que les textes sont radicalement des espaces de dissimulation, de déplacement, que pour en comprendre le fonctionnement, il faut rompre leurs articulations, recourir à une décomposition , une analyse » (1)*

Au niveau de notre corpus, la narration s'ouvre sur une confession : « *Je suis un bâtard* » affirme Zoheir dans son journal intime, inscrivant dès l'incipit le lecteur dans sa démarche dont l'objectif consiste à la découverte de son identité, de sa vérité bouleversant l'entreprise réelle de l'écriture qui s'imprime dans l'objectif de la quête de la justice , ce n'est que plus tard , à l'issue du récit , que le lecteur se heurte à une seule véritable écriture à caractère et reflet d'image féminine, ce dernier se trouve projeté dans l'univers de la femme et baigne en plein plaidoyer de la question féminine. (cf. chapitre III),

Dès lors l'histoire de Najet n'est que l'histoire miniature de l'histoire de la femme, une lecture de projection devient de rigueur, elle s'impose par une écriture qui cache plus qu'elle ne révèle, et comme les mots, elle cache une autre écriture, celle de la femme qui se trouve inconsciemment ou non entraîné de dénoncer son mécontentement.

Dans ce mouvement continu de la recherche du sens, nous allons essayer de prouver que ce dernier ne réside que dans « l'ombre » du texte, il est le reflet du récit qui ne sert que de « prétexte » pour faire passer tacitement les véritables objectifs de l'écriture : la dénonciation « *Plus le dire est indirect, plus il suscite l'interprétation, plus la structure du texte met en jeu le couple 'voiler / révéler', plus elle alimente le fantasme.* » (2)

---

<sup>1</sup> - D. Maingueneau : *L'analyse du discours*. éd. Hachette. Université coll. Linguistique. 1999. p.22

<sup>2</sup> - J. Delorme : *Parole – figure – Parole* ; coll. Linguistique et sémiologie ; ed. Presse Universitaire de Lyon ; p 40. ; 1987

L'écriture de la dénonciation est une écriture de la transgression, elle est subversive, celle du **Passé décomposé** fonctionne sur le principe du « caché / révélé » afin de mieux faire passer sa dénonciation d'où cette forme d'ambiguïté qui instaure dans le récit le procès de la vraie « signifiante » où l'écriture et vérité ne font pas forcément bon ménage, car au niveau du corpus qui nous intéresse nous assistons à une certaine cohabitation du discours et sa négation, pour se faire, l'écriture aura recours à différentes stratégies qui procurent un télescopage des discours en faveur de la dénonciation « cachée ».

Puisant dans la tradition du roman classique (de par sa linéarité, sa chronologie, son intrigue) le **Passé décomposé** dénote un certain désintéressement du procès de la dénonciation féminine qui ne se manifeste guère à la surface textuelle.

Par ce procédé l'écriture fonctionne sur l'opposition, la controverse elle ne peut être que dénonciatrice qui tente vers une transgression d'un pouvoir donné, celui des hommes, toutefois la dénonciation est passible d'une pénalité, et écrire avec des prétextes devient une sorte de compromis, l'auteur veut faire passer un message qui démontre que la dénonciation dans les pays du Maghreb et de plus si elle provient de la femme est toujours réprimée, la dissimulation devient la seule monnaie d'échange pour permettre la publication de l'écriture féminine. « *Les femmes écrivains 'dérangent', (...) La peur de la création et de l'écriture est fréquente et se retrouve même chez les plus grandes.* » <sup>(1)</sup>

Dès lors, concernant notre corpus d'étude, l'usage de la dénonciation « cachée » n'est guère une stratégie gratuite, car le problème qui se pose est le silence de l'écriture féminine, l'auteur veut démontrer que l'écriture subie elle aussi l'interdiction et la censure d'où cette métamorphose à la fois imposée et sollicitée qui rend la dénonciation « cachée » possible.

---

<sup>1</sup> - Monique de Saint Martin : *Les 'femmes écrivains' et le champ littéraire in Actes de la recherche en sciences sociales (dirigé par P. Bourdieu) Masculin / Féminin 1 – N°83 ; Paris 1990 ; Edition de Minuit ; p56*

Ce type d'écriture n'est –il pas une accusation de la norme des hommes qui la voue au silence, une accusation contre « *les multiples contraintes et tabous qui entravent les femmes dans ce mouvement d'expression écrite et littéraire* » <sup>(1)</sup>

Des femmes qui aspirent à la reconnaissance si elles parviennent à se débarrasser du leurre qu'elles traînent depuis toujours, celui d'être « une femme », Hafsa Zinaï –Koudil est comme toutes ses semblables, « *à contre-courant, car elle résiste au silence, à la voix dominante qui leur intime l'ordre de se taire toute en érigeant cette attitude en vertu féminine.* » <sup>(2)</sup>

Par ailleurs Najet, notre personnage féminin incarne le rôle de « muette » ou « d'absente » de la scène du récit à laquelle, le texte nous offre en échange une forme de substitution par l'écriture (le récit prétexte de Zoheir) : « *L'interdit de la représentation s'avère alors l'interdit de démasquer la tromperie du signifiant en le redoublant.* » <sup>(3)</sup>

Tout le travail de l'écriture du **Passé décomposé** s'inscrit dans le recours à des stratégies qui permettent de signaler dans une structure implicite par une dénonciation non déclarée l'oppression féminine par la mise en place d'autres faits (thèmes) qui font office de prétextes à l'écriture féminine et qui apparaissent comme à la fois causes et conséquences inévitables du thème occulté (la femme) tel que l'inceste – le viol – la bâtardise.

Nonobstant cette prétendue distanciation par rapport au thème dissimulé le texte confectionne tout au long du récit une relation implicite avec le vrai sujet ne serait ce que par cette étroite corrélation qui existe entre les thèmes présentes et celui occulté.

---

<sup>1</sup> - Ch. Chaulet Achour : *Noûn : Algériennes dans l'écriture ; op cité ; p28*

<sup>2</sup> - *Ibid ; p32*

<sup>3</sup> - Najet : *Khadda : Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française ; OPU : Alger, 1991; p86*

L'écriture du **Passé décomposé** est une invitation « *à découvrir les traces de réécriture, et à les analyser très systématiquement, par les procédés de structuration des éléments disparus et inventés (...).* » (<sup>1</sup>)

Il en résulte que le texte n'est jamais innocent et dans le seul fait de vouloir « influencer » son lecteur réside la dénonciation dont le souci majeur est de chercher une complicité voire une bénédiction.

Le texte est une évolution en transformation continuelle, cette métamorphose textuelle opérée par l'écriture de la dénonciation « cachée » obéit au principe de la contradiction (« caché / révélé ») qui instaure dans le texte une certaine dichotomie sémantique qui part de l'explicite vers l'implicite, de l'énoncé vers sa négation de l'interdit vers sa transgression.

La « lecture analytique » rend le texte du **Passé décomposé** doublement signifiant par cette pluralité du sens qui l'anime en le construisant tantôt (le récit proprement dit) et tantôt en le dé/construisant (le récit occulté sujet de notre investigation), cette dé/construction porte en elle l'essence même de la dénonciation « cachée » et désormais appréhender la dénonciation c'est appréhender le non-sens (le sens en déconstruction) car le dit constitue l'édifice du texte ; le non-dit (là où réside la dénonciation) est le « germe » du texte, celui-là même qui a donné naissance à ce type d'écriture, ainsi les véritables enjeux littéraires ne sont jamais divulgués clairement, d'où cette substitution de la quête féminine par une quête d'origine dont les personnages pivots représentent deux variétés d'opprimés de la société. (L'une sexuelle : le viol, l'autre sociale : la marginalisation).

Cependant, la problématique qui nous occupe se traduit comme suit :

Comment une écriture qui érige un aspect linéaire dans la tradition classique, une écriture désintéressée se configurant autour d'un signe social (le viol) peut-elle se prévaloir comme une écriture médiatique en véhiculant un message « dénonciateur » de la condition féminine ?

---

<sup>1</sup> - J. Peytard : *Syntagme 4 : Annales littéraires de l'université de Besançon, 1992 ; p114*

A ce genre de problématique correspond une pluralité d'approches qui préfèrent mettre l'accent sur l'écriture plutôt que le message qu'elle véhicule.

A ce stade d'analyse et pour mieux baliser notre investigation nous avançons l'hypothèse qui consiste à ce que l'écriture du **Passé décomposé** n'est pas une écriture « plate », son volume réside dans sa dénonciation non déclarée à caractère implicite.

En essayant d'esquisser une réponse à notre problématique et pour arriver à admettre notre hypothèse de départ une autre interrogation s'impose :

Qu'elles sont les stratégies énonciatives et / ou narratives qui ont permis à la fois l'occultation et la manifestation de la dénonciation ?

Il s'agit, toutefois non pas de reconsidérer l'organisation interne des structures narratives et discursives mais de définir les procédés qui permettent leur réalisation (le lieu où elle s'opèrent), dès lors ce qui est intéressant ce n'est plus ce transfert, ce passage du sens (de l'énonciation à la dénonciation cf. chapitre III) mais le lieu même où il s'effectue.

*« Il s'agit donc à présent d'y regarder le plus près pour évaluer l'(es) image(s) que les romans algériens de la langue française produisent, pour déceler les (possibles) indices révélateurs des conflits sociaux autour du problème féminin. » <sup>(1)</sup>*

Nous risquons par la sorte de recourir à des approches qui traitent de l'implicite en le dénonçant (psychologie 'Tabou'), le seul moyen d'échapper à ce cercle et d'y remédier est celui qui consiste à trouver une méthodologie qui vise à transformer le texte en explorant les stratégies de l'écriture qui le rendent lisible et cohérent.

Dans un premier lieu, le texte apparaîtra comme un objet autonome qui se suffit à lui-même par le propre fonctionnement de sa structure narrative, dans un deuxième lieu, nous essayerons de l'ouvrir sur la société qui l'englobe vue l'étroite relation qu'il exerce avec « l'arrière fond » (Jakobson), cette double approche est essentiellement liée au type du texte qui nous occupe.

---

<sup>1</sup> - N. Khadda : *Représentation de la féminité ; op cité ; p12*

Au non de cette analyse, nous nous fonderons sur différents travaux théoriques et critiques pour valider notre hypothèse, de ces derniers nous puiserons nos concepts et arguments méthodologiques. A la lumière de notre problématique nous n'hésiterons pas à invoquer tous les thèmes qui s'y attachent. Cette démarche va donc s'inspirer du domaine littéraire comme celui de la sociologie pour l'appréhension d'une écriture dont l'étendu ne ressemblera plus à une énonciation gratuite mais celle qui génère la dénonciation par son mouvement infini dans l'exercice à rendre l'implicite, explicite.

***Premier***  
***Chapitre***

## Chapitre I : L'univers textuel du Passé décomposé

### Introduction :

#### Sur le Plan Sémiotique :

La sémiotique est une approche littéraire plausible et fiable capable d'aller derrière les mots pour y découvrir « *ce qu'il n'est plus possible d'écrire.* » (Barthes) <sup>(1)</sup>

En prime abord, nous nous sommes référés à cette approche vue l'intérêt qu'elle porte pour le signe (signifiant/signifié) entant que système signifiant elle permet la cohabitation de divers significances susceptibles de transformer un texte donné en un message codé qui ne peut être abordé que sur le plan sémantique et interprétatif.

L'analyse sémiotique s'avère donc nécessaire pour démontrer cette double oppression (sexuelle/sociales) que l'écriture dé/nonce indirectement, en effet car elle doit progresser dans l'ombre subissant le même traitement du sujet qu'elle défende (la condition féminine) en occupant l'arrière plan de la scène du texte ; nous sommes donc en présence d'une mise en abyme scripturale et discursive, dès lors le choix de cette analyse devient justiciable compte tenu l'importance des enjeux littéraires que ce type d'écriture illustre .

En effet, il s'agit à ce niveau de s'intéresser à l'aventure de l'écriture plutôt que celle des personnages du récit, car elle seule nous intéresse dans ce jeu de « dé-énonciation » (cachée/révélee) que l'auteur du roman (Hafsa Zinai-Koudil) essaye de mettre en évidence.

Suivons ce jeu pour voir comment une écriture aussi simple que possible arrive à faire passer un message aussi compliqué qui soit : La dénonciation de la condition féminine.

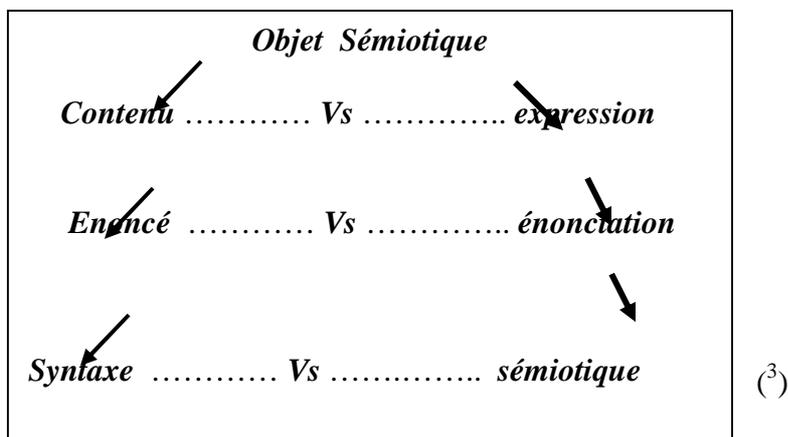
---

<sup>1</sup> - R. Harris : *La sémiotique de l'écriture. CNRS Langage, Paris.1993 .P.7*

A ce niveau, ce ne sont guère les évènements et les péripéties du texte qui nous importent, c'est la manière dont ils parviennent à nous qui compte ; car « *il se peut que nous ne sachions exactement pas ce que dit le texte, mais nous pouvons déterminer comment il le dit.* » <sup>(1)</sup>

Tout texte littéraire exige au type précis d'analyse , l'entreprise de telle ou telle approche littéraire n'est guère fortuite ,le **Passé décomposé** est un roman qui se prête facilement à la lecture, toutefois son analyse s'avère plus complexe ;en s'attaquant aux deux niveaux du texte ( le récit/le discours),l'analyste se trouve confronter au choix de procédés d'analyse « *mais pour ceux qui s'intéressent au problème plus général de l'étude de l'écriture considérée dans toute sa spécificité et dans ses variétés, la seule approche valable est celle du sémiologue .* » <sup>(2)</sup>

Pour mieux expliciter ce que nous venons d'avancer, nous voyons obliger d'emprunter à J.Courtes (l'analyse sémiotique du discours) son schéma sémiotique dans le quel il démontre on ne peut mieux les différentes facettes que peut avoir le texte littéraire considéré comme « objet sémiotique ».



L'analyse du discours doit s'effectuer selon le schéma ci-dessus, cette hiérarchie procure au texte son volume dépassant la linéarité présumée pour aller au-delà des mots, au-delà de l'écriture.

<sup>1</sup> - R. Harris : *Discours analyses. Langage vol.28-1952 (repris et traduit .1959 )p.113*

<sup>2</sup> - R. Harris : *La sémiologie de l'écriture. op cité p.10*

<sup>3</sup> - J. Courtès : *L'analyse sémiotique du discours ; coll. Linguistique ; ed. Hachette : Paris, 1991 ; P15*

L'opposition qu'illustre le schéma de J.Courtes s'avère nécessaire mettant en exergue les différentes catégories textuelles ré établissant cette fameuse dichotomie : concret vs abstrait, matériel Vs virtuel voire : énoncé Vs dé- énonciation.

L'appréhension du sens qui anime le texte obéit à cette opposition (énoncé/énonciation) c'est pour quoi nous avons opté en premier lieu pour une analyse de structure du récit afin de pouvoir mieux cerner le rôle de l'écriture à rendre compte du discours de la dénonciation

## **-I- Énoncé : Le mouvement narratif dans le Passé décomposé:**

Lors de notre lecture du roman le **Passé décomposé** de Hafsa Zinai Koudil, nous avons remarqué que l'une de ses spécificités consistait à privilégier le « canal oral » plutôt qu'un autre ; ce qui lui confère un aspect social et référentiel, étant donné que la culture arabo musulmane était essentiellement orale.

Par ailleurs, nous avons remarqué que l'énonciation couvre la majeure partie du texte, si ce n'est pas la totalité. Ceci est peut être dû à ce fameux souci de « camouflage » narratif qui n'a pour seul objectif qu'amener le lecteur à participer au travail du « déterrement » du sens, de ce fait, nous sommes à même de participer à un « Jeu » d'appréhension des « mots » cachés derrière les « mots », un « palimpseste » autrement dit l'auteur use d'un stratagème tout à fait judicieux qui donne jour à une écriture ludique, qui en cache plus d'un tour.

En lisant, le roman de Hafsa Zinai Koudil, nous ne sommes guère affrontés à une histoire originale, bien au contraire, nous avons comme un sentiment du déjà vu. Dès lors, se manifeste chez le lecteur de ce roman un sentiment de malaise, provoqué par le procédé de redondance d'un même fait : « le viol » (et donc la bâtardise en tant que conséquence primaire).

Zoheir, personnage principal du roman le **Passé décomposé** est le résultat de ce viol, ainsi toute une configuration négative représentera cet être bafoué, rejeté, méprisé par une société impitoyable cette société même qui a favorisé les circonstances de sa naissance, toutefois, en suivant le récit de cet enfant de viol, nous ne pouvons nous empêcher de constater une sorte de « dénonciation » et de révolte à l'égard des préjugés basés sur de fausses conclusions préalables, voire sur des fausses valeurs car désormais

*« Les valeurs traditionnelles qui comblaient l'esprit et soutenaient le destin de chacun s'effritent. » <sup>(1)</sup>*

---

<sup>1</sup> – F. CHABIB ZIDAN : *L'enfant né hors mariage en Algérie*. ENAP, Alger, 1992, p13

C'est donc à travers le récit de ce jeune exclu, fruit du pêché, ou plus, du viol que se traduit toute la souffrance et l'amertume d'un être dénoué, sans identité, qui comme châtié d'être venu au monde illégalement paye le prix d'une erreur qui n'est guère la sienne. « *La pire des choses qui puisse arriver à quelqu'un, c'est de naître bâtard et de le demeurer toute sa vie* ». <sup>(1)</sup>

Telle est la phrase introductive du roman, Zoheir en tant que personnage principal, ouvre le roman par un monologue à son journal, par ce procédé (le journal intime), Zoheir devient un personnage narrateur. (Nous verrons ultérieurement que le journal intime contribue énormément dans l'élaboration de l'écriture « dénonciatrice ».)

Le Passé décomposé est un texte qui se prête à une double lecture, son histoire véhicule un message sous entendu derrière une lecture interprétative qui nous offre une multitude de choix de déductions :

« *Lire un texte revient à s'arrêter au langage utilisé, à réfléchir sur son écriture, à s'interroger sur son impact, bref, à adopter une attitude critique celle là même dictée par une curiosité* ». <sup>(2)</sup>

Une curiosité sans doute perspicace pour arriver à déchiffrer derrière les mots le véritable « message » de l'histoire, voire de Histoire. (L'histoire de la femme opprimée.)

Au cours de notre lecture (et comme tout lecteur potentiel) nous sommes plutôt tentés de brûler les étapes et d'aller vers la fin du roman pour savoir de quoi il en retourne, cette impatience est due au fait que la lecture du roman Passé décomposé, contrairement à son écriture, n'est pas linéaire et représente tout un « *Processus complexe avec des retours en arrière, des anticipations, des superpositions* ». <sup>(3)</sup>

Nous pouvons donc remarquer que derrière une écriture d'apparence linéaire se trame un récit « enchâssé » qui exige lors de son appréhension une lecture « paradigmatique » afin de pouvoir repérer la face cachée du texte qui n'hésite pas de

---

<sup>1</sup> – H ZINAIL KOUDIL. *Le passé décomposé*. ENAL.Alger. 1992. p.5

<sup>2</sup> – Mme N.B GHASSOUL OUHIBI. *Le concept d'écriture dans la trilogie de R. Boudjedra; op cité p27*

<sup>3</sup> – D. MAINGUENEAU. *Pragmatique pour le texte littéraire*. Paris. Hachette.1990. p.47

recourir à une multitude de « techniques narratives », celle là même dont jouit l'écriture qui se veut de « dénonciation ».

Dès lors, tout récit linéaire comporte, ne serait ce que partiellement, une part de « mise en abyme » scripturale qui bouleverse cet ordre linéaire par les différents procédés propres à la « dénonciation cachée » (nous y reviendrons ultérieurement.)

*« En somme, lire un texte comme un tableau, réunir ses informations afin de l'informer en profondeur ». (1)*

En évoquant le terme « tableau » nous ne pouvons négliger ce qu'il implique, observer un tableau c'est s'y promener, s'y projeter, le texte peut être un tableau grâce à une minutieuse description menée par le narrateur, elle (la description) assure au texte un rythme narratif en agissant sur l'axe temporel, dès lors, elle peut accélérer le rythme de la narration, elle peut l'arrêter (la pause narrative), elle peut aussi l'étendre en créant de nombreuses extensions « descriptives », ce phénomène se produit lorsque le narrateur « extradiégétique » arrive même à décrire le fin fond de la pensée des personnages, leurs sensations les plus intimes.

*« Une rage meurtrière et jamais assouvie, lui monta soudain à la gorge ; une rage mêlée de dégoût, de désespoir et d'impuissance résignée et de honte » (2)*

*« Voilà pourquoi elle avait pris sur elle de subir l'infamie sans un geste de défense, dans le silence le plus complet, dans la solitude la plus totale » (3)* Il en résulte que le narrateur (extradiégétique) possède un pouvoir ultime sur la narration (de par son regard) et de surcroît sur les personnages (narrateur omniscient), toutefois, il n'en demeure pas moins que ces séquences descriptives agissent parfois sur le récit subjectivement (narrateur subjectif) en produisant une prolongation narrative car en l'occurrence l'auteur/narrateur a une tendance à juger ses propres personnages.

---

<sup>1</sup> – F. LALAOUI : *Polyphonie et discours relaté dans Nedjma de Kateb Yacin ; Thèse de doctorat .op cité ; p 300*

<sup>2</sup> – H. ZINAI KOUJIL : *Le passé décomposé. E.N.A.L Alger 1992. p. 103:*

<sup>3</sup> – *Ibid. P. 103*

« *Cependant le narrateur reste fondamentalement libre de faire jouer à sa guise la mise en relief.* » <sup>(1)</sup>.

Ceci dit, l'enchaînement du récit se traduit sous l'aspect d'un commentaire moral du personnage narrateur, il se questionne, il s'autoanalyse il va même jusqu'à interpeller le lecteur en combinant les trois actions respectives à l'exercice scriptural du journal intime (écriture / réflexion / autoanalyse).

« *Je dois reconnaître sans pouvoir me l'expliquer au juste avoir contribué à cette ambiguïté.* » <sup>(2)</sup> ( Autoanalyse )

« *Je suis un bâtard ! Non, non, vous n'avez pas malentendu. Je le répète : je suis un bâtard !* » <sup>(3)</sup>

Ainsi le **Passé décomposé** s'ouvre par le monologue de Zoheir (personnage principal / narrateur) : « *La pire des choses qui puisse arriver à quelqu'un, c'est de naître bâtard et de le demeurer toute sa vie* ». <sup>(4)</sup>

Cette phrase prend la forme de confession, non pas au journal intime, mais aux lecteurs, en utilisant cette technique l'auteur invite ses lecteurs à réfléchir quand à la suite des évènements, à adopter une attitude critique en analysant le mouvement narratif car désormais, ils ne lisent plus un récit anodin, ils y participent ; par ce procédé (sollicitation des lecteurs) l'auteur assure à son roman une progression continue. Stendhal définissait le roman comme « *Un miroir promené le long d'un chemin* » <sup>(5)</sup>

Il en résulte que dès le départ, les lecteurs sont dans l'ambiance du texte de manière à pouvoir envisager le déroulement des évènements mais surtout avoir une petite idée sur ce qui va suivre.

---

<sup>1</sup> – HAROLD WEINRICH. *Le temps Coll poétique éd. Seuil. Paris. 1973. p.146*

<sup>2</sup> – H. ZINAI KOUDIL *Le passé décomposé. P. 64*

<sup>3</sup> – *Ibid. p.5*

<sup>4</sup> – *Le passé décomposé. P.5*

<sup>5</sup> – *Cité par JEANCARBRIES in Roman – Essai de typologie - CD Universalis 2000*

« *Etait-elle prête à en payer le pris ?... C'est ce que je verrai dans quelques heures, puisque je me rends de ce pas chez elle !* ». <sup>(1)</sup> « *J'irai dans un bar, assez proche d'ici* ». <sup>(2)</sup>

L'emploi du futur assure aux lecteurs la participation au récit entrain de se faire, ils découvrent la suite des événements au même temps que les personnages principaux, par ce procédé lecteurs et personnages sont logés à la même enseigne.

Le mouvement narratif que suit le récit relève plus de la technique cinématographique que de la technique narrative, ce dernier peut faire l'objet d'un scénario. (Hafsa Zinai Koudil est aussi auteur d'un long métrage : *Le démon au féminin* (1993).

En suivant le mouvement du récit, l'écriture procède par graduation afin de peindre les événements relatés en les hiérarchisant par critères d'importance ou de gravité, et donc les événements les plus intenses ne seront divulgués que vers la fin du récit, l'auteur par ce procédé, préserve un côté mystère qui accompagne les événements tout au long du récit pour mieux inciter le lecteur à ne pas décrocher de sa lecture, ce procédé de faire durer le suspense est très fréquent chez nombreux écrivains renommés, en l'occurrence ceux qui privilègent le roman policier, toutefois, le **Passé décomposé** connaît également une fin semblable au roman policier (la séquence de prison – plaidoirie – accusé – victime - avocate meurtre... etc.), en effet le champ sémantique s'attachant à ce genre de roman (policier) est assez présent dans ce texte, néanmoins, c'est à se demander si cette tournure narrative prend place pour justement des impératifs de la narration ou alors elle représente une technique discursive propre à une écriture qui se veut « *dénonciatrice* » <sup>(3)</sup> ; Ceci dit l'auteur préfère clôturer son roman par une phrase très signifiante explicitant la dénonciation tant occultée durant le mouvement narratif. « *L'assistance en délire, criait dans un même élan : - Que justice soit faite !... Que justice soit rendue !* » <sup>(4)</sup>

---

<sup>1</sup> – *Le passé décomposé* : p.88

<sup>2</sup> – *Ibid.* p.65.

<sup>3</sup> – *En effet, le champ sémantique propre au roman policier est celui-là même où la dénonciation prend une grande envergure et peut s'illustrer explicitement.*

<sup>4</sup> – *Le passé décomposé. P. 128. (Fin)*

**a - / Personnage :**

D'un point de vue structural, les personnages sont considérés comme la base essentielle, indispensable à l'élaboration du récit, ainsi Zoheir personnage principal du **Passé décomposé** s'occupe lui même de la narration de sa propre histoire, il devient donc personnage narrateur en ouvrant le récit sur sa triste situation.

Notre analyse par conséquent ne sera pas forcément centrée sur le personnage en tant qu'élément focalisateur du récit mais sur ce type d'écriture qui justement, met en exergue le personnage en lui confiant la prise en charge du récit, dès lors, cette présente étude ne tente pas à privilégier ce dernier (Zoheir)

*« mais à considérer à priori le personnage comme signe, c'est à dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui même comme une communication, comme composé de signes linguistiques ». (<sup>1</sup>)*

Le « *point de vue* » mentionné plus haut n'est autre que celui de l'auteur qui a jugé bon d'investir un personnage masculin d'une quête identitaire et d'une revendication vers l'amélioration de la triste condition des enfants sans famille, l'auteur dénonce une société qui génère et favorise l'oppression des hommes, mais ce qui importe le plus ce ne sont pas les enfants bâtards, mais les conditions qui leur ont donné naissance, et si nous observons l'évolution narrative nous verrons que c'est surtout la femme qui occupe le centre d'intérêt. « *Pour nous la question de la femme est un aspect de la question sociale* ». (<sup>2</sup>)

Finalement le sens du texte, s'il passe par le récit de Zoheir, est toujours hors texte, l'écriture est son « code » son instrument inconscient qui rend possible la pensée et cela à l'instar même de l'auteur.

*« Or la parole est pour Derrida une forme d'écriture, soumise comme toute écriture à l'instabilité du signe et à l'indécidabilité du sens. De signe en signe ou de signifiant en signifiant, le glissement du sens ne s'arrête jamais ». (<sup>3</sup>)*

---

<sup>1</sup> – Ph. HAMON. *Statut sémiologique du personnage. In Poétique du récit ed. Seuil, 1977 ;P. 117*

<sup>2</sup> – *Le passé décomposé. Op. cite. P. 14*

<sup>3</sup> – A. Compagnon. *Critique littéraire. CD Universalis 2000*

L'auteur pour donner une « illusion du réel » peut régler et feindre par des glissements de sens ou par allusion à l'oppression féminine (en introduisant un discours qui prône la question de la femme) ou tout simplement en se focalisant sur un personnage important se limitant donc à son « point de vue » comme c'est le cas pour Zoheir qui s'autoanalyse constamment en se confiant à son journal intime ; « *le personnage « occupe une position » ; « Stratégique. Il est le carrefour projectionniste des lecteurs des auteurs, des critiques ».* <sup>(1)</sup>

De ce qui précède, le personnage occupe un rôle important dans la narration, décidément, tout passe par lui les actions, la pensée, les événements et même l'écriture (Zoheir tient un journal intime) dès lors « *Le personnage peut également être défini par l'intersection d'un jeu d'axes sémantiques ».* <sup>(2)</sup>

En effet, il constitue le lieu propice et adéquat où s'opèrent les diverses opérations de glissement ou de l'altération du sens, c'est le point focal par lequel s'effectue le transfert du sens, il permet ce jeu de télescopage d'informations en leur assurant un impact préalablement établi (le personnage guide le lecteur dans son mouvement de lecture vers une compréhension, voire une conception du sens commune ou semblable à celle de son créateur (l'auteur), Zoheir par le biais de son journal intime fait partie de ces personnages qui « *Cherchent à changer de conditions à parvenir, parfois à transformer le monde »* <sup>(3)</sup> et par la seule présence de son journal intime « *l'écriture devient le sujet du roman »* <sup>(4)</sup>

(Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre)

Il s'agit donc à ce niveau, de définir le personnage de Zoheir en tant que signe (signe motivé) faisant partie d'un système signifiant (le texte), dès lors, il nécessite une analyse assez approfondie vue qu'il est doté d'une charge sémantique estimable, cependant, il est préférable de traiter ces personnages en respectant leur ordre d'apparition (Zoheir, Najet...etc.)

---

<sup>1</sup> – Jean Verrier. *Récit. CD Rom Universalis 2000*

<sup>2</sup> – Ibid.

<sup>3</sup> – Yves Reuter : *Introduction à l'analyse du roman. Lettre sup. 2<sup>ème</sup> édition Nathan. Paris. 2000. p 18*

<sup>4</sup> – Ibid. p18

De ce qui précède, nous dénotons une certaine typologie qui classe les personnages et nous oriente à étudier chaque personnage d'un point de vue « hiérarchique » et selon son degré de pertinence dans le récit, pour se faire, nous sommes obligés de dégager le statut des personnages principaux, les autres ne représentent que des figures discursives, toutefois utiles à l'agencement narratif.

A ce niveau, le personnage apparaît comme un espace à double face, qui de par sa contradiction, et de par sa disposition logique d'être au service de la narration constitue un élément discursif dont l'appréhension demeure indispensable à l'enchaînement narratif, car c'est à lui seul que revient le « *Monopole de la représentation de la réalité* » <sup>(1)</sup>

Cependant, Zoheir représente toute une configuration d'exclusion, de marginalisation et de rejet « *Il est pris en charge de la bâtardise et de la perte de l'identité (...)* » <sup>(2)</sup>

L'auteur confère à Zoheir la responsabilité d'assumer son rôle d'exclu en tant que personnage narrateur de sa propre histoire : « *Mon histoire m'a été contée par une vieille dame qui était servante à la cité de l'enfance où je fus recueilli le jour même de ma naissance* ». <sup>(3)</sup> « *Mais revenons plutôt à mon histoire* » <sup>(4)</sup>

Zoheir n'est pas un personnage comme les autres qu'il qualifie de « *Normaux* » <sup>(5)</sup> car à ses yeux « *vivre normalement dans une société, c'est vivre dans le cadre d'une famille, et dans ce cadre, le premier être avec lequel l'enfant établit une relation privilégiée est sa mère* ». <sup>(6)</sup>

Dès lors, le personnage de Najet (Sara), constitue la cause des malheurs de Zoheir, ce dernier répudie le silence auquel, elle s'était vouée corps et âme.

---

<sup>1</sup> – M. Augenot « pour une théorie du discours social » revue littéraire n° 70 Mai 1968 Larousse. P 82-83.

<sup>2</sup> – Mythes et réalité d'Algérie et d'ailleurs. Université d'Alger. ILE Littérature n° 6 ; p113

<sup>3</sup> – Le passé décomposé. P 6

<sup>4</sup> – Ibid. P 8

<sup>5</sup> – Ibid. P 5

<sup>6</sup> – F. Chabib Zidan. L'enfant né hors mariage en Algérie ENAP. Alger, 1992; p30

Il est vrai qu'un « *personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un « être de papier* ». <sup>(1)</sup> toutefois, il constitue le point de liaison entre le texte et sa société, Zoheir est donc un personnage « référentiel », en faisant partie de ces enfants issu de l'inceste, du viol. Des victimes incomprises non seulement par la société mais aussi par leur entourage immédiat. (Leurs mères) « *En fait ces enfants sont victimes autant de l'incompréhension générale que la fuite de ceux qu leur ont donné la vie* ». <sup>(2)</sup>

En accumulant toute une sémantique d'exclusion, de refus, et d'incompréhension Zoheir est un personnage solitaire, l'écriture devient sa seule compensation « *j'étais toujours seul* ». <sup>(3)</sup>

Le journal intime est le lieu même où l'écriture du roman opère sur le personnage comme une thérapie, un remède à sa solitude car désormais il fait parti de ces personnages qui, « *Plus réalistes, ils n'accomplissent plus seulement des destins héroïques mais vivent des existences parfois misérables* ». <sup>(4)</sup>

Au cours de la lecture du Passé décomposé, l'axe sémantique est monopolisé par le récit de Zoheir, ce dernier n'hésite pas à raconter son malheur, son désarroi, son amertume à l'égard d'une société qu le condamne à l'errance et à la solitude « *Dès ma prime enfance, j'ai connu les brimades, les injures, la haine des hommes* » <sup>(5)</sup>

Zoheir témoigne sur sa vie, il témoigne sur son temps, ne serait ce que par cette tendance vers l'universalisation du sujet de la bâtardise en employant le pronom personnel « Nous » au lieu du « je » ; « *Ces personnes bien pensantes qui ne tolèreraient pas nous\* voir, nous \*\_dérangeons par notre seule présence* » <sup>(6)</sup>

Il en résulte que Zoheir trouve dans son journal la solution idéale pour ses malheurs, il trouve dans le pouvoir de l'écriture le remède à son manque de tendresse

---

<sup>1</sup> – O. Ducrot, T. Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* Seuil, Paris 1970. P 286

<sup>2</sup> – N. KHADA. *Représentation de la féminité*. OPU. Alger, 1991 ; p17

<sup>3</sup> – *Le Passé décomposé* ; P 11

<sup>4</sup> – Yves Reuter. *Introduction à l'analyse du roman*. Op. cit ; P. 24

<sup>5</sup> – *Le Passé décomposé* ; P. 6

<sup>6</sup> – *Ibid* ; p. 5.\* *C'est nous qui soulignons*.

ses carences affectives, mais Zoheir ne fait pas que narrer ses malheurs, il témoigne sur la triste condition de tous ses semblables, d'ailleurs, il n'hésite pas à plusieurs reprises à se prendre pour le porte parole de ceux qui subissent le même sort : « *Sans racine ! Sans identité* ». (<sup>1</sup>)

Définir la quête d'identité du personnage central est autant liée à des personnages qui ont animé sa trajectoire, dès lors il convient de rappeler de façon sommaire à quoi consiste le rôle des différents personnages afin de mieux comprendre leurs positions respectives au niveau du diagramme actantiel que nous verrons ultérieurement.

Najet le personnage féminin nécessite lui aussi une analyse approfondie, toutefois nous avons jugés bon de reculer cette analyse afin de la pousser plus loin en établissant une approche comparative entre les deux personnages pivots du récit pour pouvoir mieux cerner la relation plus ou moins confuse qui les unit.(cf. Chapitre III)

Dans ce mouvement de repérage de la fonction des personnages secondaires nous sommes obligés d'y adhérer toutes les informations qui s'y attachent, toutefois une clarification concernant leur système onomastique s'impose d'elle même, nous sommes donc tentés à chaque fois d'associer la fonction (le rôle) des personnages à leur « appellation » respectives car « *D'un point de vue proprement verbal, le nom propre du personnage est souvent à lui seul un programme narratif* ». (<sup>2</sup>)

En effet, nous avons l'impression que l'auteur a délibérément choisi avec soin les noms des personnages de son roman et prédispose notre lecture en l'orientant vers l'univers onomastique qui joue un rôle non négligeable au niveau du **Passé décomposé**.

- **Les personnages du roman** : (Présentation des personnages secondaires)
- **La vieille dame : Kheira** : « *qui était servante à la cité de l'enfance (...)* » (<sup>3</sup>)
- **Farid** : enfant de la cité de l'enfance, ami de Zoheir (p. 26)
- **Houria** : élève chez Najet (institutrice)

---

<sup>1</sup> - *Le passé décomposé* ; P. 6

<sup>2</sup> - Jean Verrier. *Récit CD Rom. Universalis. 2000*

<sup>3</sup> - *Le passé décomposé. P. 6*

- **Kamel** : Le mari de Najet
- **Rédha et Ferial** : les enfants de Najet
- **Fatiha** : « *la femme de ménage* » <sup>(1)</sup> de Najet
- **Madame Absi** : « la voisine de Najet » <sup>(2)</sup>
- **Amel** : l'avocate de Najet (...) » <sup>(3)</sup> « *Maître Torqui* » <sup>(4)</sup>

(Ce personnage est d'abord désigné par d'autres syntagmes tel que jeune femme, l'avocate et ce n'est qu'au jour de l'audience qu'elle acquiert une « appellation »)

- **Mokhtar** : Père de Kamel, et beau père de Najet. (ce dernier, lui aussi n'est pas nommé au début (dès son apparition directe).

Cependant « *si le nom attribué au personnage est un signe choisi avec soin de manière à cadrer avec l'ensemble des éléments du récit, il offre un travail d'exploitation, de déchiffrement qu'on ne peut appréhender qu'à partir de la connotation* ». <sup>(5)</sup>

Une connotation parfaitement adéquate concernant le personnage de la vieille Kheira qui représente une catégorie de personnage parfaitement adéquate avec le nom qui l'illustre, puisque Kheira en langue arabe signifie « le bien » ou « femme de bien » et toutes les significations qui s'y attachent telles que la générosité, la tendresse.

« *Je laissais aller ma tête contre la poitrine généreuse de la vieille dame* » <sup>(6)</sup> ; « *C'était la seule fois où je connus un peu de tendresse* » <sup>(7)</sup>

La vieille dame Kheira représente pour Zoheir la seule chaleur humaine qui lui est généreusement offerte, semblable à une chaleur maternelle.

---

<sup>1</sup> – *Le passé décomposé* P. 6

<sup>2</sup> – *ibid.* P. 24

<sup>3</sup> – *ibid.* P. 33

<sup>4</sup> – *ibid.* P. 104. 6. *Ibid.* P. 125

<sup>5</sup> – N.B. Ghassoul Ouhibi : *Le concept d'écriture dans les romans de Boujedra thèse de Magister, Octobre, 1992. ; p 148*

<sup>6</sup> – *Le passé décomposé* P. 8

<sup>7</sup> – *ibid.* P. 10

*« Ce doux contact me procura la sensation merveilleuse de me trouver dans un ventre. Le ventre d'une femme, chaud et accueillant où je voulais tant me réfugier pour échapper à l'ouragan qui menaçait de m'engloutir ». (1)*

Enfin, avec le personnage de la vieille Kheira *« la femme devient la mère du souvenir, la gardienne des valeurs, la conscience et la vérité de l'humanité. » (2)*

En effet, la vieille dame Kheira détient la vérité sur la nature de la relation entre Zoheir et Najet que tous les autres personnages trouvaient confuse, c'est aussi celle qui conseillait sans cesse Zoheir en lui inculquant les bonnes valeurs, telle que la patience ou la résignation et enfin la « mère du souvenir » étant donné que les seuls souvenirs que Zoheir connaît sont ceux racontés par la vieille dame Kheira.

*« Monsieur le président, je suis ici pour vous apprendre la vérité. Zoheir était bien le fils de cette femme (...) » (3)* (donc elle détient la vérité). *« Sois courageux, mon grand, si elle ne veut pas de toi, ne cherche pas à la revoir, oublie-la ! C'est la meilleure des solutions. » (4)* *« Ne va plus chez elle, Zoheir !... Sois raisonnable, mon grand ! N'y va plus... » (5)*

Le fait que Zoheir a grandi et peut s'assumer et décider tout seul, cela n'empêche pas la vieille dame de lui conseiller la bonne attitude à suivre. Ceci ne peut que confirmer l'importance de son rôle au sein du **Passé décomposé**.

Le personnage de Farid représente lui aussi une signification symbolique à laquelle l'auteur nous renvoie, Farid est un prénom choisi avec soin puisqu'il signifie en langue arabe « *unique* » donc seul, un être seul est un être sans famille rejeté par la société, Zoheir lui aussi été seul, sans identité et comme dit le proverbe : *« Qui se ressemblent, s'assemblent »* *« Farid était mon ami depuis l'enfance (...) » (6)*

---

<sup>1</sup> – *ibid.* P. 10

<sup>2</sup> – M. Mercier. *Le roman féminin. Coll. Sup. Ed. PUF, Littérature moderne, Paris, 1976, P. 211*

<sup>3</sup> – *Le passé décomposé.* P. 125

<sup>4</sup> – *Ibid.* P. 52

<sup>5</sup> – *Ibid.* P. 53 ,662 – *Ibid.* P. 15 . C'est nous qui soulignons

<sup>6</sup> – *Le passé décomposé : P. 30*

Dans cette démarche, nous sommes obligés de traiter ces divers personnages par leur ordre d'apparition en ne retenant que les noms significatifs et porteurs de sens, parfois ces derniers sont même porteurs de « dénonciation » tel est le cas pour « *Houria* » l'élève de Najet qui n'hésite pas à prodiguer un discours dénonciateur (que nous verrons ultérieurement dans le chapitre suivant) en illustrant d'une manière parfaite le prénom qu'elle porte. En effet, Houria dans la langue arabe signifie « *liberté* », son personnage fait donc partie des personnages porteurs du discours dénonciateur, comme Najet et l'avocate elle fait partie de ces femmes modernes qui refusent la servitude et qui réclament l'émancipation féminine et donc la liberté :  
*« Pour moi, madame, la femme doit lutter pour s'imposer dans la société. Car la liberté\* ne se donne pas. Elle s'arrache ! »* <sup>(1)</sup>

Autre personnage parfaitement adéquat avec le nom qui l'anime, c'est Kamel : « *Kamel, le mari de Najet, un assez bel homme d'environ quarante cinq ans, au corps élancé et solide (...)* » <sup>(2)</sup>. Ce dernier se trouve être le mari idéal, l'homme parfait d'où son prénom « Kamel » qui signifie être parfait et complet, à lui seul il accumule toutes les caractéristiques d'homme prévenant et aimable, tendre et compréhensif, son seul défaut c'est d'être le fils de l'« Autre » Mokhtar, l'homme qui a causé l'horrible malheur de Najet et responsable de l'avènement indésirable de Zoheir :  
*« Un peu plus loin, sur la gauche, se trouvait Kamel et derrière lui, son père, Mokhtar ».* <sup>(3)</sup>

Cependant, Mokhtar depuis le début du récit n'est pas nommé, ce n'est que vers la fin du récit que nous sommes à même de lui associer le prénom de Mokhtar.  
*« L'homme qui avait brisé en elle tout élan vers l'amour »* <sup>(4)</sup>.

Dès lors, nous sommes à même de s'interroger sur la véritable signification du prénom de Mokhtar ; dans la langue arabe, ce dernier signifie « l'être choisi » toutefois cette signification est plutôt valorisante quant au personnage qui l'investit ; ce qui accroît notre questionnement, est-ce une stratégie d'écriture que l'auteur veut

---

<sup>1</sup> - Ibid, p 15 ; \* C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> - Le passé décomposé. P. 22

<sup>3</sup> - Ibid. P. 104

<sup>4</sup> - Ibid. P. 43

induire dans ce récit ? Ainsi les personnages principaux Najet et Zoheir subissent le même traitement onomastique en portant un prénom d'une signification correspondante au contraire de ce qu'ils sont en réalité. « *Au niveau textuel, le personnage a un signifiant, son nom, et un signifié complexe* » <sup>(1)</sup>.

Par conséquent, l'investigation du sens en tant que signe (personnages : signifiants/leurs prénoms : signifiés) est assez aisée mais concernant leur déchiffrement cela n'est plus évident, surtout quand ces derniers empruntent une trajectoire autre que celle qui leur trace le prénom qui les prédestine ; par ailleurs « *Il est symptomatique que ce nom soit un signe d'identité à double face inscrivant le texte tantôt dans l'ordre du symbole, et tantôt, dans l'ordre de l'histoire altérée* ». <sup>(2)</sup>

Or, étudier un personnage sans tenir compte de sa complexité en tant que signe motivé, c'est faire l'impasse sur cette vertu du sens que le roman du **Passé décomposé** nous offre, c'est d'aller vers un abîme « *Qui est celui là même que toute signification met entre son bord signifiant et son bord signifié* » <sup>(3)</sup>.

Donc le nom constitue une partie intégrale du personnage, il ne sert plus qu'à le désigner, il va plus loin pour nous introduire dans le plus profond des personnages qu'il illustre afin de démontrer « *Quels effets analysables ou pas, plus ou moins conscients, un nom produit-il sur la personne qu'il désigne* ». <sup>(4)</sup>.

Etres (personnages) fictifs ou pas, il n'en demeure pas moins qu'ils relèvent une certaine ambiguïté quand à leur configuration onomastique, étant donné que Zoheir investit un prénom contradictoire à son vécu puisque ➡ Zoheir, en langue arabe signifie : la chance être chanceux, chose qui lui est parfaitement inconnue. « *Mais que connaissez vous de la honte, vous ? Vous qui portez un nom qui vous donne le droit d'exister en tant qu'individu dans la société* ». <sup>(5)</sup>

---

<sup>1</sup> – Dictionnaire le théâtre bordas. 1992 ; p176

<sup>2</sup> – Cité in. Représentation de la féminité. OPU: Alger. 1991 par N. KHADDA ; p81

<sup>3</sup> – R. Barthes. Critique et vérité, coll. « Tel quel » éd. Seuil. Paris. 1996 ; p29

<sup>4</sup> – H. Cixous. Prénoms de personne, Poétique, éd. Seuil. Paris. 1974 ; p35

<sup>5</sup> – Le passé décomposé. P. 5

Zoheir ne porte pas un nom que d'ordinaire les parents attribuent à leur enfant car il est « *sans racine, sans identité.* » <sup>(1)</sup>; « *Regarde un peu ça !... Fils de X, inconnu et de Sara, inconnue ! (...).* » <sup>(2)</sup> Zoheir en s'adressant à Najet (sa mère).

De ce qui précède, le choix du prénom de Zoheir est un choix préétabli par l'auteur, il n'est guère fortuit, ce dernier (l'auteur) veut que les noms de ces deux personnages principaux empruntent le même chemin que l'écriture qu'il réclame : la dénonciation implicite, qui avance le contraire de ce qu'elle réclame, dès lors cette attribution des prénoms opposés à la destinée des personnages principaux est volontaire voire préméditée puisque le reste des personnages sont conformes aux prénoms auxquels ils renvoient, pour cette catégorie de personnage « *Les noms représentent de façon exacte la chose (le personnage) qu'ils désignent car ils sont donnés par nature* » <sup>(3)</sup> suivant l'univers romanesque de l'imaginaire de l'auteur, c'est ainsi que Aristote, (nous dit Ricœur) « *Est plus intéressé par le gain sémantique attaché au transfert des noms qu'au coût logique de l'opération* ». <sup>(4)</sup>

Quant à Najet ou Sara, nous avons déduit que ce surplus de désignation onomastique n'est qu'une volonté de vouloir garder son identité cachée, donc indispensable à l'agencement narratif, il n'en demeure pas moins que le prénom de « *Najet* » constitue à son tour une signification contradictoire puisqu'il signifie en langue arabe « *être sauvée* » ce qui n'est pas son cas, elle qui se trouve doublement confrontée au même drame qui se répète d'où le titre du roman le **Passé décomposé** « *on abouti donc – provisoirement à des personnages flous et incertains jusque dans leurs noms* ». <sup>(5)</sup>

Dès lors Najet est en réalité le personnage noyau du récit, c'est à partir d'elle que le récit véritable du roman prend forme (ce dernier fait l'objet d'une mise en abyme que nous développerons progressivement, ceci dit elle représente le personnage pivot, l'auteur en occultant le récit qui lui est propre diminue sa participation aux événements, ce qui explique son silence dans le récit, elle ne prend la parole que

---

<sup>1</sup> - *Ibid.* P. 6

<sup>2</sup> - *Ibid.* P. 54

<sup>3</sup> - B. Decharneux et L. Fontaine : *Au origine du symbole.* PUF *Que sais je.* Paris 1998 ; p67

<sup>4</sup> - *Ibid.*

<sup>5</sup> - Yves Reuter : *Introduction à l'analyse du roman.* Op. cité. P. 25

lorsqu'il s'agit d'un dialogue, autrement dit, l'archi-narrateur se charge de nous informer sur son personnage, ainsi Jean Ph. Miraux remarque « *Que le personnage le plus difficile à créer est celui dont la représentation se trouve comme parasitée par le souvenir dérangeant de son modèle* ». (<sup>1</sup>).

Tout personnage renvoie donc à un « modèle », un référent celui auquel revoie Najet c'est la femme (maghrébine), mais l'auteur cache ses véritables intentions pour pouvoir mieux dénoncer la condition de la femme maghrébine, ce qui explique que le titre du roman ne lui est pas exclusif (comme le font certains romans qui portent de titre du personnage principal « personnage éponyme ». Toutefois il en fait allusion quant à la répétition du passé qu'elle croyait bel et bien enterré.

Le **Passé décomposé** n'est pas un titre qui use dans ce procédé d'« éponyme » mais qui n'hésite pas à jouer le rôle d'anaphore, de trace renvoyant au véritable personnage du récit, (donc au récit mis en abyme) ; « *L'auteur procède de la même manière avec chaque détail se rattachant au récit de Najet, son prénom, ses propos, son passé, ses souvenirs...etc.* » (<sup>2</sup>)

Lors de l'apparition de Najet au niveau du récit, elle n'a aucune épaisseur sémantique, elle est présentée comme un personnage d'un niveau secondaire, l'auteur préfère axer ses lecteurs vers une autre histoire, celle de Zoheir, ce dernier jouit d'une multitude de caractéristique capable d'en faire le personnage principal, ce procédé de détourner l'attention du lecteur est justifiable à juger de la nature d'écriture dont il aspire, (la dénonciation) le récit de Zoheir n'est qu'un prétexte pour pouvoir dénoncer en cachette. Ce « camouflage narratif » est légitime, car le type de dénonciation proclamé à ce niveau est implicite, désormais, l'auteur doit cacher ces véritables préoccupations pour pouvoir protester dans l'anonymat. « *L'errance du personnage est alors liée à l'errance du récit qui renvoie incessamment à la lucidité exacerbée du lecteur, toujours en attente, toujours déçu (...).* » (<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> – Jean Philippe Miraux : *Le personnage du roman*. Coll. Lettre, éd. Nathan, Paris, 1997. P. 82

<sup>2</sup> – Jean. Ph. Miraux. *Le personnage du roman ; Op. cit.* P. 28

<sup>3</sup> – Jean Philippe Miraux. *Le personnage du roman*. Op cit. P. 31

Nous sommes à présent tentés d'attribuer toutes les stratégies propres à ce genre d'écriture à celles qui caractérisent le nouveau roman, qui privilégie l'écriture du récit sur ses événements, car la dénonciation est là toutefois stratégique et intelligible car implicite, et ses quelques intrusions du discours dénonciateur est une sorte d'empreinte tangible de la dénonciation revendiquée consciente ou inconsciente elle représente la marque indéniable, la preuve incontestable de la présence d'une écriture qui défend une certaine idéologie propre à la femme, propre à l'auteur, ainsi Yves Reuter détourne la célèbre citation de Jean Ricardou au profit du roman qui établit préalablement ses retombées sémantiques en usant dans des stratégies scripturaires qui favorisent et assurent leur impact chez ses lecteurs en avançant « *Qu'au roman de l'aventure succède l'aventure du roman qui se réfléchit* ». <sup>(1)</sup>

**-b – narrateur**: l'archi narrateur surgit avec l'apparition de Najet, personnage féminin représentée dans le récit comme le versant féminin de l'émancipation, comme le véritable porte parole des femmes de l'Algérie contemporaine et le modèle parfait de leur libération et leur épanouissement, ainsi de par sa fonction en tant que professeur au lycée elle peut être l'élément médiateur de la condition féminine, mais comme rien n'est parfait, elle va même jusqu'à ignorer sa propre progéniture (Zoheir) pour mieux gérer cette soit disant émancipation considérée comme une sorte de pouvoir sur la société ; En fin de compte « *L'idéologie est produite par ceux qui ont le pouvoir et nécessairement pas par les femmes et dans leur lutte pour leur émancipation, les femmes sont obligées de faire compromis. Toute la problématique de la libération de la femme tient dans la valeur des compromis* ». <sup>(2)</sup>

Toutefois, nous dénotons un « compromis » littéraire, puisque le personnage de Najet n'a aucune épaisseur biographique, l'archi-narrateur et Zoheir s'occupe de nous informer sur elle.

« *Une jeune fille âgée de dix sept ou dix huit ans.* » <sup>(3)</sup>

« *Sa grossesse était ignorée de tout le monde.* » <sup>(1)</sup>

---

<sup>1</sup> – Yves Reuter : *Introduction à l'analyse du roman : op. cité. P. 22*

<sup>2</sup> – A. Mosteghanemi – *Femme et écriture. L'Harmattan. Alger. 1985 ; p40*

<sup>3</sup> – *Le passé décomposé P. 8*

« *Najet Bey gara sa voiture et s'achemine vers l'entrée du lycée.* » (2)

Ce qui a également attirer notre attention, est que l'archi-narrateur ne fait surface que par l'avènement du personnage de Najet, (donc de la première page jusqu'à la 13<sup>ème</sup> page, Zoheir est le narrateur personnage suprême) en effet en tenant son journal intime il procède doublement dans la narration car celle ci prend la forme d'un monologue intérieur.

Revenons au personnage de Najet, nous ne savons d'elle que ce que l'archi-narrateur veut bien décrire : « *Elle était assez grande, elle avait belle allure dans sa quarantaine épanouie ; les cheveux coupés court, les yeux clairs au regard vif* ». (3)

D'autre part, ce qui nous intéresse est cette dualité, voire opposition qu'accumule le personnage de Najet : est elle une femme opprimée ou une femme émancipée ? (Ainsi ce personnage nécessite une analyse plus avancée que nous préférons débattre lors du dernier chapitre vue l'étroite corrélation de ce personnage avec l'univers thématique du récit qui nous occupe).

Mme Julie Siegfried avance que « *Plus on est féministe, plus on doit être féminine* » (4)

Ceci dit, Najet est une femme qui s'entretient, qui a « *belle allure* » et « *cheveux coupés courts* », elle est donc « *féminine* »; cependant être « *féminine* » ne signifie pas être soumise, toutefois elle apparaît comme un personnage double par le fait même qu'elle investit un prénom double, Sara est à la fois le double de Najet et son opposé, ceci nous fait penser au symbole qui renferme ce genre de dualité, Najet devient donc femme symbole (surtout social, en refusant l'oppression masculine) et pourtant, elle se heurte au mur du silence, en s'y réfugiant, elle refuse de faire « *jaillir* » la vérité et s'obstine à vouloir gâcher et sa vie et celle de Zoheir, son fils. « *Pourquoi s'était-elle contrainte au silence.* » (5) C'est ce que nous découvrirons au

---

<sup>1</sup> – *Ibid.* P. 9

<sup>2</sup> – *Ibid.* P. 13

<sup>3</sup> – *Ibid.* P. 13

<sup>4</sup> – Michel Mercier : *Le roman féminin. Coll. Sup. éd. PUF littérature moderne, Paris,, 1976. p. 196*

<sup>5</sup> – *Le Passé décomposé. P. 103.*

fur et à mesure de notre analyse, nous verrons que ce dernier résume toute notre problématique vue qu'il constitue une condition majeure dans l'élaboration de l'écriture de la « *dénonciation* ».

Par ailleurs, le récit nous montre comment une femme s'est faite paralysée dans les malheurs de sa féminité, donc le refus d'avouer sa maternité est néanmoins lié au refus de dénoncer, dénoncer ce crime abominable commis contre elle, Najet trouve le salut qu'en renonçant à la passion et donc à une société factice et reprend goût et force de vivre au contact d'un homme parfait et des enfants « *légaux* » qui lui consacrent amour et respect, Zoheir, lui représente à ses yeux un passé « *tabou* » qu'elle veut enterrer à jamais, ce qui explique le rejet de son propre fils.

Il existe au niveau du **Passé décomposé**, d'autres personnages qui contrairement à Najet (femme émancipée) qui admettent leur situation d'infériorité en la considérant comme normale, naturelle, tel est le cas du personnage de la bonne « *Fatiha* » et celui de la voisine « *Mme Absi* » qui laissent libre cour aux préjugés et des jugements faussés : « *Fatiha lui lança un regard chargé de reproche muet* » <sup>(1)</sup> ; « *Avant de refermer la porte, elle jeta un regard curieux à Zoheir qu'elle ne se souvenait pas avoir déjà vue dans le voisinage* ». <sup>(2)</sup>

De ce fait, elles participent dans l'acte accusateur de la femme émancipée (Najet) sous prétexte que la femme civilisée est une proie facile au « *mal* », « *on aurait pu s'attendre à une solidarité entre femmes – nous pensons que ce fait est du à l'attachement déjà souligné des femmes aux traditions* ». <sup>(3)</sup>

Cependant, l'attachement aux traditions signifie- T – il le refus de toute évolution ? Dès lors « *le conditionnement qui fait de la femme un être infériorisé,*

---

<sup>1</sup> – *Le passé décomposé*. P. 53

<sup>2</sup> – *Ibid.* P. 33.

<sup>3</sup> – *F. Chabib Zidan. L'enfant né hors mariage en Algérie ENAP. Alger 1992 ; p56*

*mineur à vie, est si prégnant, que les femmes elles mêmes dans leur majorité, n'ont pas encore dépassé l'image traditionnelle ».*<sup>(1)</sup>

Ces personnages encore attachés aux traditions, fonctionnent sur le jugement par l'apparence et la transparence (le naturel) en produisant dès discours qui portent préjugés : (personnages curieux et sournois, la bonne et voisine deviennent les deux seules témoins de l'accusation de Najet).

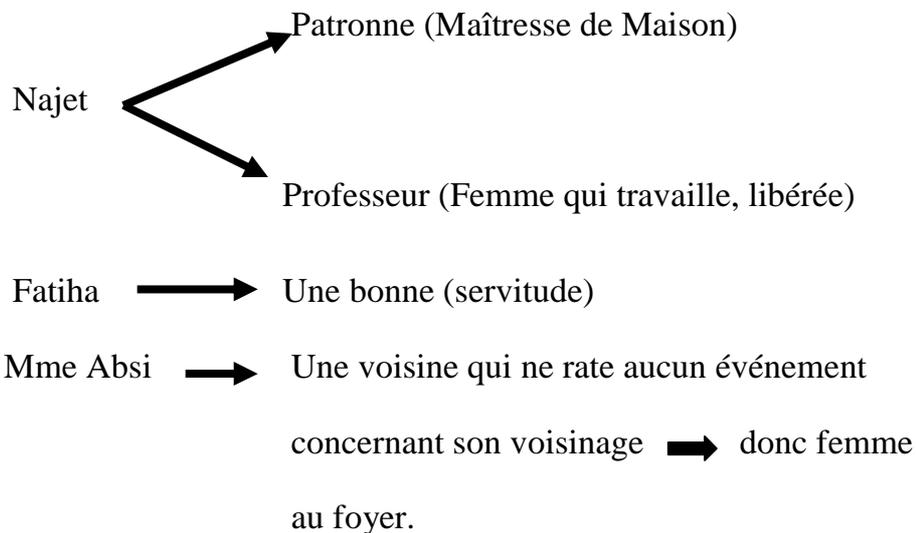
Nous avons donc relevé un bon nombre de caractéristique qui leurs sont propres :

1 – La curiosité : « *vaquant à ses occupations domestiques, elle se demandait avec curiosité ce qui pouvait bien y avoir de secret entre ce garçon et sa patronne* ». <sup>(2)</sup>

2 – Les préjugés : (accusateurs) « *Fatiha ne dit rien, se contentant de hocher la tête d'un air plein de sous-entendus : dans son esprit, elle s'était fait une idée précise quant aux relations existantes entre Najet et le jeune homme* ». <sup>(3)</sup>

3 – Le commérage ➡ Le goût du bavardage.

4 – L'agressivité : animée surtout par la jalousie.



---

<sup>1</sup> – Actes des journées d'étude et de réflexions sur les femmes algériennes 6 mai, 1980, CDSH. Oran ; p25

<sup>2</sup> – Le Passé décomposé : P. 35

<sup>3</sup> – Le passé décomposé. P. 57

Ces deux personnages rejoignent ceux que Barthes qualifie des personnages développant un discours « *doxologique* », d'ailleurs il confirme. « *On peut appeler doxologie, toute manière de parler adaptée, à l'apparence, à l'opinion ou à la pratique* ». (1)

En effet, nous sommes amenés à qualifier ce genre de discours comme stratégie discursive dont use l'écriture non pas pour accuser ces personnages féminins mais pour mieux démontrer quelles sont les raisons personnelles ou sociales qui les ont poussé à promulguer des discours pareils.

Dès lors, l'écriture de la dénonciation anime deux genres de discours qui évoluent parallèlement, l'un explicite passif, donc dénoté et normatif celui là fait référence à la réalité du roman, la vérité, et l'autre progresse dans l'ombre, (relatif au récit de Najet qui se trouve mis en abîme et que nous développerons plus loin) donc implicite toutefois connoté, ce dernier constitue la clef de notre problématique, son appréhension serait la réponse à notre hypothèse du départ, à savoir que le discours dénonciateur est implicite et ne peut faire surface que par le biais d'une écriture de « *taille* » qui sache faire preuve de simplicité pour pouvoir cacher et camoufler ce même discours en usant dans différentes stratégies que nous découvrirons au fur et à mesure de notre analyse.

Par ailleurs, l'avocate de Najet est le dernier personnage à apparaître dans le roman, toutefois elle est dotée d'un prénom aussi signifiant que ceux analysés plus haut, Amel signifie dans la langue arabe « *l'espoir* », nous sommes tentés de qualifier le fait qu'elle soit le dernier personnage à entrer dans la scène du roman comme un signe d'une possible amélioration de la situation dans laquelle se trouve Najet, donc la situation de la femme, en effet celle-ci (Amel) apporte ne serait – ce qu'un soupçon d'espoir à Najet puisque en l'a défendant elle contraint Najet à dénouer ce pacte de silence, à rétablir la vérité ainsi même lorsque tout semble s'écrouler, il y a toujours une lueur d'espoir capable de renverser l'ordre des événements, l'ordre des choses.

---

<sup>1</sup> – R. Barthes. *Ecrivain de toujours*. Ed. Seuil 1972. P. 51

L'auteur, instaure chez ses lecteurs une sorte de questionnement, de doute par rapport à cette vertu de signifiants qui rend ses personnages un champ fertile à l'analyse. On effectue, par cette façon de privilégier les stratégies dont use l'écriture (sa trajectoire « *dénonciatrice* ») plutôt que les événements auxquels ces mêmes stratégies sont au service, l'auteur essaye de reproduire les normes propres au nouveau roman en introduisant ses lecteurs dans « *l'ère du soupçon* », en effet, ces derniers ne sachent plus de quoi il s'agit concernant le **Passé décomposé**, le récit de Zoheir est-il le récit véritable ? Ou y a-t-il un autre récit « emboîté » dans ce dernier ? Dans ce cas pourquoi l'auteur a-t-il besoin d'un récit pré-texte pour dénoncer ?

*« La notion de soupçon met donc en jeu les rapports du lecteur, de l'auteur, du roman, à travers la notion du personnage qui devient donc le lieu stratégique où se développe un profond bouleversement de l'espace littéraire ». (1)*

- c – **Focalisation** :

Elle se résume à travers le regard que porte l'auteur sur son œuvre, ce regard est propre à l'instance narrative « suprême » ➡ l'archi-narrateur. (L'auteur/narrateur).

C'est aussi le point de vue que porte l'auteur sur le déroulement des événements du récit. Ce regard est rétrospectif lorsque les personnages prennent en charge la narration, il peut-être simultanément coïncidant avec la narration, dans ce cas l'archi-narrateur est omnipotent et omniscient, néanmoins la narration est menée telle un récit à énigmes, le lecteur suivra les indices un à un pour arriver à découvrir de quoi il s'agit, et lorsque Zoheir prend en charge sa propre histoire en tant que personnage narrateur (journal intime) nous sommes en présence d'une focalisation externe :

*« Le narrateur est celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais n'existe qu'en mot dans le texte. Il constitue en quelque sorte, un énonciateur interne ». (2)*

---

<sup>1</sup> – Jean Philippe Miraux : *le personnage du roman. Op. cité P. 96.*

<sup>2</sup> – Yves Reuter : *Introduction à l'analyse du roman Ed. Nathan. Coll. lettre sup. Paris. 2000, 2ème éd. p68*

La focalisation zéro est présente aussi grâce à un pouvoir narratif que possède l'archi-narrateur, en l'occurrence quand il pénètre au fin fond des personnages pour nous restituer leurs sentiments les plus enfuis en décrivant leur état psychologique et émotif. « *Oh ! Ces tâches qu'il avait sur la face !... « Heureusement que Kamel n'en a pas ! » songea-t-elle en courant presque sur l'herbe mouillée du jardin* ». <sup>(1)</sup>

Il en résulte que l'auteur use des trois types de focalisation nommé par Genette, ces mêmes types de procédés d'énonciation, Todorov et Pouillon vont leur attribuer d'autres termes, le vocabulaire, certes change mais le sens reste fidèle, G. Ancelet et J. Herman l'on justement remarquer dans leur ouvrage intitulé : *Introduction aux études littéraires* <sup>(2)</sup> dans la partie consacrée à la narratologie, ils procèdent à sorte de parallélisme entre les trois définitions concernant la focalisation ainsi nous préférons en faire la démonstration avec des exemples types propres au récit du *Passé décomposé*.

*Chez Genette*

*Chez Todorov et Pouillon*

1 – « Focalisation zéro »

« Vision par derrière »

« Le narrateur en sait plus que le personnage » \*

*Exp.* : « *Deux jours passèrent sans que Zoheir donnait signe de vie. Najet s'était dit que le jeune homme avait fini par comprendre* » <sup>(3)</sup>.

2 – Focalisation interne

« vision avec »

« Le narrateur en sait autant que le personnage » \*

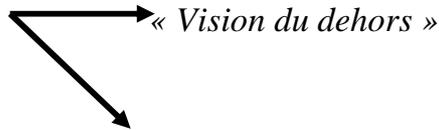
<sup>1</sup> – *Le passé décomposé*. P. 68

<sup>2</sup> – C. Ancelet et J. Herman, *Narratologie, in Introduction aux études littéraires, méthode du texte, de M.D. et F.H., Duculot, Paris, 1987 ; p 58*

<sup>3</sup> - *Le passé décomposé* : P. 89

**Exp.** : « *Impuissante devant mon chagrin, la vieille dame ferma les yeux et prit ma main entre les siennes* ». <sup>(1)</sup>

3 – Focalisation externe



« Le narrateur en sait moins que le personnage » \*

**Exp.** : « (...) *je me demandais qu'elle allait être la réaction de Sara devant ma proposition diabolique* » <sup>(2)</sup>.

Il en résulte, concernant cette dernière définition que le narrateur « *suprême* » perd son pouvoir d'omnipotence et d'omniscience, le personnage (narrateur) devient indépendant et libre de sa pensée,

« *Ainsi, le personnage peut être situé dans la fiction de « façon simple » on le voit dire, agir, faire de façon plus ou moins importante ; Mais il peut aussi constamment ou non, être « focalisateur » : la perspective passe par lui et on a l'impression de percevoir l'univers fictionnel et les autres personnages par ses yeux* ». <sup>(3)</sup>

Ceci dit, l'archi-narrateur n'est pas totalement étranger aux déroulements des événements puisque la focalisation externe procède d'une façon générale, la narration est sommaire, Genette la distingue comme « *une focalisation où le narrateur sait mais ne dit pas tout* ». <sup>(4)</sup>

Désormais, ces différentes définitions apportent une explication très limpide quant aux relations qu'a le narrateur avec ses personnages, ce qui explique, le changement de vision en fonction de changement du regard (celui du narrateur) auteur

---

<sup>1</sup> – *Ibid.* P. 10

<sup>2</sup> – *Ibid.* P. 88 cf. : *Introduction aux études littéraires. Op. cit.* P. 187

<sup>3</sup> – Yves Reuter. *L'analyse des récits.* Nathan Université. Paris 2000. P. 29

<sup>4</sup> – G. Genette. *Figures III.* Ed. Seuil. Coll poétique. Paris, 1972. P. 208

ou du narrateur/ personnage) provoquant aussi un changement de focalisation, Genette qualifie ce genre de focalisation comme « *focalisation variable.*» <sup>(1)</sup>

Cette dernière instaure dans le récit une « *variance* » de sens non négligeable au niveau du **Passé décomposé**, de sorte que le lecteur lui même y participe, dès lors (au niveau de la focalisation externe) narrateur et lecteur sont logés à la même enseigne. « *Toute répétition est déjà variation.*» <sup>(2)</sup>

Le fait de susciter différents points de vue, celui du lecteur, du narrateur et du personnage, l'auteur introduit une nouvelle conception du roman, celui-ci devient pluriel et susceptible de renfermer plusieurs interprétations, ainsi tout va dépendre de la narration, de la focalisation donc du point de vue du lecteur / narrateur car dans ce mouvement de lecture / déconstruction, nous n'avons plus affaire à un texte comme produit fini, mais à un texte qui se construit, un texte en devenir « *Cependant, le texte crée son propre langage : le texte devient pluriel et se propose comme un terrain d'auto communication avec des paramètres et des structures formelles qu'il a lui même créés.* »<sup>(3)</sup> D'où la « *réflexivité du langage.* » <sup>(4)</sup>

Dès lors, concernant le **Passé décomposé**, les stratégies qu'emprunte l'écriture du texte nous proposent une manière différente d'appréhender la dénonciation : ainsi l'auteur n'hésite pas à exploiter quelques techniques telles que la polyphonie et la structure de la mise en abyme. (Nous y reviendrons).

Le roman du **Passé décomposé** fait donc partie de ces nombreux textes dans lesquels, le narrateur apparaît comme sujet de l'énigme (Zoheir : personnage / narrateur), cette typologie textuelle manifeste vivement la question du rapport auteur / personnage, de surcroît lorsque l'un d'eux assume la charge de la narration.

---

<sup>1</sup> – *Ibid.* P. 211

<sup>2</sup> – G. Genette. *Figures IV Paris. Seuil. 1999. P. 101*

<sup>3</sup> – Melle Lalaoui Fatima. *Thèse de Doctorat : Les aspects de sa formulation in chapitre 6 : le discours relaté in Nedjma de Kateb Yacine P. 314.*

<sup>4</sup> – *Ibid.* P. 314

Il devient désormais possible de concevoir une multiplicité de lecture que le lecteur entreprend, syntagmatique (linéaire) soit-elle ou paradigmatique (fragmentée), il n'en demeure pas moins que l'histoire ou le récit du **Passé décomposé** reste inaltéré ! Le recours à l'interprétation devient indispensable à ce niveau, désormais « *Le texte n'est plus un fil que l'on déroule, mais un paysage que l'on parcourt.* » <sup>(1)</sup>

- *d – La modalisation :*

« *Toute énonciation s'inscrit dans l'énoncé à travers de multiples traces : marques de personne, de temps, de lieu, mais aussi de détermination ou de modalité.* » <sup>(2)</sup>

A ce niveau, il s'agit de repérer et essayer d'analyser l'attitude du narrateur vis à vis des évènements qu'il raconte.

Dès lors, « *deux modes du discours* » se distinguent à ce niveau d'analyse : « *constatif (objectif) et performatif (subjectif).* » <sup>(3)</sup>

Cette implication qu'a le narrateur au niveau du récit est repérable, nous pouvons l'analyser comme « compassion » à l'égard des personnages, car à aucun moment ce dernier ne blâme ses personnages (Zoheir/Najet) il s'arrange toujours à leur trouver des excuses à leurs agissements positifs soient-ils ou négatifs.

« *Combien de temps allait durer son martyre ? Et comment faire pour briser ce manège infernal...* » <sup>(4)</sup>. (à propos de Najet)

« *Dans son imagination tourmentée, il avait maintes fois rêvé à une mère tendre et aimante ; à des bras affectueux qui l'enserraient. Et, au lieu de ça, il retrouvait une femme dépourvue d cœur et d'entrailles, qui continuait à l'ignorer obstinément !...* » <sup>(5)</sup>

---

<sup>1</sup> – Jean Clément. *Hyper fiction. CD Rom Universalis 2000.*

<sup>2</sup> – Dominique Maingueneau *L'analyse du discours, Hachette université linguistique, Paris. 1999 ; p27*

<sup>3</sup> – Z. Zodorov. *Les catégories du récit littéraire. L'analyse structurale du récit, communications, 8. Ed.*

*Seuil. Paris, 1981 P. 151*

<sup>4</sup> - *Le passé décomposé. P. 78*

<sup>5</sup> – *Ibid. P. 78*

Le narrateur à ce niveau ne prend aucune distance par rapport à ses personnages, il s'investit d'un « *regard sémiologique* » <sup>(1)</sup> car en les analysants il pénètre dans leur subconscient pour dévoiler aux lecteurs leurs malheurs, leur mal être et leurs peurs les plus inavouables.

Flaubert dans une des ses lettres à Louise Colet, le 9 décembre 1852 disait :  
« *L'auteur, dans son œuvre, doit être comme dieu voit l'univers, présent partout, et visible nulle part.* » <sup>(2)</sup>

Le narrateur, par la vertu que lui confère le statut de substitut de l'auteur au niveau de son récit, et par son pouvoir d'omniscience et d'omnipotence laisse des marques, des traces visibles de son énonciation, dès lors cette forme et nature de subjectivité instaurée au niveau du Passé décomposé dénonce son parti pris à l'égard des événements racontés, à l'égard des personnages, ainsi il introduit au niveau du récit différentes modalités qui règlent en quelque sorte son degré d'implication (de subjectivité), il n'en demeure pas moins que « *Dans la plupart des récits, toutes ces modalités de textualisation des paroles sont utilisées alternativement, selon les passages, ou à l'intérieur des mêmes passages pour procurer un effet du réel, pour intensifier le caractère dramatique d'une scène, pour accélérer le cours du récit.* » <sup>(3)</sup>

Il s'agit donc de diviser le réseau relationnel du narrateur avec ses personnages en fonction de leurs degrés d'importance (principaux / secondaires)

Nous sommes donc contraints à procéder par ordre de priorité, celui là même qu'anime le narrateur (à savoir le degré ou la nature de la subjectivité établie par le réseau relationnel qui réunit personnage / personnage et narrateur / personnage).

Ceci dit, la relation des personnages entre eux est connoté par leur faire dans le récit, elle est aussi présentée dans la description du narrateur à propos de ces

---

<sup>1</sup> – J. Ph. Miraux. *Personnage du Roman*. Op. cité. P. 78

<sup>2</sup> – J. Ph. Miraux. *Le personnage du roman*. Op. cité P. 50

<sup>3</sup> – Yves Reuter : *L'analyse des récits*. Op. cité P. 42

mêmes personnages ; Enfin même le dialogue peut nous restituer le degré d'implication, de la subjectivité du narrateur car ce dernier contient le faire des personnages, leur « *acte* » dans le récit, aussi passif soit-il, il n'en demeure pas moins qu'il est à même de situer la distance du narrateur par rapport à ce qu'il avance : « *Chaque acte y possède son appréciation (...).* » <sup>(1)</sup>

Tout « *acte* » figurant dans un énoncé (descriptif, dialogique, assertif...) correspond à un faire, donc à un « *verbe* » (actif/passif) mais aussi à un adverbe et un adjectif qui déterminent la nature de cet énoncé ; Nous sommes donc à même d'établir une liste de verbes, d'adverbes et d'adjectifs correspondants au faire des personnages (ou bien leurs dialogues) au commentaire du narrateur (la description); Pour ce faire nous avons prélevé quelques passages du texte qui nous occupent **Le Passé décomposé**, nous essayerons d'y prélever d'une part : 1/ leur propriété, et d'autre part 2/ leur fonction dans le récit (leur impact sémantique) .

- **Extrait, passages du Passé décomposé :**

**p 01** « *Il semblait très nerveux et ne cessait de fumer cigarette sur cigarette* ». **p.13**

**p 02** « *Le jeune homme demeura seul sur le trottoir à se ronger les ongles nerveusement* ». **p.13**

**p 03** « *Des filles protestèrent* ». **p 15**

**p 04** « *Doucement, doucement, chacun son tour, dit le professeur* ». **p. 15**

**p 05** « *Des filles, se dressèrent, indignées* ». **p 16.**

**p 06** « *Le garçon ferma le livre et s'assit. Plein de Malice, l'air triomphant, il dit ».*

**p 07** « *Son visage se crispa légèrement* » **p. 17**

**p 08** « *Elle se ressaisit assez rapidement* ». **p. 17**

**p 09** « *Elle font plein de gosse et restent confinées à la maison entre les \_fourneaux et la lessive. Tu vois qu'ils sont heureux les enfants de familles nombreuses ? ils ne jouissent d'aucun confort et parfois ils ne mangent même pas à leur faim ; sans parler*

---

<sup>1</sup> – Z. Zodorov. *Les catégories du récit littéraire. Op. cité. P. 153*

de l'odieuse promiscuité où ils vivent entassés les uns sur les autres par manque d'espace ! » **pp 23- 24** (Najet en s'adressant à son fils cadet Redha).

**p 10** « Il se débattait à plat ventre sur le lit et donnait des coups de poings rageurs dans l'oreiller, à en perdre le souffle ». **p. 70**

**p 11** « En suite elle s'était tenue courbée en deux sur la chaise roulante, ses jambes paralysées enfouies sous une couverture et avait sangloté sans retenue, s'accusant d'avoir envoyé Zoheir dans les griffes de la mort ». **p. 116.** (La vieille dame en apprenant la nouvelle de la mort de Zoheir)

**p 12** « Elle fini enfin par arracher à la vieille dame la promesse de venir témoigner à la barre devant les juges de Najet ». **p. 117**

**p 13** « Le silence momentanément observé, fut brutalement rompu par une clameur amplifiée de cris, cependant que Najet, les yeux fous, s'agrippait à la barrière de son box et pointait un doigt sur Mokhtar... » **p. 127.**

**p 14** « L'assistance en délire, criait dans un même élan : - Que justice soit faite !... Que justice soit rendue ! » **Fin** du roman le **Passé décomposé.**

## Analyse :

Si nous procédons à un ramassage d'informations se rapportant aux verbes, adverbes, adjectifs nous dénoterons une dominante constante : la subjectivité énonciative, ceci est repérable dans cette hypermodalisation des trois catégories qui composent et le discours des personnages et celui du narrateur suprême, toutefois ces quelques manifestations des discours d'un caractère assertif sont dues à la volonté de l'auteur d'instaurer une certaine distance entre le narrateur et les événements dont les personnages représentent le principal support donc :

*« L'acte d'assertion suppose un sujet énonciateur qui pose valide son énonciation et dans la présence est inscrite dans les marques des personnes et de temps, de modes attachées au verbe. »<sup>(1)</sup>*

Le mode assertif que prend le discours du narrateur est une sorte de « validation » de sa propre énonciation, dès lors l'argumentation discursive s'impose, pour se faire le narrateur use dans une temporalité adéquate : lorsqu'il s'agit de dialogue, le présent est le temps le plus approprié : *« L'emploi du présent indique que le texte est de nature commentatrice. »<sup>(2)</sup>*

Il en résulte que le temps utilisé au niveau du roman joue un rôle dans ce genre d'écriture, ainsi lorsqu'il s'agit du discours de la dénonciation le temps le plus approprié est l'imparfait et le passé simple, ceci dénote que la dénonciation bien qu'elle soit implicite, elle est connotée à travers cette attitude subjective qu'a le narrateur envers ses personnages, ce dernier est trahi par sa narration « impliquée » qui génère une énonciation chargée d'émotion et de compassion à l'égard des transformations narratives qui accompagnent le mouvement événementiel du récit *« En même temps, le narrateur s'appuie sur échelle évaluative des qualités psychiques »<sup>(3)</sup>*, ainsi les verbes seront émotifs plus qu'argumentatif, les adverbes appréciatif plus qu'évaluatif et enfin les adjectifs seront plus connotés et chargés

---

<sup>1</sup> – D. Mainguenu : *L'analyse du discours* éd. Hachette Université cde. Linguistique Paris. 1991. P. 115

<sup>2</sup> – Harold Weinrich. *Le temps. Coll. poétique* éd. Seuil. 1989. P. 45

<sup>3</sup> – T. Todorov. *Les catégories du récit. Communication* 8. P. 153

sémantiquement d'une signification qui réside non pas au niveau du texte mais dans un « hors texte ».

*« Le sujet énonciateur ne modalise pas ses énoncé du seul point de vue de la prise en charge assertive ou du degrés de certitude de sa réalisation : Il porte aussi des jugements de valeur. Il les situe par rapport à des catégories d'opposition comme bien/mal, amélioratif / péjoratif.... » (1)*

Tout ce travail d'analyse narrative opéré par le narrateur sur ses personnages réside dans ce rapport du texte du **Passé décomposé** avec son hors texte, la société à laquelle il réfère car les modalités qui animent tout type de texte sont puisées dans le hors texte (bien/mal bonheur/malheur richesse/pauvreté) le lieu privilégié qui uni auteur/lecteur, toutefois le narrateur demeure l'unique connecteur, intermédiaire car *« C'est lui enfin, qui choisi de nous rapporter telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien par une description « objective. » (2)*

Par ailleurs, lors de notre analyse des différents passages du **Passé décomposé**, (tableau ci-dessus) nous nous sommes heurtés à quelques difficultés de délimitation quant à la nature des différentes descriptions qu'offre le narrateur de ses personnages car même lorsqu'il feint une description « objective » il utilise un adverbe ou un adjectif qui contredit ou démentit implicitement ces propos, car la description qui règne sur le roman du **Passé décomposé** est surtout celle qui nous restitue le dialogue des personnages (l'action passive) en les commentant *« La description subjective fait coïncider le temps de la fiction et le temps de la description, et se trouve intégrée dans l'action du personnage. » (3)*

Il en résulte que toute description « subjective » est surtout en faveur du personnage féminin « Najet » plutôt que Zoheir car lui il peut s'exprimer dans son journal intime, il peut évoquer ce qu'il ressent, des peurs, ses émotions *« Serais-je naturellement enclin au mal, pour laisser entacher de façon aussi abjecte, la*

---

<sup>1</sup> – D. Mainguenu : *L'analyse du discours. Op. cité. P. 118*

<sup>2</sup> – T. Todorov: *Les catégories du récit. Op. cité. P. 152*

<sup>3</sup> – N. B. Ghassoul Ouhibi. :*Le concept d'écriture dans les romans de Boujedra, Thèse de Magister, octobre, 1992 ; p 162*

*réputation de celle qui m'a donné le jour ? »* <sup>(1)</sup> ; « *C'est parfois dur de vouloir analyser ses sentiments.* » <sup>(2)</sup>

Quant à Najet, elle, à l'exception des dialogues avec les autres personnages, est toujours décrite dans **Passé décomposé** comme le personnage « sans voix », en faisant le pacte du silence, elle confirme son absence en tant que personnage du roman, en tant qu'individu de la société. Dès lors c'est toujours par rapport à un « **Projet humain** » que les évènements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée. » <sup>(3)</sup> (Bremond).

Najet est le support de ce « projet humain », les évènements tournent autour de sa vie, de ses peurs, en la situant comme représentante principale des femmes opprimées le narrateur descend de son pied d'éstale, abandonne ses réserves, efface la distance qui le sépare d'elle pour la rejoindre et adhérer à ses propres souffrances et malheurs : « *La description de chaque partie de l'histoire comporte son appréciation morale .* » <sup>(4)</sup>

Par ailleurs, le narrateur n'a pas de regard « neutre » malgré tous ces efforts de distanciation, d'objectiviser son énonciation, sa description des personnages n'altère à aucun moment le rythme du récit, certes elle y instaure une pause sans pour autant rompre le temps correspondant à l'action des personnages. Cependant deux récits faisant objet d'éléments figuratifs de la société (société de référence) foisonnent dans le **Passé décomposé** (l'enfant bâtard / la femme opprimée), ils se suivent, se succèdent, voire se télescopent vue l'étroite relation qui réunit les deux personnages pivots (Zoheir : enfant / Najet : mère), par conséquent, l'auteur se trouve dans l'obligation de mener une narration presque « simultanée » des deux récits (R1 : Zoheir / R2 : Najet) il fait partager la tâche de la narration entre le personnage principal Zoheir en lui faisant tenir un journal intime, et le narrateur (non personnage) pour se charger de remettre en surface le récit « abîmé » de Najet (R2), n'est-ce pas là

---

<sup>1</sup> – *Passé décomposé*. P. 64. Zoheir en se confiant à son journal intime.

<sup>2</sup> – *Ibid.* P. 30 Zoheir en se confiant à son journal intime.

<sup>3</sup> – in *Les textes : types et prototypes de J.M. Adam. Coll. Linguistique* éd. Nathan, Paris, 1992 P. 46

<sup>4</sup> – T. Todorov : *Les catégories du récit. Op. cité* P. 152

*« Un jeu d'optique en somme, qui instaure, dessaisit le narrateur de son poste d'observateur non impliqué, voir impartial. »<sup>(1)</sup>*

- **Le diagramme actantiel** :

A la lumière de ces résultats, nous sommes à même d'établir le « *diagramme actantiel* »<sup>(2)</sup> (Greimas) des personnages du **Passé décomposé** en se focalisant sur les deux personnages principaux Zoheir et Najet : « *Ces deux pôles actantiels occupent une position hiérarchiquement supérieure par rapport au couple sujet objet.* »<sup>(3)</sup>

En effet, de par leurs rôles importants dans le récit Najet et Zoheir est un « couple » d'agent assez pertinent, leur différence de quête et leur opposition continue a fait qu'ils tissent des relations conflictuelles et ambiguës, et pour mieux éclairer cette confusion « *Ce modèle permet de décrire économiquement les relations qui se nouent entre les multiples instances du récit.* »<sup>(4)</sup>

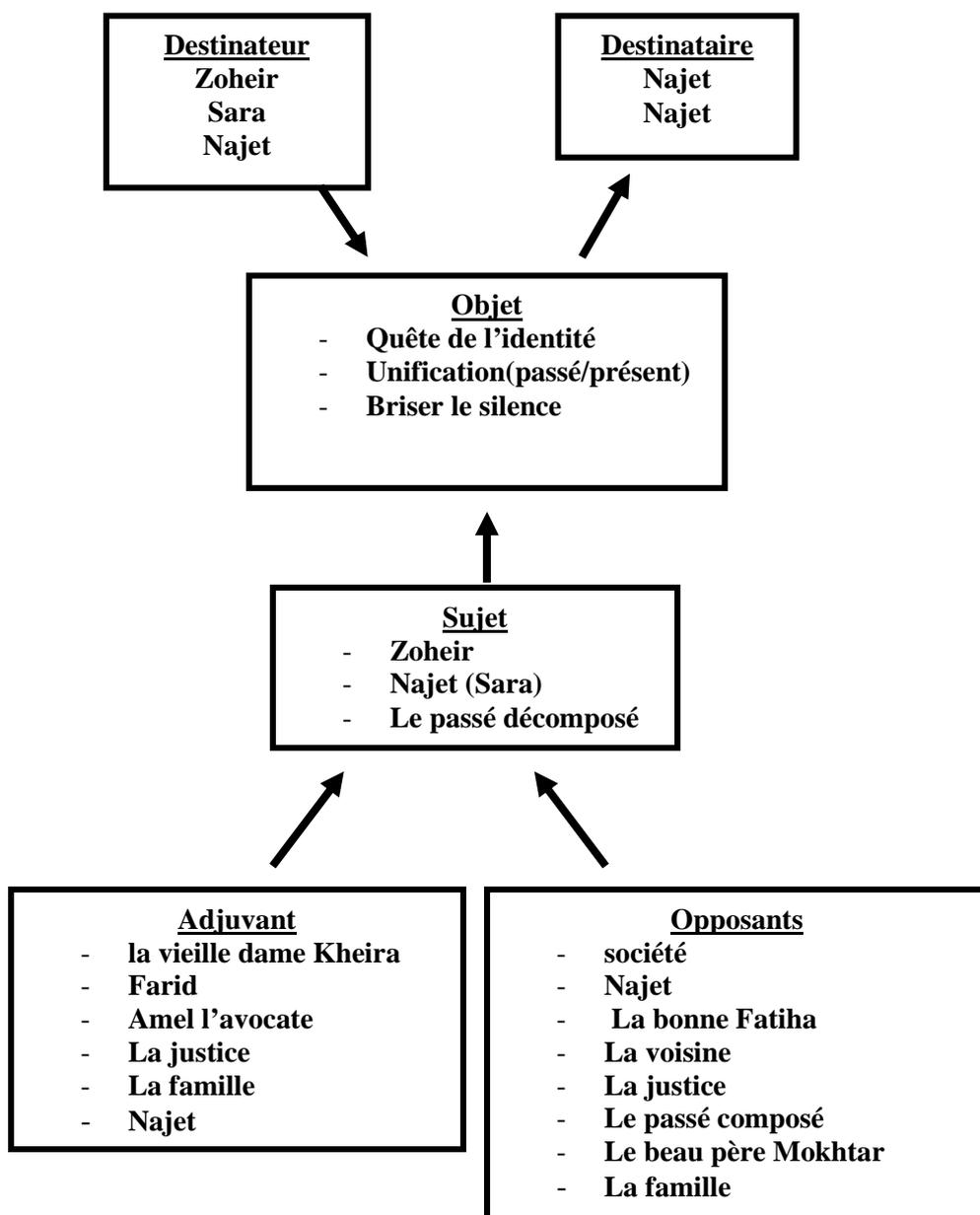
---

<sup>1</sup> – N. Khadda : *Représentation de la féminité. O.P.U. Alger, 1991 ; p110*

<sup>2</sup> – A J. Greimas : *Sémantique structurale, Larousse, 1966 in l'analyse textuelle de J.F. Jeandillou. Coll. Cursus éd. A. Collin. Paris 1997. P. 167*

<sup>3</sup> – J.F. Jeandillou : *L'analyse textuelle op. cité. P. 167.*

<sup>4</sup> – J. M. Klinkenberg : *Précis de sémiotique générale. Coll. Point, éd. Boeck Université Paris, 1996. P. 183.*



### Commentaire :

Le schéma ci-dessus nous trace de façon plus ou moins sommaire la quête des personnages pivots du roman qui nous occupe, en leur conférant des rôles respectifs, pour cela, tous les personnages du roman doivent prendre position en occupant des rôles conditionnés par leur relation avec nos deux personnages principaux Zoheir et Najet. « *Les rôles, ou « unité actantielles élémentaire », (actant : adjuvant/opposant) manifestent « en surface » des catégories sémiologiques binaires sous-jacentes.* »<sup>(1)</sup>

<sup>1</sup> – Gisèle Valancy. *La critique textuelle in Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, sous la direction de Daniel Bergez. Coll. Lettre sup. éd. Dunod. Paris 1999. P. 162*

En effet, nous constatons que les personnages fonctionnent par couple (destinateur/destinataire, adjuvant/opposant en suivant des règles instaurées par leurs rôles, leurs actions dans le récit et participent dans un mouvement référentiel à une société donnée « *Enfin, l'acte d'aider trouve son contraire dans celui d'empêcher, de s'opposer.* » <sup>(1)</sup>)

Dès lors s'instaure deux sorts de relation dans le roman du **Passé décomposé** (AINE : Najet/Zoheir, société (p. opposants) /Zoheir) et Amour : Zoheir/Najet (p. adjuvants/Zoheir), ces relations actantielles nécessitent une analyse sachant qu'elles représentent toute la structure du **Passé décomposé** car elles permettent l'organisation de chaque type de séquence événementielle, de surcroît, elle accentue même l'intrigue du récit qui nous occupe.

Zoheir et Najet sont des « agents » qui au cours du récit doivent subir plusieurs transformations (dues aux épreuves événementielles) pour enfin atteindre leur « objet de valeur », dans cette trajectoire deux genres d'intervenants agissent sur le bon/mauvais déroulement des événements et la réalisation de leur désirs (J.M. Klinkenberg définit l'anti-sujet comme : « *un sujet dont la quête s'oppose à celle d'un autre sujet* » <sup>(2)</sup>); (car en réalité Zoheir et Najet sont à la fois « sujet » et « anti-sujet »; ce qui anime Zoheir c'est le désir de s'affirmer, ce qui occupe Najet est de se débarrasser une fois pour toute de son passé cauchemardesque). Dès lors l'accomplissement de la quête de l'un signifie la perte de la quête de l'autre.

Ce fameux objet constitue en sommes : « Le but de l'action », « *son obtention résulte de l'accomplissement du programme narratif complet, lequel permet le plus souvent de transformer un état premier de disjonction (S V O) en un nouvel état de conjonction (S ^0).* » <sup>(3)</sup>

Néanmoins une autre remarque s'impose, Najet remplit plusieurs rôles actantiels dans un mouvement simultané de l'agencement narratif, de sorte à être à la fois destinateur et destinataire, adjuvant et opposant, sujet et objet) elle est partout,

---

<sup>1</sup> – Todorov. *Les catégories du récit littéraire.* (op. cit. P. 140).

<sup>2</sup> – J. M. Klinkenberg. *Précis de sémiotique générale.* Op. cité. P. 184

<sup>3</sup> - J. F. Jendillou. *L'analyse textuelle.* Op. cité P. 167

c'est à se demander si cette distribution de rôle est objective ou bien au contraire subjective servant d'autres profits que ceux de narrer un récit anodin. En incarnant plusieurs rôles actantiels Najet est le personnage principal du **Passé décomposé**, nous démontrerons ultérieurement qu'elle est en effet le personnage pivot du récit 2, un récit abyme en vue d'une dénonciation implicite, ce qui confirme notre hypothèse du départ.

A ce niveau, nous assistons à une sorte de tentative narrative voire scripturale qui se résume dans le principe de préférence d'un personnage plutôt qu'un autre, cette tentative fait partie de ce que nous convenons d'appeler « techniques de narration », c'est pourquoi « *L'étude sémiologique du récit peut être divisée en deux secteurs : d'une part, l'analyse des techniques de narration ; d'autre part, la recherche des lois qui régissent l'univers raconté.* » (<sup>1</sup>)

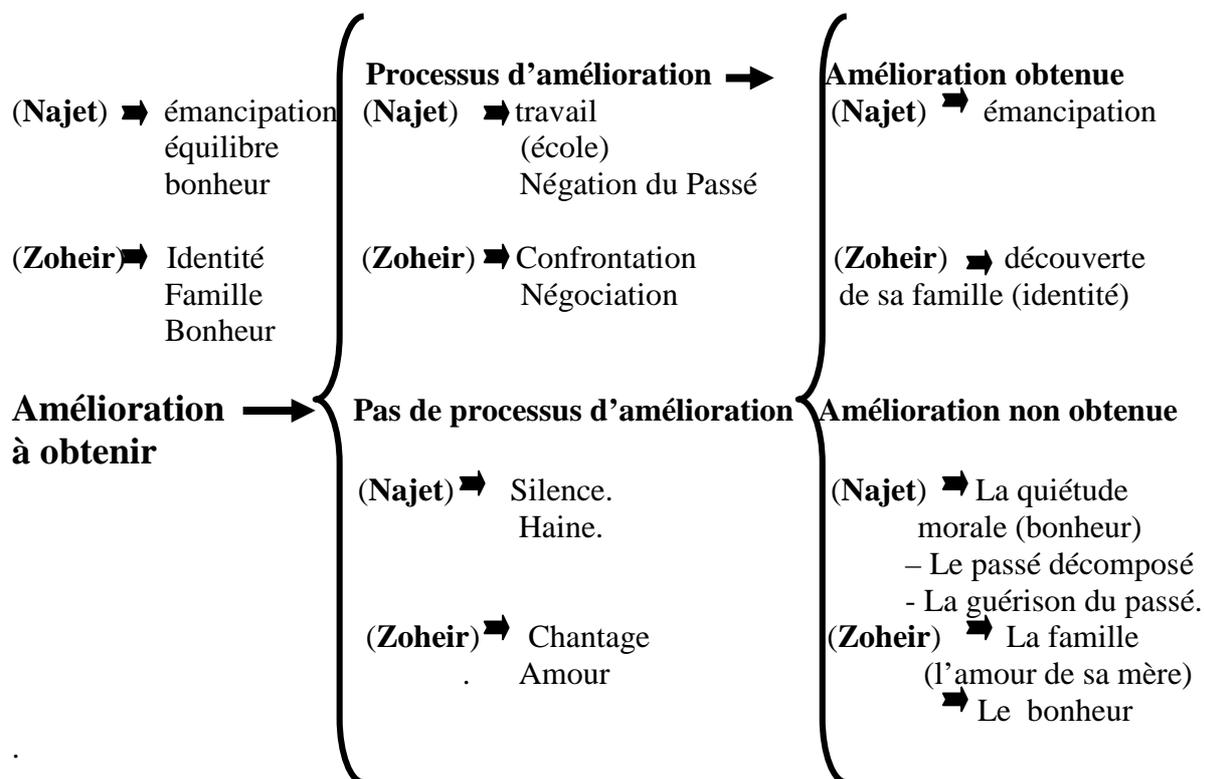
En évoquant l'expression « univers raconté », le texte du **Passé décomposé** requiert une toute autre dimension, il devient une énigme, un mystère et son appréhension repose sur deux étapes, l'analyse des différentes techniques narratives qui y figurent puis la recherche « *des lois qui (le) régissent* » autrement dit les raisons et les motifs qui lui ont donné naissance, il faut donc remonter au tout début non pas du récit 1 (de Zoheir) ni du récit 2 (Najet) mais du récit 0 (l'auteur).

Dans cette présente démarche, nous nous référons à l'étude de C. Bremond intitulée La logique des possibles narratifs, ce dernier démontre que dans le texte : « l'univers raconté », il existe deux séquences à ne pas négliger, « l'amélioration » et la « dégradation », en effet, il nous semble que ces mêmes séquences résument tout le « cycle narratif » du **Passé décomposé** par le biais de leur nature combinatoire cad : la simultanéité, la succession, la déduction...etc.

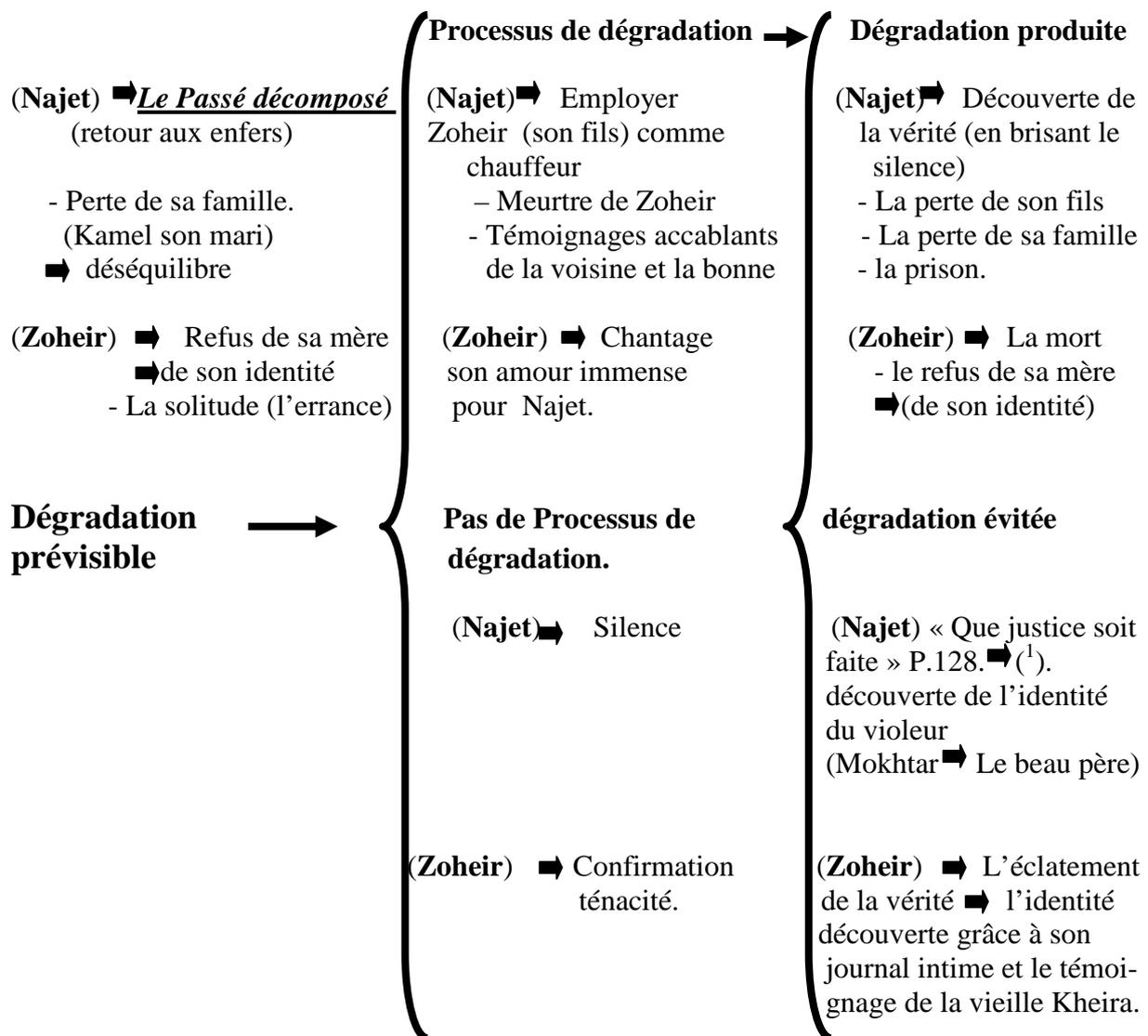
---

<sup>1</sup> – Claude Bremond. *La logique des possibles narratifs in communications 8 éditions du Seuil, 1981.*  
P. 66

Le Passé décomposé suit le schéma de C. Bremond <sup>(1)</sup> qui est assez pertinent pour situer les personnages pivots dans le roman et leurs buts respectifs.



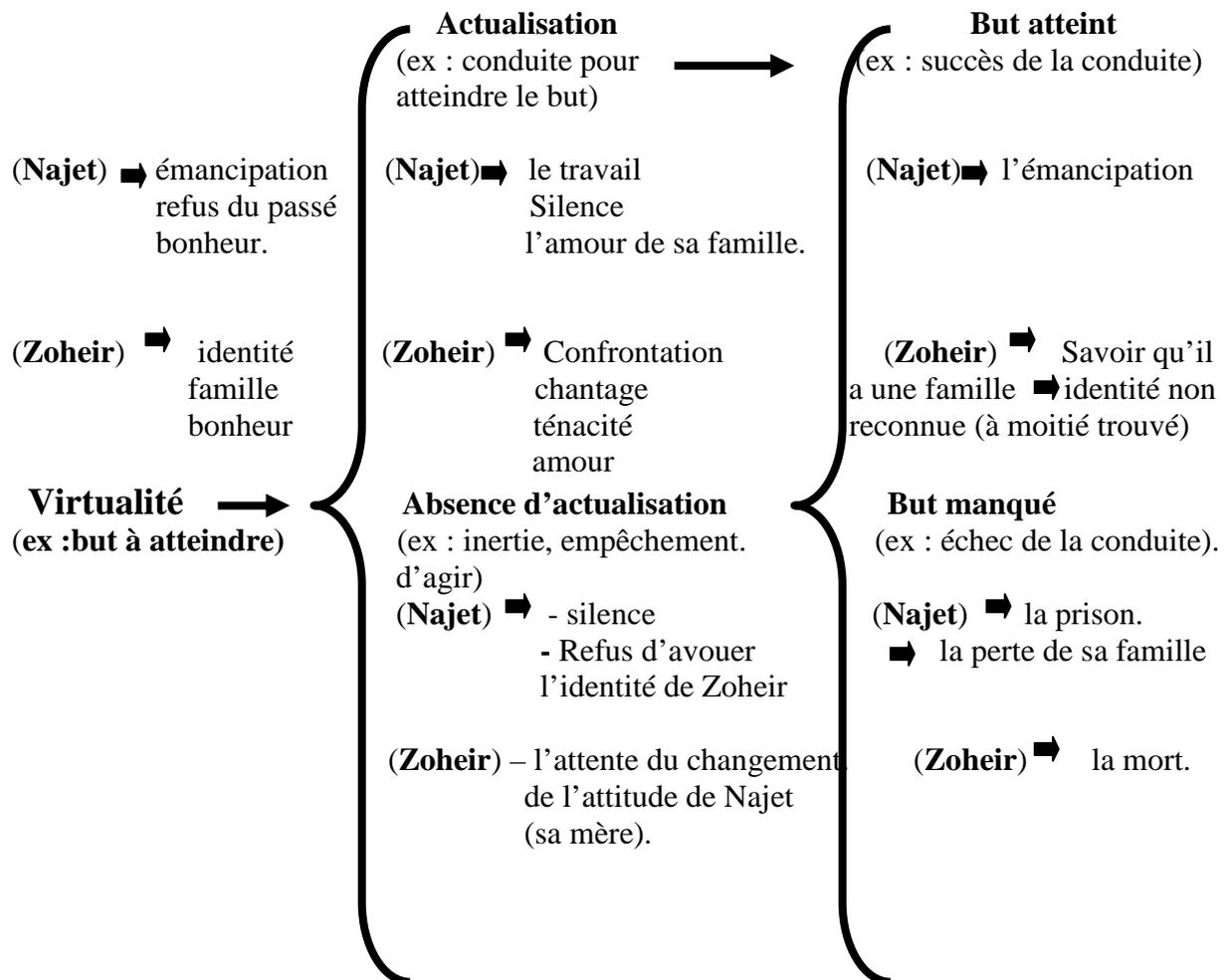
<sup>1</sup> - C. Bremond.- *La logique des possibles narratifs in communication, Op : cité ; p.68*



A travers le schéma ci-dessus nous remarquons que l'action (le faire) des personnages comporte toujours deux probabilités : la réalisation ou la non réalisation du but visé, ainsi que l'ouverture de chaque probabilité, le faire reste toujours inachevé, le lecteur peut donc participer dans le texte en imaginant une suite « possible » au cours des événements : « *Le réseau des possibles ainsi ouvert par la séquence élémentaire suit le modèle :* »<sup>(2)</sup>

<sup>1</sup> – *Le passé décomposé. op. cité. P. 128*

<sup>2</sup> – *C. Bremond. La logique des possibles narratifs, op. cité. P. 67.*



De ce qui précède, nous remarquons que les mêmes évènements animent les deux schémas discutés ci-dessus, ceci est certainement dû à la simultanéité des deux séquences majeures du roman « *Cette simultanéité (entre amélioration et dégradation) devient en revanche possible si l'événement affecte à la fois deux agents animés par des intérêts opposés : la dégradation du sort de l'un coïncide avec l'amélioration du sort de l'autre* ». <sup>(1)</sup>

<sup>1</sup> - C. Bremond. *La logique des possibles narratifs*. Op. cité. P. 70

Zoheir et Najet sont les « deux agents » dont les intérêts sont totalement opposés au niveau du texte du **Passé décomposé** ainsi tout au long de cette étude nous procéderons à une sorte de comparaison entre ces deux personnages. Si nous passons à revue les différentes étapes, nous verrons que les plus pertinentes sont celles où la différence d'intérêts des deux agents, donc l'opposition atteint son paroxysme autrement dit : processus d'amélioration Vs Processus de dégradation à ce niveau, nous l'aurons remarquer, c'est l'action le faire des agents qui marque fortement les évènements ainsi le meilleur moyen pour Zoheir de faire éclater la vérité et retrouver son identité est : la confrontation, mais puisque Najet continue à garder le silence, Zoheir outre passe la norme et la morale en usant du chantage quant à commettre l'inceste avec sa sœur Feriel, qui s'amourachant de lui ignore complètement sa véritable identité, mais pour Zoheir c'était la seule solution possible, la « négociation » : « *Il est vrai, diabolique en soi, mais efficace, me semblait-il pour juger de la ténacité de Sara dans le vœu de silence qu'elle voulait inviolable.* » <sup>(1)</sup>

Par contre, et comme viennent de le souligner les propos de Zoheir, Najet dont les intérêts sont opposés à ceux de Zoheir, son faire à elle se limite au silence même en sachant que ce n'est pas le meilleur moyen pour conserver sa famille, son équilibre, et pour garder ce silence, elle n'hésite pas à assassiner son fils Zoheir pour taire la vérité, la mort de Zoheir représente le début de la dégradation de Najet « *À l'amélioration par agression infligée correspond la dégradation par agression subie.* » <sup>(2)</sup>

Dès lors le meurtre de Zoheir n'améliore pas son cas mais il marque l'enfermement la clôture représentée humblement par l'espace de prison, toutefois et pour revenir à la simultanéité, une étape bénéfique se trame derrière la dégradation car en faisant le procès de Najet, la vérité éclate, et tout le monde trouve son compte, c'est enfin l'amélioration ainsi que la réalisation du « but à atteindre », pour Zoheir, grâce au témoignage de la vieille Kheira et la réapparition de son journal intime, l'identité

---

<sup>1</sup> – Le passé décomposé. Op. cité. P 88

<sup>2</sup> - C. Bremond. La logique des possibles narratifs. Op. cité. P. 78

est reconnue au grand jour ainsi : « *L'état dégradé qui s'ensuit ouvre la possibilité de processus d'amélioration compensateurs .* » <sup>(1)</sup>

La mort de Zoheir est en même temps son salut, ce n'est qu'après cette phase événementielle que la vérité jaillisse, l'auteur aurait pu clore le récit sur la mort de Zoheir, mais il se trouve que l'histoire de Zoheir n'est qu'un prétexte au vrai récit, celui de Najet, de la femme violée, opprimée, réduite au silence, son récit subit le même sort mais d'une manière judicieuse l'auteur choisit par la mort de Zoheir de signifier la mort symbolique de son récit pour donner avènement au récit abyme, c'est aussi grâce au geste de Najet (l'assassinat de Zoheir) que le récit de Zoheir prend fin, C. Bremond qualifie ce geste comme « faute », une attitude qui aurait pu être évitée mais il affirme que « *La dégradation qui résulte de la faute peut marquer la fin du récit. Le sens de celui-ci est alors donné par l'écart qui sépare le but visé du résultat atteint .* » <sup>(2)</sup>

Il en résulte que la mort de Zoheir « dégradation » par la « faute » de Najet peut constituer une fin imaginaire du **Passé décomposé**, mais l'auteur n'ayant pas encore atteint le « but visé » prolonge le récit et ajoute d'autres événements au récit ( la prison, le procès, les témoignages des co-locatrices de la cellule de Najet) pour justement donner au récit abyme (R2) l'importance qui lui revenait de droit et ceci en faisant attribuer aux deux agents pivots des résultats différents à ceux qu'ils visaient « *l'agent atteint un but inverse à celui qu'il vise .* » <sup>(3)</sup>

Pour revenir au terme utilisé par C. Bremond, la notion « d'écart » trouve une grande importance dans notre étude, et y joue un rôle primordial ; toute notre analyse repose sur ce que C. Bremond veut démontrer, le « sens » ne peut être appréhendé concernant le récit de **Passé décomposé** que par rapport à « l'écart » entre le « but visé », et le « résultat atteint » car Zoheir voulait à tout prix qu'on lui restitue son identité alors qu'il meurt sans la satisfaction de crier son nom à tout le monde, Najet voulait taire son passé à jamais, alors qu'à la fin du procès sa famille ainsi que tous les assistants à la cour sachent en même temps son grand secret, c'est à se

---

<sup>1</sup> – *Ibid.* P. 78

<sup>2</sup> – C. Bremond. *La logique des possibles narratifs. Op. cité.* P. 79

<sup>3</sup> – *Ibid.* P. 78

demander si c'est vraiment les véritables enjeux du Passé décomposé, nous essayerons de répondre à cette question dans le second chapitre de notre étude.

*e – Embrayeurs :*

Les embrayeurs font désormais partie d'un procédé très célèbre dans le domaine littéraire, notamment dans celui du récit

*« Dans la mesure où il (le procédé) « grille », hiérarchise le système interne des valeurs de tous les personnages du récit, et organise l'espace idéologique du récit, il 'embraye sur l'extra textuel culturel commun à l'auteur et au lecteur, et par là constitue un facteur important de désambiguïsation. »<sup>(1)</sup>*

Dans cette présente analyse nous allons être fidèle à notre démarche du départ qui est de nature sémiotique et qui consiste à considérer le personnage comme « signe » ; pour se faire, il est impératif de voir comment s'articule ce dernier, cependant, « *il y a trois grands types des signes.* »<sup>(2)</sup>

*\*1 – « Les singes qui renvoient à une réalité du monde extérieur ou à un concept »* ce sont des signes « *référentiels* ».

*\* 2 – « Les signes qui renvoient à une instance d'énonciation (...) »* ce sont « *les « circonstanciels égocentriques » de Russel, les co-déictiques »* ou *les « embrayeurs » de Jakobson* ».

*\* 3 – « Les signes qui envoient à un signe disjoint du même énoncé (...) »* ce sont des signes « *anaphoriques* ».

Etant donné que c'est la deuxième catégorie qui nous intéresse, nous allons plus nous focaliser sur tous les éléments du texte qui font officie « d'embrayeurs » dès lors nous sommes plutôt frappés par la richesse du texte en matière « d'embrayeurs », ceci est sûrement dû à l'utilisation du fameux procédé du journal intime auquel nous déboucherons suite à cette présente analyse ainsi la récurrence du « je » dans le roman

---

<sup>1</sup> – R. Barthes. *Littérature et réalité. Coll. Point, éd. Seuil. Paris. 1982 P. 153*

<sup>2</sup> – Ph. Hamon, *Statut sémiologique du personnage in Poétique du récit coll. Essai dirigée par G. Genette et T. Todorov. Paris. 1977 P. 121.*

n'est guère fortuite, le journal intime tenu par Zoheir en est la preuve. « *Je suis bien placé pur le savoir, puisque je suis un bâtard.* » <sup>(1)</sup>

Le pronom personnel « je » représente le personnage de Zoheir, mais ce « je » a une particularité car même s'il est utilisé dans le journal intime entretenu par Zoheir, (donc monologue) il s'adresse à un « vous » (à un récepteur), nous retrouvons donc le schéma de la communication (émetteur / destinataire), virtuel mais très significatif, car ce « je » qui souffre de solitude, a besoin de compenser le vide et les tracés qu'il subit quotidiennement, il imagine donc un interlocuteur et s'adresse à lui : « *Non, non, vous n'avez pas mal entendu je le répète : je suis un bâtard !* » <sup>(2)</sup>

Vous, le pronom personnel du pluriel est l'interlocuteur de Zoheir « je » mais un interlocuteur « absent », le monologue prend forme de dialogue dans lequel l'émetteur procède à une comparaison avec son destinataire : Vous puisque « *Le vous : deuxième personne du pluriel : il ne signifie pas « toi + d'autres » mais il crée un ensemble dont le locuteur s'exclut et à l'intérieur duquel il situe son allocataire.* » <sup>(3)</sup>

S'exclure de la catégorie de « vous » consiste à appartenir à celle du « Nous » (Nous Vs vous), ainsi le « je » en progressant dans son monologue parle au nom de ceux qui lui ressemble en utilisant le « nous » (première personne du pluriel « *Nous peut désigner n'importe quelle collectivité, à condition de la présenter comme incluant le locuteur.* » <sup>(4)</sup>

Zoheir en effet appartient à cette collectivité au nom de laquelle il se prononce ; donc cette mutation du « je » vers le « nous » est celle du singulier vers le pluriel, de l'individu vers le groupe, désormais ce « je » devient le porte parole de cette catégorie puisque comme nous l'avons signalé plus haut, le narrateur intradiégétique procède à une comparaison entre sa collectivité (nous) et une autre désignée par « *Les*

---

<sup>1</sup> – H. Zinai Koudil. *Le passé décomposé. Op. cité P. 5*

<sup>2</sup> – *Ibid. P. 5* \* Nous soulignons

<sup>3</sup> – O. Ducrot. J.M. Schaeffer : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* coll. : *Essai éd. Seuil. Paris, 1995 P. 730*

<sup>4</sup> – *Ibid. P. 730*

*normaux* » <sup>(1)</sup>. « Ces personnes bien pensantes qui ne tolèrent pas nous voire nous les parias, élever la voix. » <sup>(2)</sup>

A ce niveau, nous repérons une autre catégorie d'embrayeurs, les démonstratifs : « Ces » qui représente celle du destinataire (récepteur visuel « Nous ») ce passage de « Nous » à « Ces » fait office d'un éclairage narratif par le narrateur personnage narrateur afin de mieux nous informer sur ce « vous » auquel il se détache et qu'il n'hésite pas à sur indiquer / à sur nommer par un surplus de « déictiques » comme :

\* « Ces personnes bien pensantes (...) » P.5

« Ces gens là (...) » P. 5

« Ces personnes vertueuses ». P. 6

« Aux autres les « normaux » » P. 6

« Les hommes, qui ne me pardonnent pas d'être venu au monde » P. 6

« Ces personnes bien présentes qui ne toléraient pas de nous voir (...)  
qui exigent que nous demeurions murés dans le silence (...) que nous dérangeons par notre seule présence et préfèrent nous ignorer, faire en sorte que nous n'existions pas (...) P.6

Ces derniers propos de Zoheir résument la comparaison ainsi que le sentiment du narrateur personnage envers cette catégorie de personnages, interlocuteurs du « je », « nous ». Cette richesse en déictique, embrayeurs instaure dans le texte un aspect discursif, elle représente la marque même du discours en effet :

« *Les déictiques ont la propriété de désigner un objet par le rôle qu'il joue dans l'énonciation (...) ils sont donc des shifters, embrayeurs, qui mettent en relation le contenu de l'énoncé avec une réalité* » <sup>(3)</sup> celle de Zoheir, nous sommes invités, nous les lecteurs à y adhérer car Zoheir, en surchargeant sa définition de la catégorie dite « normale », tente de nous convaincre à voir la réalité de cette dernière

---

<sup>1</sup> – *Passé décomposé.* P. 6

<sup>2</sup> – *Ibid.* P. 5

\* nous soulignons

<sup>3</sup> – O. Ducrot. J. M. Schaeffer. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Op. cité pp 728-729

d'un même œil ainsi la surcharge a pour but de convaincre plutôt que narrer, et ce recours aux adjectifs et aux démonstratifs accentue la volonté du narrateur personnage à convaincre ses lecteurs « *Selon E. Benveniste, ils (Les embrayeurs) constituent une irruption du discours à l'intérieur de la langue (...).* »<sup>(1)</sup>

Dès lors, les démonstratifs, les noms propres, quelques adverbes et même les temps verbaux et adjectifs possèdent un « aspect déictique » par leur grande capacité à faire « allusion au réel » et tout ce que s'y attache, évoquer le réel, c'est évoquer le discours (dialogue, monologue... etc.) donc, ces embrayeurs « *Dont la fonction consiste justement à articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation* »<sup>(2)</sup> ne se manifestent que lorsqu'il s'agit d'un dialogue, ou d'un monologue ; le journal intime peut faire office d'un monologue intérieur ce qui confirme que nous sommes dès le début du roman immergés en plein discours, les différentes irruptions du dialogue (nous, vous) ne sont en fait qu'un monologue puisque l'émetteur « vous » est absent de la scène du texte, car « *rien n'oblige non plus à s'adresser à un individu du présent : l'énonciation possède justement l'étonnant pouvoir de convoquer ipso facto ceux à qui elle s'adresse, qu'elle constitue en tu* »<sup>(3)</sup> ou en « *Vous* » dans le cas qui nous occupe (vous = tu + autres), « nous » par contre et selon la conception d'E. Benveniste n'est pas simplement une collectivité ou un pluriel mais « *un je amplifié ( Je + d'autres).* »<sup>(4)</sup>

Exp. :

EXT 1 : « *Ces personnes bien pensantes qui ne toléraient pas nous voir (...) qui exigent que nous demeurions murés dans le silence* ». »<sup>(5)</sup>

EXT 2 : « *Mais que connaissez-vous de la honte, vous ? vous qui portez un nom qui vous donne le droit d'exister en tant qu'individu dans la société* »<sup>(6)</sup>

---

<sup>1</sup> – Ibid. P. 370

<sup>2</sup> – D. Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* 3<sup>ème</sup> édition. Nathan. Paris 2000. P. 3

<sup>3</sup> – Ibid. P. 8

<sup>4</sup> – D. Maingueneau. *L'analyse du discours coll. Linguistique. Ed. hachette Paris 1991, P. 109*

<sup>5</sup> – *Le passé décomposé. Op. cité. P. 5*

<sup>6</sup> – Ibid. P.5

***EXT 3 : « Que connaissez-vous, chères personnes, de la misère dans laquelle nous les « sans nom », nous nous débattons pour survivre ? » (1)***

Zoheir, le personnage monologueur prend la position du porte parole de cette collectivité identifiée par ce « nous », puisqu'il en fait partie, il s'imagine que cette dernière souffre des mêmes maux et éprouve les mêmes sentiments vis à vis la catégorie opposante désignée par « Vous », D. Maingueneau trouve que « ***ce « nous » qui inclus d'autres sujets que l'énonciateur constitue en fait une sorte de coup de force discursif, puisqu'il pose la parole comme parole commune sans évidemment vérifier si les sujets intégrés sont d'accords.*** »(\*)

Nous verrons ultérieurement que cette mise en scène n'est qu'une stratégie d'écriture parmi nombreuses qui tente de remettre à jour la question de la dénonciation quoi que implicite.

Nous ne pouvons pas évoquer les embrayeurs sans aborder un autre type de pronom désigné par le pronom indéfini « on » appelé aussi comme « impersonnel » puisque il peut référer à la « personne » ou la « non personne » Donc « ***analyser le fonctionnement de ce on est difficile. Une chose est sûre : « Il subvertit l'opposition entre « personne » et non personne.*** » (2)

Certes, le « on » a diverses interprétations selon le contexte, toutefois sa valeur sémantique demeure ambiguë comme il peut avoir plusieurs référents potentiels : « ***Quand j'ai atteint mes dix huit ans, on m'a fait savoir à la cité de l'enfance que ma place n'était pas là. On m'a alors donné la chambre que j'occupe maintenant*** ». (3) on → les responsables de la cité d'enfance (ils).

« ***On me montrait du doigt avec l'air de dire « voilà le bâtard de la compagnie !*** ». P. 154 on → les camarades de la caserne où était Zoheir (ils).

---

<sup>1</sup> – Ibid. P.5 ; (\*) - D. Maingueneau. *L'analyse du discours op. cité. P. 110*

<sup>2</sup> – D. Maingueneau. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Op. cité. P 8.*

<sup>3</sup> – *Le Passé décomposé. Op. cité. P. 55*

« Sais-tu comment on appelle les personnes comme moi ? P. 54 on →

Les hommes en général.

« C'était un étudiant... On s'est aimé » P. 56 on → « nous »

« Moi qu'on a déposer un jour comme un paquet de linge sale (...) » P. 63on → Najet, la mère de Zoheir (elle).

Autre catégorie de déictiques non négligeable (les adverbes spatiaux et temporels) figure au sein du texte du Passé décomposé, considérons les énoncés suivants :

Exp. :

EXT 1 : « Et elle, cette femme, tu crois qu'elle viendra un jour me prendre ici » P. 10

EXT 2 : « Plus tard, vers l'âge de dix ans, un matin la maîtresse me questionna sur le cours de la veille ». P. 7.

En étudiant l'extrait n° 1 du Passé décomposé, nous remarquons que l'adverbe « ici » instaure le plan du discours par excellence « *puisque l'adverbe ici désigne par son sens même le lieu de la parole.* » (<sup>1</sup>) « On dit aussi que « ici » est un déictique, il appartient au système des désignations opérées à l'aide d'un repère subjectif ».

En effet, l'adverbe « ici » est lié étroitement au subjectif du texte et celui du narrateur, donc « ici » désigne le lieu où se passe le discours autrement dit à la cité de l'enfance ; mais en tant que référent certain à l'adverbe « ici » il ne préfigure pas dans son environnement immédiat (ni avant, ni après), ce n'est qu'en remontant plus haut dans la lecture que nous saisissons qu'il s'agit de la cité d'enfance, donc par un procédé de récupération grâce à l'interprétation, néanmoins il ne faut pas négliger qu'il s'agit

---

<sup>1</sup> – O. Ducrot J.M. Schaeffer dictionnaire encyclopédique des sciences du langage op. cité. O. 730

d'un monologue intérieur et « *Ce type de narration exclut donc a priori la possibilité pour le narrateur d'explicitier le référent des embrayeurs.* » <sup>(1)</sup>

Il en résulte que les déictiques ou embrayeurs confèrent au texte dans lequel ils figurent un côté subjectif, toutefois ce genre de texte fait appel aux déictiques révélateurs de sa spécificité en tant que discours « subjectif » mais ils existe aussi d'autres adverbes qui ne comportent aucun aspect déictique, tel est le cas pour le deuxième extrait (EXT 2) relevé dans le **Passé décomposé** ; Si nous remarquons le type d'adverbes utilisés dans cet extrait, nous nous rendrons compte qu'ils relèvent plutôt du domaine de la narration, que celui du discours, ainsi « *plus tard* », *un matin* « *la veille* » n'évoquent à aucun moment un aspect subjectif à l'extrait n° 2 bien qu'il appartient toujours au monologue du narrateur, se sont des adverbes qui « *appartiennent à la sphère non discursive.* » <sup>(2)</sup>

*f – Journal Intime :*

« *Si protéiforme soit-il, le journal est bien un genre littéraire où l'on voit fonctionner divers mécanismes de l'écriture.* » <sup>(3)</sup>

Avoir recours à ce type d'écriture, nous démontre que l'auteur tente de ne pas trop s'écarter de son but premier (la dénonciation cachée) en confiant à son texte une dimension intime propre à la dénonciation, le refus des autres, le refoulement est aussi une forme de révolte toutefois passive, tel est aussi le cas de la dénonciation au niveau du roman du **Passé décomposé** que nous allons essayer de démontrer au fur et à mesure de notre analyse ; dès lors, l'utilisation du journal intime n'est guère fortuite, puisque l'un des principes de l'écriture du journal intime est la négation des lois esthétiques ( qui y sont pratiquement inexistantes) ; ce qui permet justement de développer « divers mécanismes de l'écriture ». Au niveau du **P. décomposé** , ces mécanismes vont se traduire dans ce pouvoir qu'a l'écriture de véhiculer une

---

<sup>1</sup> – D. Mainguenu. *Elément de linguistique pour le texte littéraire op. cité. P 16.*

<sup>2</sup> – Gisèle Valency. *La critique textuelle in Introduction aux méthodes critique pour l'analyse littéraire op. cité. P. 180*

<sup>3</sup> – Béatrice Didier. *Le journal intime. Coll. Critica. Ed. Cérès. Tunis. 1998*

dénonciation cachée, le journal intime représente le silence dans le texte, c'est le mutisme de l'archi narrateur au profit du personnage de Zoheir, qui, en exposant le contenu de son journal intime représente le narrateur intra-diégétique « *Enfin, il peut encore constamment ou non, être narrateur : c'est par « sa bouche » que l'on connaît l'histoire, c'est lui qui raconte dans le texte.* » <sup>(1)</sup>

L'ouverture du récit par ce procédé, pousse notre analyse plus loin en nous incitant à considérer le journal intime d'une certaine manière comme une stratégie énonciative de la dénonciation cachée et le point focal pour la validation de notre hypothèse du départ ; certes, ce ne sont guère les événements racontés au niveau du journal intime qui nous intéressent néanmoins nous ne pouvons nous empêcher de s'intéresser au personnage pivot de l'histoire, qui justement use de ce fameux artifice qui nous occupe : « l'écriture », l'auteur a choisi délibérément de le doter de l'usage de l'écriture en lui faisant tenir un journal intime pour permettre au lecteur d'accéder à l'intérieur du personnage et pourquoi pas celui du roman, par ce procédé, le lecteur partage d'une certaine manière la vision de Zoheir aussi contradictoire soit-elle ne serait-ce que pour pouvoir suivre la métamorphose scriptural que subit l'histoire du roman (le passage du journal intime (donc narrateur intradiégétique → R1 au récit proprement dit où le narrateur extradiégétique monopolise la narration → R2).

L'écriture du journal intime représente tout un travail de conscience, un ballé age intérieur qui s'opère à travers le rapport au monde extérieur, à travers aussi le rapport d'une individualité (intimité) à une collectivité ( les autres) :

*« ce travail sur soit ne peut se faire qu'on référence à la conscience et au souci des autres et du monde que l'on partage avec eux, si bien que cette responsabilité (l'écriture) en forme de pratique de l'éthique, est « réfléchie » et dialogique. »* <sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> – Yves Reuter. *L'analyse des récits*. Nathan/université. Paris.2000 P. 29.

<sup>2</sup> – Florent Piron : *Ecriture et responsabilité in Revue : Anthropologie et sociétés, Volume 20,, n° 1, Université Laval, Québec, 1996. P. 133.*

Dans son journal intime, Zoheir procède à «un travail sur soit » mais c'est aussi une écriture de compensation, il écrit pour apaiser ses peines, pour invoquer sa mère. « *J'avais dans l'idée qu'en l'appelant ainsi, soir après soir, elle finirait par m'entendre* » ; « *Dans ma tête enfiévrée, je voyais une femme sans visage se pencher sur mon lit et me prendre dans ses bras pour me bercer.* » <sup>(1)</sup>

Ce qui est sûr dans l'écriture d'un journal intime, c'est que c'est une écriture dirigée vers soit même, nul ne peut lire un journal intime, toutefois l'intimité dans le roman est violée tout comme son écriture (nous verrons ultérieurement que la dénonciation de l'oppression de la femme s'opère par un sujet masculin). Cependant elle demeure une écriture de « refoulement », Derrida avance que « *L'écriture est impensable sans le refoulement.* » <sup>(2)</sup>

Dès lors, l'écriture de Journal intime est une conséquence certaine plus qu'une forme de compensation puisque Zoheir est rejeté par son entourage, par le monde extérieur (la société), la solitude conduit obligatoirement au « *refoulement* » car « *Si l'homme est seul, c'est qu'il ne communique plus avec le monde extérieur. Et s'il ne communique plus, c'est qu'il n'est pas reconnu par les autres.* » <sup>(3)</sup>

Le journal intime devient le lieu de compensation le plus possible et le plus indispensable, Zoheir arrive même à y transmettre ses rêves les plus intimes ; cette immense solitude mêlée à la souffrance qu'est la sienne lui provoque même parfois des hallucinations :

« *Une nuit j'avais si fortement senti cette présence que, trempé de sueur et haletant, je m'étais rué hors du lit, les bras tendus pour aller à sa rencontre. Mais je ne trouvais quel e vide. Un terrible vide qui m'enveloppa des pieds à la tête.* » <sup>(4)</sup>

---

<sup>1</sup> – *Le passé décomposé*, P. 11

<sup>2</sup> - J. Derrida. *L'écriture et la différence*. Coll. Point. Ed. Seuil. Paris 1967. P.334.

<sup>3</sup> – F. SARI Mostapha Kara : *thèse de Doctorat d'Etat : Pouvoir de l'écriture et authenticité. ESSAI sur l'œuvre de M. Dib : Tome I*. 1987. P.333

<sup>4</sup> – *Le Passé décomposé*. Op. cité. P. 11

Ce passage du roman nous informe sur l'état critique que subit Zoheir qui joue le rôle d'un personnage proie aux hallucinations toutefois, ce dernier réitère cette souffrance vécue en narrant lui-même « ses malheurs ». D. Maingueneau affirme que *« Dans un récit relevant de la technique du « monologue intérieur » il n'existe pas de distinction entre narrateur et héros, puisque tout ce déroule dans la conscience d'un unique sujet. »* <sup>(1)</sup>

Ceci dit, il est d'usage de distinguer la part du récit et du discours au niveau Journal intime car dans ce genre de roman les rôles auteur/narrateur/personnage s'identifient en créant un espace textuel particulier où le récit et le discours cohabitent de façon durable et confusionnelle ; l'écriture acquiert un pouvoir sur le texte en se jouant des lois de l'esthétique, mais la question qu'il faut se poser à présent, est ce une *« écriture en liberté ? », « Oui et non ; Il faudrait d'abord essayer de voir à quel niveau se situe cette liberté et ce qu'elle signifie. »* <sup>(2)</sup>

Nous sommes plutôt tentés de voir dans le pouvoir acquis par l'écriture une certaine liberté, dès lors cette mise au point sur le pouvoir de l'écriture a été et reste cruciale pour la compréhension des différentes relations qu'existent entre l'auteur et son œuvre ; Foucault (1984) disait donc : *« Qu'est ce que l'éthique, sinon la pratique de la liberté, la pratique réfléchie de là la liberté. »* <sup>(3)</sup>

D'autre part, si l'écriture est libre, pourquoi cette tendance à camoufler la dénonciation ? Le journal intime : est-ce juste un semblant de pouvoir, ou par contre une stratégie textuelle parmi d'autres qui permet de remettre à jour la dénonciation, puisque celle-ci devient pratiquement interdite, il devient donc indispensable de tenter de remédier à la situation au moyen de différentes stratégies. *« Le journal intime n'est plus alors « une finalité sans fin », il s'articule sur une autre chose : sur le roman dont-il constitue un contrepoint. »* <sup>(4)</sup>

---

<sup>1</sup> – D. Maingueneau : *Elément de linguistique pour le texte littéraire. op. cité. P 16*

<sup>2</sup> – B. Didier : *Le journal intime op. cité. P. 5*

<sup>3</sup> – Foucault : *Dits et écrits, Tome 4. Gallimard. 1994, P. 708-729 in Revue : Anthropologie et sociétés, cité par Florence Piron. Op. cité. P. 711*

<sup>4</sup> – B. Didier. *Le journal intime. Op. cité. P 158*

Le journal intime fait office de pause dans le roman, les faits et évènements y sont réitérés, l'action dans le roman est donc réduite voire absente ce qui provoque un genre de rupture dans le cours des évènements, dès que l'intimité s'installe, l'action se réduit : « *Le journal intime est associé à l'intime, il peut être considéré comme le reflet et l'aboutissement extrême du progrès de l'écriture.* » <sup>(1)</sup>

En effet, avec le journal intime l'écriture est en progrès car ce genre de texte a recours à un autre genre d'écriture : l'écriture « fragmentée, hachée », marquée par des ruptures séquentielles obligeant le lecteur à adopter une lecture discontinue, toutefois, cette pause de nature séquentielle (mais pas narrative) n'a pour but qu'un changement de la direction du regard du lecteur grâce à un changement de focalisation. Le passage de l'instance narrative du narrateur intradiégétique (Zoheir) au narrateur extradiégétique (l'archi narrateur) réalise une nouvelle orientation du regard dans le récit supervisée par l'auteur tel un changement de prise de vue dans un long métrage. L'écriture n'est plus plate, son progrès est dans ce volume qu'elle arrive à matérialiser en créant l'illusion du réel.

---

<sup>1</sup> - *Ibid.* P. 65

## II – Énonciation : La polyphonie dans le Passé décomposé :

### a/ Interaction discursive :

Dans toute analyse littéraire, la polyphonie offre un champ très vaste d'investigation et crée une fusion de voix susceptibles de révéler la magie du texte, dès lors la narration s'opère dans un mouvement aléatoire mais ne s'interrompt jamais, toutefois la polyphonie se trouve être la conséquence directe de la mise en abyme dont nous procéderons à l'analyse au fur et à mesure de notre étude, nous dénoterons une forme de hiérarchie textuelle que seul le discours rapporté et le dialogue peuvent véhiculer. La polyphonie dans le Passé décomposé procède à un télescopage de voix en but de créer la « différence ». Pour Ducrot (le dire et le dit (1984) « *il y a polyphonie quand on peut distinguer dans une énonciation deux types de personnages, les énonciateurs et les locuteurs* ». <sup>(1)</sup>

Dès lors, la narration qui paraissait aussi simple et limpide pose un problème de « perspective » (qui perçoit dans le roman) qui touche aussi le déroulement des événements, ces derniers (les événements) sont-ils perçus et racontés par une seule instance narrative ? Dans le cas négatif (plusieurs instances narratives) le narrateur anonyme prend-il une distance par rapport aux énoncés dont-il tient la charge de narrer ?

Toutefois il convient de préciser ce que O. Ducrot veut signifier avec les termes désignés par : « énonciateur » et « locuteur » : « *L'énonciateur est un peu au locuteur ce que le personnage est à l'auteur dans une fiction* ». <sup>(2)</sup>

Ceci dit, le locuteur est celui qui prend en charge de rapporter les énoncés des énonciateurs sans s'en attribuer la responsabilité, ainsi l'impact sémantique produit dans le roman serait l'objet de diverses prises de position. (Les points de vue des différents énonciateurs dont nous n'entendons pas la voix mais nous connaissons les

---

<sup>1</sup> – D. Maingueneau. *L'analyse du discours op. cité P. 128*

<sup>2</sup> – *Ibid. P. 128*

énoncés) « *Le texte devient un espace polyphonique où s'entrecroisent, se superposent et parfois se confondent différents registres énonciatifs* ». <sup>(1)</sup>

Il en résulte que dans le Passé décomposé, Zoheir, le narrateur intradiégétique nous rapporte les propos de la vieille Kheira (qui l'a pratiquement élevé au sein de la cité d'enfance) dans (un style) direct (Les guillemets, les deux points), toutefois, il n'hésite pas à préciser que l'information qu'il a obtenue de sa part n'est gère le fruit de son imagination mais de celle d'un autre personnage que nous découvrirons dans ce qui suit :

« (...) : « *voilà : il y a sept ans, un jour, une femme assez âgée est venue me trouver chez moi (...) La femme âgée savait que je travaillais comme servante à la cité de l'enfance, et c'est la raison pour laquelle elle préféra s'adresser à moi plutôt qu'à quelqu'un d'autre* ». <sup>(2)</sup>

Ces propos sous-entendent qu'en fait c'est l'explication que lui a donné la femme âgée le jour où elle est venue la trouver (« *c'est la raison (...)* ») ➔ c'est donc une justification dont nous connaissons l'énonciateur (*la femme âgée*) mais nous entendons que l'écho par le pouvoir de la polyphonie, qui ne permet pas seulement la répétition du langage mais aussi son « dédoublement » :

« *Cette possibilité de dédoublement est utilisée pour faire connaître un propos qu'un locuteur est supposé avoir tenu, mais aussi, peut être surtout, pour produire un écho imitatif* ». <sup>(3)</sup>

Parfois, le locuteur démontre la véracité des propos tenus par l'énonciateur dont il rapporte l'énoncé en utilisant des termes qui le mettent à distance par rapport à ce même énoncé : « *Je ne sais si c'est vrai, mais elle m'a dit s'appeler Sara* ». <sup>(4)</sup>

---

<sup>1</sup> – J.F. Jaudillou. *L'analyse textuelle*. Coll. Circus éd. Armand Collin, 1997. P. 70

<sup>2</sup> – *Le Passé décomposé*. pp. 8-9

<sup>3</sup> – Gisèle Valency. *In introduction aux méthodes critique pour l'analyse littéraire*. op. cité. P. 184

<sup>4</sup> – *Le Passé décomposé*. P. 9

Donc la vieille Kheira qui se situe comme locuteur de cet énoncé refuse justement de prendre en charge la responsabilité quand à la sincérité des propos de la mère de Zoheir (Sara), d'ailleurs, l'utilisation du verbe « dire » nous donne une impression d'entendre au delà de la voix de Kheira, celle de Sara (Najet).

Il en résulte que la polyphonie est présente dans chaque dialogue, dans chaque discours rapportés car elle fait partie des phénomènes les plus répondus dans l'écriture littéraire, elle est le résultat et l'effet immédiat de l'opération appelée : transcription de la pensée qui fait qu'un énoncé d'un seul « locuteur » peut supporter, voir laisser entendre plusieurs voix. Ces échos sont le produit de ce jeu de responsabilité de l'acte du langage grâce auquel se distingue le « sujet parlant » (celui qui dit « je ») donc « locuteur » de celui qui prend la responsabilité de l'acte langagier donc « l'énonciateur » : *« Les « énonciateurs » sont des êtres dont les voix sont présentes dans l'énonciation sans qu'on puisse néanmoins leur attribuer des mots précis ».* (<sup>1</sup>)

Le mouvement de ces instances narratives (l'archi narrateur / Zoheir (en commentant son journal intime), les différents personnages protagonistes et non protagonistes) instaure un certain volume dans le texte et casse la linéarité grâce à la polyphonie qui ré instaure les voix les plus lointaines aidée par ce style d'écriture adopté par le journal intime dont la rédaction nécessite une écriture fragmentée, cette rupture que procure ce genre d'écriture provoque un éclatement du récit en le rendant pluriel et offre ainsi une possibilité de plusieurs lectures et donc différents points de vue, le texte du **Passé décomposé** ne peut donc en aucun cas être un texte « univoque », il fait au contraire partie de ceux qu'appelle R. Barthes « pluriels » donc polysémiques. Les textes pluriels sont *« multivalents, réversibles et franchement indécidable ».* (<sup>2</sup>)

---

<sup>1</sup> – D. Maingueneau. *L'analyse du discours. Op. cité. P. 128*

<sup>2</sup> – R. Barthes. *S/Z. Coll. Point, éd. Seuil. Paris, 1970. P. 12*

La polyphonie fait donc partie de ces nombreux procédés qu'emprunte l'écriture pour aller au delà des mots pour appréhender derrière ces mots le « non dit » car en fait le texte n'est qu'une façade d'une vaste architecture qu'est la « littéarité » et tous les procédés que nous essayons de démontrer expliquent comment l'écriture et la pensée s'articulent et se combinent pour produire des effets bien qu'implicite soient-ils, néanmoins ils demeurent indispensables à la réalisation d'une telle écriture (écriture de la dénonciation).

Ceci dit, et pour conclure, la polyphonie dans le roman du **Passé décomposé** s'illustre dans cette pluralité des voix narratives (explicites et implicites) qui fait toute la richesse de son texte en devenant « pluriel », toutefois « *c'est la voix du narrateur qui s'établit comme voix solitaire au sommet de la pyramide des voix* ». <sup>(1)</sup>

Cette voix suprême (la voix du narrateur) s'efface par fois et s'efforce de prendre distance par rapport aux différentes voix qui se succèdent de façon progressive pour atteindre justement cette voix suprême qui occupe le « sommet de la pyramide » ; donc « *l'énoncé polyphonique manifeste une « théâtralisation de paroles qui comporte une pluralité de voix* ». <sup>(2)</sup>

Tout est question de pluralité, le sens est pluriel, la lecture et l'écriture sont plurielles, désormais la voix se doit être plurielle puisque toute « (...) *énonciation est l'œuvre d'un seul sujet parlant, mais d'image qu'en donne l'énoncé est celle d'un échange, d'une hiérarchie de paroles* ». <sup>(3)</sup>

Cette « hiérarchie de parole » ressemble étroitement à ce que P. Ricoeur nomme « pyramide des voix » que nous avons évoqué plus haut, cependant la polyphonie reste et demeure le fruit et le résultat incontestable de la mise en abyme.

---

<sup>1</sup> – P. Ricoeur. *Temps et récits II*. Ed. Seuil. Coll. *l'ordre philosophique*. In CD Rom *Universalis 2000*

<sup>2</sup> – Gisèle Valency. in *Introduction aux méthodes critique pour l'analyse littéraire* op. cité. P. 184.

<sup>3</sup> – *Ibid.* P. 184

## **b / - Mise en abyme (énonciative) :**

Lucien Dalleubach définit la mise en abyme comme:«*Tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit pour reduplication simple, répétée ou spéculaire*».  
(<sup>1</sup>)

Le procédé de la mise en abyme instaure dans le texte une multitude de stratégies discursives qui incite le lecteur à réfléchir sur le texte entraînant de se réfléchir et pousse ainsi son analyse (par la lecture) plus loin que le texte (produit fini) pour appréhender le non-texte (le texte non dit), et nous, lecteurs, pour faire une telle analyse, nous sommes dans l'obligation de suivre le fil paradigmatique du texte mais aussi de prendre en compte cet aspect particulier de l'écriture linéaire qui donne l'illusion d'une écriture entraînant de se faire par rapport à l'acte même de la lecture (ce qui engendre un effet de simultanéité entre lecture / écriture qui met l'auteur et le lecteur à la même enseigne).

Se faisant, nous sommes en présence d'une écriture qui se veut circulaire et seule la lecture paradigmatique permet de mieux cerner les différentes mises en abyme opérées dans le texte.

Le **Passé décomposé** est un récit qui repose sur une structure « en miroir » puisqu'il englobe deux histoires (celle de Zoheir et de Najet) qui se réfléchissent réciproquement, seulement c'est l'histoire de Najet (R2) qui est mise en abyme ; néanmoins : « *Ce jeu de reflets finit par faire douter de la réalité décrite : que nous montre réellement l'auteur ?* ». (<sup>2</sup>)

En effet, le texte qui nous intéresse, et d'un point de vue narratif est un cas complexe pour l'analyse car plusieurs instances narratives vont s'installer créant un univers polyphonique dont l'appréhension s'avère plus ou moins difficile mais grâce à la richesse de modalités de narration allant du discours rapporté aux multiples formes de dialogue et monologue nous nous sommes rendu compte que tous les niveaux d'analyse inhérent au texte **Passé décomposé** ne sont en place que pour la réalisation d'une technique très pertinente capable de permettre l'enchâssement et l'emboîtement

---

<sup>1</sup> -L. Dalleubach. *Le récit spéculaire* Paris. Seuil. 1977. P. 61

<sup>2</sup> - R. Bourneuf, R. Quellet : *L'univers du roman* ; PUF, 1983 ; p85

de plusieurs micro-récits dans un mouvement de voilement/dévoilement qui incite le texte à se réfléchir sur lui même, en d'autres termes, le texte est : « *une boîte gigogne, car il consiste en unités narratives dans des unités narratives. La plus grande de ces boîtes qui contient toutes les autres est le dialogue entre l'hypothétique narrateur et l'hypothétique lecteur* » (Arthur Wilson : Diderot, sa vie et son œuvre. P. 558). <sup>(1)</sup> La notion de texte « *en gigogne* » renvoie à celle d'un texte à « tiroirs », c'est aussi la représentation du petit dans le grand mais en se dédoublant et en se réfléchissant de manière à ce que la structure du détail répète celle de l'ensemble, ce type de relation qu'entretient le détail et l'ensemble que seule la mise en abyme sache en rendre compte nous fait penser à un « *centre aimanté qui attire les particules vers ce centre* ». <sup>(2)</sup>

Cette image exprime la dépendance des micro récits par rapport au macro récits qui les englobe, il n'en demeure pas moins que ces mêmes micro récits produisent sur le texte « mère » un effet de miroitement et donc de dédoublement, et une « réduplication » qui instaure le doute et la curiosité du lecteur : pourquoi l'auteur use-t-il d'un tel procédé ? « *La littérature se met elle même en question, se regarde, se critique elle ne cède pas à l'illusion d'un réalisme court* ». <sup>(3)</sup>

L'usage des verbes « se regarde », « se critique » nous montre que la littérature moderne subit une crise, celle de l'emprise de la réalité (« réalisme court ») et tente de prévenir les lecteurs que ce qu'elle traite n'est qu'une fiction et pas une « illusion du réel » comme c'était le cas au 19<sup>ème</sup> siècle ; la technique de la mise en abyme permet justement l'autocritique de l'œuvre sur elle même, Gide le père des modernistes et précurseur de l'usage de cette technique à su rendre compte de la célèbre expression « l'art pour l'art » dans ses « Faux-monnayeurs », ainsi ce procédé réussit à fermer l'œuvre sur elle même car en se réfléchissant elle ne fait que ce reproduire : « *Plus le roman se réfléchit sur lui même, moins il risquera de représenter autre chose* ». <sup>(4)</sup>

<sup>1</sup> – in J. ph. Miraux. *Le personnage de roman. op. cité. P. 31*

<sup>2</sup> – S. Gaubert. séminaire à l'université les « Frères lumière II. Lyon le 28.03.2001

<sup>3</sup> – *Ibid* .

<sup>4</sup> – Lalaoui. *Etude sur la circularité dans le récit de Nadjma de Kateb Yacine ; Thèse pour le doctorat. Université de Franche conté Volume 1. P. 316.*

L'utilisation d'un tel procédé est donc très révélateur quand à la problématique qui nous occupe (la dénonciation implicite) et s'illustre dans les différents glissements de micro-récits qui expriment la dénonciation en les emboîtant les uns dans les autres grâce à la diversification des instances narratives (plusieurs narrateurs dont les énoncés sont rapportés par l'archi narrateur ou le narrateur personnage (Zoheir) pour avertir le lecteur qu'il ne s'agit en fait que d'une fiction, ce qui nous amène à penser que « *cette technique participe d'une esthétique qui considère que la littérature doit se réfléchir elle-même (...) plutôt que de vouloir réfléchir le monde* ». <sup>(1)</sup>

Il en résulte que cette technique sert à structurer et organiser le langage textuel de manière à faire jaillir sa « réflexivité » et procurer au texte une circularité que seul la prise de parole de certains narrateurs : (l'archi-narrateurs, Zoheir : narrateur personnage) et quelques personnages (la vieille Kheira, quelques détenues) peut réaliser.

(1) *Voilà : Il y a sept ans (...) c'est tout ce que je sais mon petit » avait alors conclu la vieille Kheira* ». <sup>(2)</sup>

- *Narrateur personnage rapporte*  *énoncé de personnage.*

(2) « *La grosse écarta les bras dans un geste théâtral : je vous le dis, tous les hommes méritent la mort ! (...)* ». <sup>(3)</sup>

- *L'archi-narrateur rapporte*  *énoncé d'un personnage (détenue).*

Il existe encore d'autres niveaux d'emboîtement du discours que nous étudierons en analysant les différents discours rapportés ; toutefois il convient d'abord de traiter les multiples articulations du dialogue allant du monologue intérieur au dialogisme (Bakhtin).

---

<sup>1</sup> - Y. Reuter . *L'analyse du récit. Op, cité p.59F.*

<sup>2</sup> - *Le passé décomposé. pp 8-9.*

<sup>3</sup> - *Ibid. P. 96.*

## **b1) Mise en abyme monologique:**

Le **Monologue intérieur** : est par nature un discours qui se réfléchit ; tous les discours monologiques présents dans le texte du **Passé décomposé** sont ceux figurant dans le journal intime tenu par le personnage narrateur Zoheir, ces derniers se révèlent comme indispensables au tissage narratif vue leur disposition naturelle à nous faire introduire dans les profondeurs du personnage mais aussi comme introduction au récit « abymé » de sa mère Najet (mise en abyme narrative) et organisation de la suite des évènements ; ces monologues se présentent sous différentes formes, parfois détachés du discours narratif et donc de la séquence narrative (monologue autonome) d'autres fois insérés dans cette séquence.

- **Monologue autonome** : C. Stoz qui traite de la polyphonie dans le discours relaté de nature monologique et dialogale définit le monologue autonome comme : « *un discours libéré de l'emprise du narrateur* ». <sup>(1)</sup>

Dès lors tout le contenu du journal intime tenu par Zoheir est un monologue autonome puisque « immédiat », il est considéré comme débarrassé de toute emprise de l'instance narrative suprême (l'archi-narrateur), Zoheir (personnage – narrateur) n'a plus besoin d'intermédiaire pour exprimer ces différents points de vue qui s'attachent à la narration de son récit et de celui propre à Najet que nous considérons comme « abymé ».

**Exp. :**

- ❖ 1 « *Seuls les gens qui ont connu l'angoissante quête des racines parentales peuvent comprendre la douleur qui était la mienne alors et qui grandissait à mesure que les années passaient.* ». <sup>(2)</sup>
- ❖ 2 « *A ses yeux, je n'étais qu'un zéro. Un misérable bâtard dont on ne devait pas faire cas.* ». <sup>(3)</sup>

---

<sup>1</sup> – Claire. Stoz. *La polyphonie dans belle du Seigneur d'Albert Cohen pour approche sémiotique.* Paris, Honoré champion, 1998. P. 29

<sup>2</sup> – *Le passé décomposé.* op. cité. P. 8

<sup>3</sup> – *Ibid.* P. 12.

❖ 3 « *C'est parfois dur de vouloir analyser ses sentiments. Et moi, ce soir, j'avoue être dans l'incapacité de voir en moi de façon claire et précise (...) Cette constatation me fit prendre conscience de mes réactions toutes nouvelles* ». (<sup>1</sup>)

4 – « *Je compris que son plus cher souhait était de me voir aussi éloigné d'elle que la terre l'est du ciel. Je compris aussi que je lui faisais peur. Une peur aussi atroce qu'indomptée, aussi aveugle que raisonnée : je suis le dépositaire de son secret honteux. Son inavouable secret. Le fruit empoisonné de son passé enterré* ». (<sup>2</sup>)

Considérons ces quatre (04) extrait du **Passé décomposé**, ce sont bien entendu des monologues intérieurs de Zoheir toute fois non insérés dans la séquence narrative puisque nous ne détectons aucune présence de la voix anonyme ( l'archi-narrateur), les propos de Zoheir relevés dans cet exemple illustrent l'autonomie de son discours ( monologue), qui se charge à lui seul :

- 1- d'attirer la compassion des lecteurs ( Ext. 1).
- 2- de deviner les pensées les plus intimes des autres personnages (Ext. 2).
- 3- De s'auto analyser et de prendre conscience des changements et transformations qu'il subit après toute confrontation (Ext. 3).
- 4- De juger l'attitude de sa mère à son égard et d'en démontrer la raison (Ext. 4)

« *Le monologue intérieur, lui, s'émancipe non seulement de l'interlocution, puisqu'il prétend restituer le flux de conscience du sujet, son discours intérieur, mais encore du narrateur* ». (<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> - Ibid. p 30

<sup>2</sup> - Le **passé décomposé**. op. cité. P. 39

<sup>3</sup> - D. Maingueneau. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. op. cité. P. 113.

Il en résulte que tout locuteur usant dans le monologue autonome défit toutes les lois et les contraintes de la littérature, se faisant, le monologue autonome peut convoquer une situation d'interlocution sans ayant recours à un interlocuteur ( ce dernier pouvant être virtuel ou bien narratif (lecteur) comme le signale très bien l'ouverture du roman lorsque Zoheir s'adresse à un «Vous » qu'il assimile aux « gens normaux » et qui n'hésite même pas d'en deviner les propos :

*« Mais que connaissez vous de la honte, vous ? vous qui portez un nom qui vous donne le droit d'exister en tant qu'individu dans la société ». <sup>(1)</sup> ; « Quel scandale que de glorifier d'une pareille infamie ! Diraient les respectables personnes ». <sup>(2)</sup>*

Ce pouvoir acquis par le monologue autonome octroie à Zoheir le rôle d'une « *voix interne auquel auteur ou narrateur cède temporairement la place* ». <sup>(3)</sup>

Céder la place c'est aussi rester passif, désormais le narrateur anonyme se garde et se prive d'intervenir dans le discours de Zoheir et se contente de l'écouter monologuer et réfléchir sur son propre discours d'où l'utilisation de la technique de la mise en abyme et même si l'écriture du journal intime est coupée et fragmentée il n'en demeure pas moins qu'elle représente le foyer même de l'enchâssement du discours où une seule séquence est fractionnée en plusieurs événements espacés dans le mouvement de la narration mais qui finissent à trouver union au fur et à mesure de la progression narrative.

---

202 - *Le passé décomposé. Op ; cité p5*

<sup>2</sup> - *Ibid . p.5*

<sup>3</sup> -*L. Dalleubach. Le récit spéculaire. Op. cité. P. 71.*

### Monologue inséré :

Dans une narration menée par deux types de narrateurs (extradiégétique / intradiégétique) il n'existe pas tout à fait un monologue autonome, se dernier peut être inséré dans la narration introduit par le sujet monologuant ou par le narrateur anonyme mais dans ce cas précis le monologue de Zoheir et toujours précédé d'un « blanc narratif. »

Exp : Narrateur anonyme :

« Enfin / Il avait trouvé Sara ! Et sa vie, allait-elle changer de cours pour autant ?... « Zoheir alla chercher de quoi écrire et se rassit ». <sup>(1)</sup> P. 28.

Blanc narratif

<sup>(2)</sup> P. 29

### Zoheir narrateur personnage»

« Ce soir là, j'ai compris que quelque chose avait changé en moi. Je me sentais un autre homme. J'avais enfin rencontré la femme dont j'avais rêvé ma vie durant : ma mère ! » . <sup>(3)</sup> P.29

Concernant les différents « blancs narratifs » qui précèdent à chaque fois le monologue de Zoheir, nous sommes plutôt tentés de leur attribuer le statut de pause narrative (telle la description) qui prépare le lecteur au futur monologue en le transportant d'un espace textuel à un autre (de la narration (récit) à l'énonciation (discours monologué).

Par ailleurs, en changeant d'espace et de lieu textuel s'effectue au changement de type de focalisation (focalisation externe (archi-narrateur) à la focalisation interne (narrateur personnage).

---

<sup>1</sup> - Le passé décomposé op. cité. P. 28.

<sup>2</sup> - Ibid. P. 29

<sup>3</sup> - Ibid. P. 29.

Le monologue intérieur nécessite donc « un décrochage énonciatif » par les ruptures qu'il provoque au sein de la narration et invite par la même occasion le lecteur à une « *lecture interactive* ». <sup>(1)</sup> (Bakhtine) puisque le monologue inséré opère une discontinuité dans le mouvement événementiel en obligeant le lecteur à se situer dans sa lecture en procédant à un repérage narratif (qui parle ?).

### **b – 2 – Mise en abyme dialogale :**

Hormis le monologue intérieur figurant dans le journal intime de Zoheir, tout le texte du **Passé décomposé** s'articule sur cette forme du discours qui nécessite plus d'un interlocuteur pour se réaliser, appelée « dialogue ».

*« En effet, le sens d'un énoncé ne peut souvent être véritablement compris qu'en fonction de la situation d'énonciation ». <sup>(2)</sup>*

Si dans le monologue intérieur, l'énonciateur peut se passer d'un interlocuteur, le dialogue lui fonctionne sur cette interactivité du langage, l'échange énonciatif est indispensable, à côté du « je » du locuteur apparaît un « tu » de l'interlocuteur et dans ce cas il n'est plus question d'une référence « unique » mais plutôt plusieurs (tu / vous).

*« Par opposition, le dialogue met l'accent sur l'allocution, se réfère abondamment à la situation allocutive, joue sur plusieurs cadres de référence simultanément et se caractérise par la présence d'éléments métalinguistiques et la fréquence des formes interrogatives ». <sup>(3)</sup>*

Le dialogue est donc une forme très riche du discours elle admet plusieurs interlocuteurs, son pouvoir de référence s'étend au delà du simple locuteur et fait appel à d'autres « éléments métalinguistiques » (en effet, il (dialogue) peut comporter des marques de l'oralité comme le langage « argotique ») et la forme interrogative propre à l'énonciation est assez évidente dans le cadre, (style) « dialogique » ;

---

<sup>1</sup> – Cité par T. Todorov in M. Bakhtine, *le principe dialogique*, Paris, Seuil (poétique). 1981.p147

<sup>2</sup> – Y. Reuter : *Introduction à l'analyse du roman* éd. Nathan Coll : lettre sup. 2<sup>ème</sup> édition. Paris 2000. P. 35.

<sup>3</sup> – O. Ducrot / J. Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Op. cité. Pp. 664-665.

*« Comment as-tu fait pour... pour savoir tout ça ? ».p18 « je T'ai retrouvée grâce à la bonne vieille Kheira. Tu dois t'en douter !... Sa petite fille était ton élève en classe terminale ». (1)*

Les marques de l'oralité dans cet exemple se justifient dans la redondance du « pour » comme pour marquer une pause causée par la forte émotion que l'énonciateur (Najet) éprouve au moment concerné, les trois points font aussi officie de pause où l'archi-narrateur préfère ne pas s'introduire afin de ne pas diminuer la densité émotive dont les propos des énonciateurs sont chargée, d'autre fois il n'hésite pas à commenter le temps écoulé entre chaque propos, *exp.* :

*« Il respira un bon coup avant de poursuivre presque avec peine ». (2)*

### **C. Structure du discours relaté :**

*« Derrière la question de l'insertion du dialogue dans le corps d'un récit se profile la question du discours relaté direct, indirect, indirecte libre et narrativisé. »(3)*

Certes, la présence du dialogue dans un récit est un indice formel de sa fictionnalité néanmoins la part du discours relaté y constitue la preuve incontestable, car s'il arrive que l'archi narrateur ou l'auteur se tait au profit de rapporter les différents propos des personnages « protagonistes » c'est pour justement céder la place à ces personnages qui par le biais du discours rapportés deviennent aussi des narrateurs momentanés et nous font entendre d'autres voix en citant ou en transposant les propos de ces même personnages qui prennent corps au fil de la narration, toutefois, concernant les différentes intrusion du discours « cité » que nous prélèverons ultérieurement nous convenons a dire que « *c'est une association opérée par le texte à l'intérieur de son propre système* »(4)

Le discours relaté provoque donc un télescopage de voix et réactualise cette relation qui existe dans tout texte animée par les différents points de vue des

---

<sup>1</sup> - *Le passé décomposé. op. cité. P. 18*

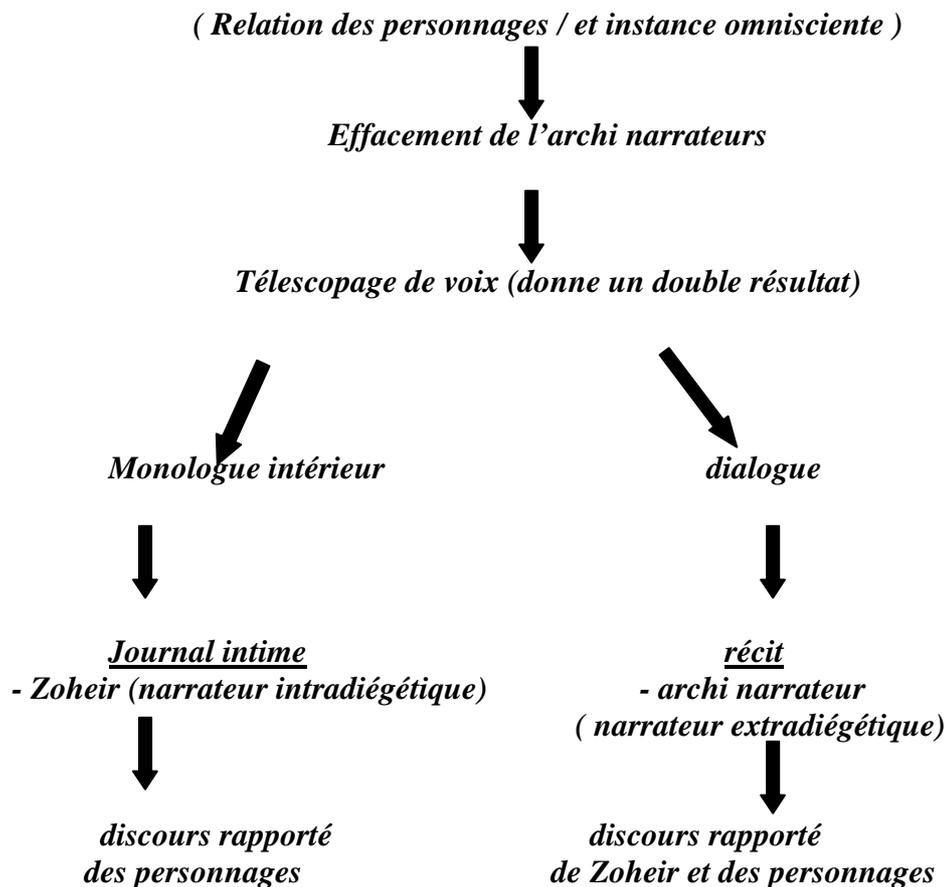
<sup>2</sup> - *Ibid. p 18*

<sup>3</sup> - *Jean Michel Adam : les textes types et prototypes ; coll. Linguistique, ed. Nathan : Paris ,1992, p164*

<sup>4</sup> - *R. Barthes - S/Z, Coll. Point , ed. Seuil: Paris ,1970, p53*

personnages et l'archi narrateur qui en s'effaçant instaure une mouvance textuelle contrôlée par une instance narrative omnisciente

- Le discours relaté lui, naît de cette relation que nous pouvons schématiser comme suit :



Ce schéma nous renvoie à la définition du discours relaté que donne J.Peytard dans « Syntagmes 4 », il avance que ce dernier (Le discours relaté) :

*«Propose un jeu évaluatif introduit par le processus et le procédé de la mise en mot du « tiers parlant ». (1 )*

Le tiers parlant chez J. Peytard représente la non personne, le personnage dont les propos sont rapportés, le discours relaté devient un procédé qui actualise

<sup>1</sup> - J. Peytard « Syntagmes 4 ». op. cité p.315

« toute mise en mot du tiers parlant » aussi lointaine soit-elle, il en résulte qu'il tient une relation très étroite avec la « *rétrospection* ». <sup>(1)</sup>, il en est même le résultat.

En effet le décollage temporel entre la production et le reproduction du même discours est le fruit de toute réitération discursive car parfois le locuteur peut produire un discours subjectif par rapport au discours dont il a la charge de rapporter , cette manipulation discursive est propre au récit et la fiction ainsi la présence du discours relaté dans un récit confirme son caractère « fictionnel » toutefois, la tension dramatique dénotée dans le **Passé décomposé**, ne provient guère de son intrigue « l'enfant bâtard » ,mais de l'évolution des divers discours monologués et rapportés qui rétablissent l'univers clos du discours pour l'octroyer à celui du récit car « *le discours peut « raconter » sans cesser d'être discours, le récit ne peut « discourir sans sortir de lui-même* ». <sup>(2)</sup> D'où l'aspect autonome du discours dans le **Passé décomposé**, s'avère aisé, puisque la part du discours se distingue facilement de celle du récit, et même si l'une s'imbrique dans l'autre, il n'empêche que « *le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de Kyste très facilement à reconnaître et à localiser* ». <sup>(3)</sup>

Extrait des discours rapportés dans le **Passé décomposé** :

1- « *Quel scandale que de se glorifier d'une pareille infamie ! diraient les respectables personnes* » p.5 (Zoheir)

2- « *Elle se mit en colère et me dit que je faisais exprès de l'ennuyer* » p.7(Zoheir)

3- « (...) *Sans trop se casser la tête elle me dit l ignorer* » (Zoheir) p.8

4- « (...) *La plus âgée m'expliqua que la jeune future maman était dans une situation très critique et qu'elle ne pouvait accoucher ailleurs parce...Sa grossesse était ignorée de tout le monde* » p.9 (La vieille Kheira ).

L'analyse des niveaux dialogaux de ces passages se trouve perturbée, étant des discours relatés, parfois nous ignorons l'énonciateur initial, Zoheir (E1) tenant un

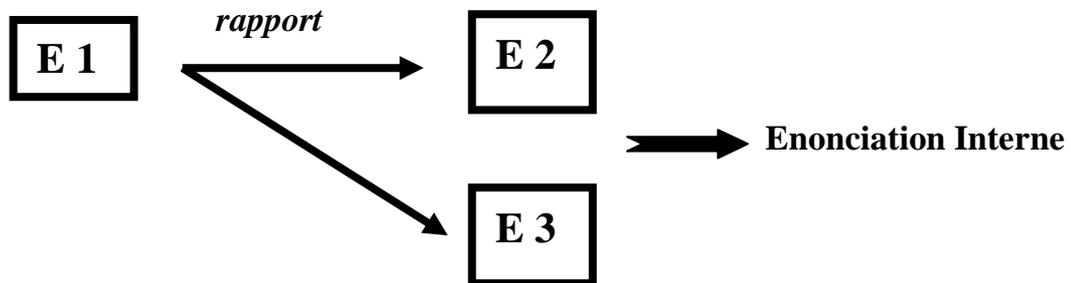
---

<sup>1</sup> - Nous traiterons ce point dans la deuxième partie de notre étude.

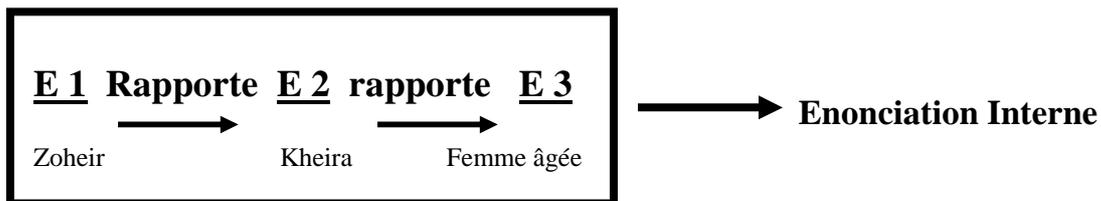
<sup>2</sup> - G. Genette. *Frontières du récit*. In *communications 8 op.cité.p.168*

<sup>3</sup> - *Ibid.p.p.167-168*

journal intime est un narrateur intradiégétique lorsqu'il produit un discours relaté l'énonciation est exclusivement interne .



Le premier, le deuxième et le troisième exemple suivent le schéma ci-dessus, mais le quatrième (04) est celui où se réalise l'emboîtement du discours et le passage du niveau du niveau dialogal est plus complexe, c'est aussi le lieu où se



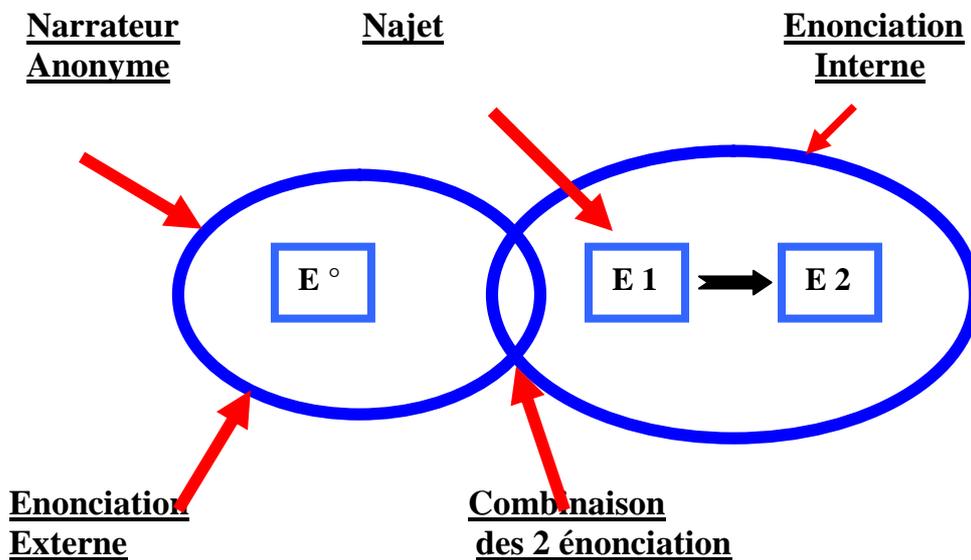
produit un effet de mise en abyme (le va et vient entre les niveaux dialogaux) toutefois ce sont des indices qui facilitent le passage d'un niveau à un autre tels que la ponctuation (le (04)<sup>ème</sup> exemple) les temps verbaux (le présent, l'imparfait, le P. simple) l'apparition de nouveaux personnages (Kheira, la vieille dame qui accompagnait Najet (Sara)...) ainsi les discours relatés restent ceux qui représentent le mieux la réflexivité et la mise en abyme de part leur dimension polyphonique et la facilité de passage entre les niveaux dialogaux.

L'énonciation dans le Passé décomposé est double, la présence de l'archi-narrateur en est la preuve, lorsqu'il ne s'agit plus du journal intime tenu par Zoheir le récit réintègre une énonciation « externe » ainsi le récit à proprement dit commence en fait à la page 13, donc à la première apparition du narrateur anonyme, Zoheir n'use plus de ce « je » protagoniste mais il est plutôt décrit comme suit :

*« En face du Lycée, un jeune homme était adossé à un arbre. Il semblait très nerveux et ne cessait de fumer cigarette sur cigarette ». p.13*

Ainsi dès l'avènement de l'archi-narrateur, l'énonciation acquies son double statut (Externe / Interne)

*« Elle regarda ses élèves, ouvrit le livre en son milieu et commença à lire : « d'après Auguste Babel, dans la femme et le socialisme, je cite: » la femme et le travailleur ont ceci en commun: ils sont tous les deux des opprimés, mais la femme est inférieure au travailleur aussi bien par les mœurs et l'éducation que par la liberté qui lui est donnée »(...) pp13-14*



L'intervention du narrateur anonyme se fait discrètement de façon à ce que les personnages narrateurs ne sachent même pas son existence, la narration qui s'articule sur les deux rôles de l'énonciation (interne / externe) exige de ce dernier (l'archi-narrateur) de prendre une certaine distance par rapport aux événements narrés, toute fois quelques propos « évaluatifs » (J. Peytard) peuvent trahir ce « jeu » de distanciation : « Il semblait nerveux » p 13 ( nous y reviendrons dans le sujet qui suit : Point de vue / distance ).

A partir de ces quelques extraits du discours relatés prélevés dans le **Passé décomposé**, c'est à se demander si cette configuration de discours relaté qui remet à jour la mise en abyme n'est en place pour servir un autre sujet que celui traité dans le récit et le discours relaté n'est qu'une tentative pour révéler ce que l'auteur veut volontairement cacher, d'autre part cette multiplicité de pronoms personnels, les passages des niveaux, la double énonciation, les temps verbaux, la ponctuation servent aussi à abîmer le discours « originel » au profit d'un discours autre, autrement -dit :le texte prétexte [ le viol-la bâtardise le meurtre ➔ victime masculine ] mais en réalité le discours appartenant au récit [réel] rejaillit par la prise de parole des personnages, ainsi toute la scène de la classe (Najet et ses élèves) traite la situation de la femme-le silence de la femme qui sont les véritables fonds narratifs que seul l'usage extensif du discours relaté peut raviver et réactualiser en créant un effet de dialogisme dans le **Passé décomposé** toutefois en utilisant un style indirect et libre car parfois, les personnages énonciateurs n'ont même pas besoin d'être introduits dans le récit, il interviennent sans intermédiaire.

*« Cas particulier de la polyphonie, le style indirect libre 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 ». (1)*

Grâce au dialogisme et à la polyphonie, le discours rapporté outre passe son rôle de prendre en charge des énoncés déjà produits en instaurant au texte son volume, car il permet aux personnages non- narrateurs de prendre corps, en disant « je », ils s'affirment autant que personnages responsables des énoncés rapportés même s'ils n'en prennent pas entièrement la charge

**EX :**

*« Les hommes qui ne pardonnent pas d'être venu au monde. Hé ! ça se paye cher, cette témérité ! Non, mais, de quel droit ! venir comme ça à la vie, sans frapper ! Sans racine !sans identité ! Bon -Vous allez voir ce que vous allez voir ! »*  
**p.6**

---

<sup>1</sup>- Gisèle Valency in introduction aux méthodes critiques de l'analyse littéraire. op cité p.185

Ce passage est le fruit de l'imagination de Zoheir, le personnage monologuant, le discours rapporté dans ce cas précis développe un aspect de présupposé, le personnage de Zoheir nous fait entendre des échos de voix néanmoins « intérieures », ces énoncés sus-cités peuvent exister comme ils ne peuvent pas exister, tout dépend de la compétence de Zoheir dans sa perception de ces personnages susceptibles avoir tenus des propos pareils, ainsi quand Zoheir remarque dans l'exemple qui suit que la monitrice non pudique ne lui prête guère attention, il n'hésite pas à s'auto questionner sur son attitude et présuppose même un « éventuel » comportement que la monitrice aurait pu avoir : « *Devant son frère aurait-elle agit de la même façon ? me dis-je. Non, bien sûr ! Elle aurait- été confuse certainement et se serait couverte par décence. Par respect pour lui / » p.12 et comme un présupposé amène toujours un autre, Zoheir arrive même à imaginer ce qu'elle se dit dans son intérieur d'où la Polyphonie de ce passage certes implicite mais très révélatrice : « *elle considérait que moi, que toute ma personne personnifiait la honte même : A ses yeux, je n'étais q'un Zéro. Un misérable bâtard dont on ne devait pas faire cas ! ».* p.12*

Le sens se différencie et devient multiple grâce à cette faculté dont est doté Zoheir (l'imagination fertile) la narration devient possible et riche, le personnage monologuant crée d'autres ouvertures, d'autres possibilités d'envisager la suite du roman, de cette mouvance est né le sens et la polyphonie demeure l'ultime recours pour tout texte qui se veut pluriel, le discours rapporté lui, facilite ce travail (la mouvance textuelle).

*« Il existe bien des cas où la distinction entre théâtre et discours rapporté perd son évidence. Ainsi lorsqu'on a affaire à une sorte de « théâtre intérieur », à un « sujet parlant » qui joue le rôle de plusieurs « locuteurs » les met en quelque sorte en scène dans sa propre énonciation ». (1)*

D. Maingueneau a su très bien qualifier les différents présupposés que produit Zoheir « Sujet parlant » en les assimilant à un « théâtre intérieur », dès lors ce dernier est capable de jouer plusieurs rôles et d'imaginer plusieurs propos mais toujours se

---

<sup>1</sup> - D. Maingueneau. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire op. cité p.80*

rapportant à « sa propre énonciation » donc à son propre point de vue (concernant ces mêmes personnages dont il présuppose les propos) toutefois,

*« toute mise en mots du tiers parlant comme acte de discours relaté, comporte une attitude évaluative de la parole relatée ». (1)*

**- d- Point de vue/distance :**

\* Le point de vue chez O. Ducrot « *C'est la perspective à partir de laquelle les événements sont perçus* ''<sup>2</sup>); « la notion de distance mesure la « modulation quantitative » (Genette) de l'information narrative ». (<sup>3</sup>)

Il en résulte que la narrateur (extradiégétique soit-il ou intradiégétique) se limite de rapporter les énoncés sans pour autant les juger toutefois ce dernier n'est pas toujours objectif, il arrive parfois que l'archi-narrateur se trahisse en émettant un point de vue sur les énoncés dont-il prend la charge mais il se rattrape en marquant une sorte de mise en écart par rapport à ces mêmes énoncés :

*« bien entendu cela exige qu'apparaisse une marque de distanciation entre les paroles et le « locuteur », sinon ce dernier se verrait attribuer le point de vue de l'« énonciateur ». (4)*

Les « énonciateurs » sont donc des personnages qui ne parlent pas vraiment, le « locuteur » est celui qui permet justement d'articuler leur points de vue en les incluant dans « sa propre énonciation » tout en restant neutre, ce dernier peut donc exprimer d'autres positions, d'autres points de vue différents du sien dans un même énoncé qui lui est propre ; cette coordination des deux énoncés (celui du locuteur et énonciateur) pose parfois le problème de la subjectivité du locuteur voire de l'auteur d'où la notion de « distance » :

*« Cette volonté de mise à distance peut s'effectuer à partir de la mise en abyme, technique qui consiste à représenter l'œuvre dans l'œuvre ». (5)*

---

<sup>1</sup> J- Peytard : « Syntagmes 4 ».op. cité p.315

<sup>2</sup> -O- Ducrot in Dictionnaire des sciences du langage. op. cité p.716

<sup>3</sup> -Ibid.p.716

<sup>4</sup> - D. Maingueneau- l'analyse du discours. op cité p.128.

<sup>5</sup> J. Ph. Miraux. : Le personnage du roman. op. cité P.84

Dès lors, nous dénotons toute l'importance de la mise en abyme dans un texte qui cache plus que ce qu'il ne veut bien dire d'où la redondance des différents points de vue se rattachant à cette technique et que nous avons démontré durant cette analyse, la polyphonie, le dialogisme, le discours rapporté dans toutes ses formes, tous contribuent dans l'affirmation d'une existence d'un texte « abymé », ainsi la question des perspectives facilite la tâche du lecteur qui conçoit le P. Composé comme une histoire à double sens guidé dans sa lecture par une vision, un point de vue susceptible de qualifier le degré de l'importance mais aussi l'impact des événements narrés, « *Tout point de vue est l'invitation, adressée à un lecteur à diriger son regard dans le même sens que l'auteur ou le personnage (...)* ». <sup>(1)</sup>

Il en résulte que l'auteur met à sa disposition plusieurs procédés afin de focaliser l'attention de son lecteur d'une part, et d'autre part de « niveler » et diversifier son texte en le rendant pluriel ( donc le « dé focaliser » ). La variation du « point de vue » se trouve être parmi ces différents procédés, ainsi « *le locuteur à l'intérieur de son propos discours peut construire plusieurs niveaux* ». <sup>(2)</sup>, pour se faire, ce dernier n'hésite pas à user dans la « présupposition », la négation, le discours indirect libre le discours relaté – les « mots mis entre guillemets » - l'ironie et le méta discours ( les parenthèses – les tirés ) tous en faveur d'une « *mise à distance par rapport au premier niveau du discours* ». <sup>(3)</sup>

Dès lors prendre distance par rapport à l'écriture est le fruit même du travail de repérage d'indices qui contribuent à la dés / occultation de la dénonciation (Sujet qui nous occupe) l'auteur procède grâce à un jeu d'optique (dû au prisme que lui procure la vision globale de son texte) à une hiérarchisation (nivellement) à l'intérieur de son propre texte ainsi il privilège ,le récit concernant la bâtardise à celui de la femme opprimée et en inversant les rôles, il réussit à occulter le sujet pivot au profit d'un sujet « prétexte » (Zoheir), toutefois, avoir un rôle d'observateur n'est pas de tout repos, être un narrateur non- impliqué n'est pas une tâche aussi aisée car dans le **Passé**

<sup>1</sup> - P. Rioeur : *Temps et récit II*, édit Seuil, Coll. *L'ordre philosophique*, in *CD Rom Universalis 2000*

<sup>2</sup> - Merete Jensen : *Initiation à l'analyse du discours séminaire à l'université Frères Lumières Lyon*, sous la direction de Mme Sari le 28/03/01

<sup>3</sup> - Ibid

**décomposé** deux genres d'écritures se distinguent, celle menée à la première personne (« je » Zoheir dans son journal intime) et celle à la troisième personne (lorsqu'il s'agit de l'archi - narrateur) cette dernière comporte plusieurs astuces, non seulement elle lui procure l'emprise totale sur l'enceinte textuelle (omnipotence, omniscience) mais aussi elle lui permet de surcroît de prendre position, de s'abstenir, le degré de subjectivité varie alors d'un personnage à un autre (notamment concernant ceux qui occupent les rôles principaux) toutefois, nous dénotons que cette subjectivité est involontaire quand l'inconscient se reflète sur l'activité d'écriture ce qui nous laisse croire l'existence d'un parti pris pour certains personnages trahissant ainsi l'objectivité masquée.

Cependant, il est utile « *de faire place à la subjectivité sans que celle-ci (ne) soit confondue avec celle de l'auteur* ». <sup>(1)</sup>, ce dernier offre au lecteur un monde fictionnel dans lequel le narrateur n'est qu'une instance narrative qui se limite à relater une fiction plus ou moins proche du réel ( celui de l'auteur et du lecteur) cette instance narrative se porte comme le garant de la narration en assurant l'agencement discursif du récit à sa charge, toutefois dans le **Passé décomposé** ,cohabitent deux formes de narrateur (archi-narrateur- Zoheir) qui instaurent dans le texte une vision double, « l'aspect du récit » (Todorov) varie donc entre une « vision par derrière » assurée par un narrateur. « extradiégétique » :  *dans ce cas , le narrateur en sait d'avantage que son personnage* ». <sup>(2)</sup>, et une « vision du dedans » assurée par un narrateur personnage nommé comme « intradiégétique », et cette fois-ci le narrateur en sait moins que le personnage ; ainsi l'existence des deux formes de narrateur produit une double articulation de la narration qui se manifeste par la simple observation de l'acheminement du texte ;ainsi le narrateur procède par deux formes :Exhibition / non Exhibition , en instaurant un jeu de traces laissées volontairement ou pas afin de dessiner une trajectoire à son lecteur celle- là -même – où il veut le faire parvenir.

---

<sup>1</sup> - G.Génette :*Nouveau discours du récit*, Seuil :Paris, 1983; p.83

<sup>2</sup> - T.Todorov. *Les catégories du récit littéraire*. in *communication 8*, éd. Seuil. 1981; p.147

## **Synthèse :**

La question d'écriture suscite par le fait même de sa catégorisation (entant qu'écriture de la dénonciation) un véritable « *affrontement entre sémiotique et sémantique donc' clôture des signes ou médiation vers le monde.*»<sup>(1)</sup>

Le **Passé décomposé** s'ouvre sur une introduction qui suggère tout l'itinéraire du récit, en effet, il est question d'un « je » qui raconte sa propre histoire, donc, d'un point de vue thématique le texte est déjà orienté, il suffit de suivre le cours de l'histoire pour savoir de quoi il en retourne, cette aisance, cette facilité de lecture est surtout due à sa linéarité, les repères sont là, l'intrigue est limpide et se dénoue vers la fin comme tout récit classique qui se doit.

Une interrogation s'impose : derrière cette facilité déconcertante du texte, n'y-t-il pas une volonté préméditée de vouloir déguiser la vérité ?

Certes, le texte véhicule une dénonciation qui aborde le thème de la bâtardise et de l'exclusion, toutefois, il existe derrière le récit un autre récit débattant de la condition féminine nous avons vu que la mise en abyme a permis à la fois l'enchâssement et la manifestation du texte occulté (réduit au silence), ce procédé permet de remettre à jour la question féminine, se faisant, l'écriture use dans des stratégies susceptibles de « dé/terrorer » la dénonciation, toutefois, l'écriture du **Passé décompose** est d'une nature ludique en révélant d'une part ses objectifs et d'une autre, les dissimulant au profit de mener à bien sa dénonciation.

« *Une fonction non moins importante de la mise en abyme est, comme depuis Sophocle, elle consiste à 'contester le récit' (...).*»<sup>(2)</sup>

C'est dans cette perspective que nous nous sommes intéressés sur ce procédé d'écriture qui perturbe l'architecture du récit en imposant une investigation qui met plus l'accent sur les discours dénonciateurs et d'autres éléments disparates plutôt que de suivre la progression des événements propres au récit.

---

<sup>1</sup> - P. Ricoeur : *Signe et sens* – CD Universalis 5 ; 2000

<sup>2</sup> - Klauber Véronique: *la mise en abyme* ,CD Universalis5 ; 2000

*« Il faudra donc étudier « ce mécanisme du refoulé/caché qu'il y a dans le titre par rapport à son développement textuel. » (1)*

En effet, le jeu de mot qui existe au niveau du titre « de/composé » (décomposition/dédoublé) attire notre attention sur une particularité de l'écriture, celle de se référer non pas au mot donné mais plutôt à ce qu'il fait référence par association ou par contradiction tel est le cas des noms des personnages qui désignent le contraire de ce qu'ils sont vraiment (motivation des noms) *« C'est surtout alors, un instrument de focalisation important. »(2)*

La connotation s'impose d'elle-même, la signification par contradiction est une volonté plus ou moins manifeste à détourner la focalisation des lecteurs et les inviter à ré envisager le sens et le message qu'ils « croient » avoir pu appréhender.

Dés lors, la narration est au service du discours de la dénonciation, le dialogue et le monologue qui s'avèrent abondant ne font que renforcer et accentuer cette dénonciation et malgré ses efforts de distanciation, l'auteur est trahi par sa subjectivité, toujours récupéré par son texte, il laisse des traces conscientes ou inconscientes de sa présence *« Le refoulé est projeté dans l'œuvre. » (3)*

Le texte en dit toujours plus que ce que l'auteur veut bien dire, à ce niveau, nous assistons à la projection de l'inconscient de l'auteur dans son texte qui fait office de « façade » (4) aux véritables intentions du départ ; autrement dit : la dénonciation de l'oppression féminine.

*« La parole nous informe, l'écrit nous forme et nous déforme nécessairement, puisque ce qui a été écrit nous vient d'ailleurs. » (5)*

La structure du récit s'organise à partir de cette volonté incessante de vouloir toujours revenir à l'information dissimulée (la dénonciation) dans un ordre qui oscille

---

<sup>1</sup> : Ch. Achour / S. Rezzoug. *Convergences critiques*. OPU : Alger , 1995 p.30

<sup>2</sup> : Ph. Hamon: *Le personnel du roman* éd. Droz. Coll. : *histoire des idées et critique littéraire*. Genève 1998

<sup>3</sup> : B. Bouiadjra Rachid : *Psychologie et littérature in Annales de la faculté des lettres et des arts* .juin 2000 .Université de Mostaganem .p.26

<sup>4</sup> - *Ibid* .p.26

<sup>5</sup> - J. Bellemin-Noel : *Psychanalyse et littérature ; coll. ; que sais-je . ed Puf 1978.p.5*

entre révéler le message de la dénonciation tantôt, et tantôt l'occulter « *mais cet ordre est obtenue au prix d'un désordre ; cette règle se fonde sur une anomalie.* » <sup>(1)</sup>

Nonobstant cette stratégie qui consiste à occulter la véritable finalité du texte, le programme narratif laisse pressentir un certain amollissement à l'égard de la condition féminine, et par ce va et vient entre le texte prétexte et la question de la femme (le vrai texte) s'organise la trajectoire de la dénonciation, en fait elle y est déjà, la question qui se pose à présent est : comment va-t-elle se manifester ?

A ce niveau, nous sommes obligés d'aller vers l'ultime matériaux du langage : l'écriture.

---

<sup>1</sup> - J. Decottignies: *Ecritures ironiques* presse universitaires de L'Ille.1988.p.181

*Deuxième*

*Chapitre*

*Ecriture de la Dénonciation*

*Procédés et Stratégies Scripturaires*

## INTRODUCTION :

Tout système de signe est susceptible de renvoyer au langage mais « l'écriture » elle, en convoitant une certaine autonomie semble être irréductible à une simple oralité et par conséquent, ne veut plus être son substitut. Nombreux sont ceux qui se sont intéressés à ce phénomène, notamment J. Derrida en affirmant que « *l'écriture n'est plus fondée dans le langage parlé, mais dans un sens, fondé directement les caractères fondamentaux du langage* »<sup>(1)</sup> et le seul élément qui instaure véritablement la relation « écriture-lecture » est le dialogue. Désormais, l'écriture se veut être comme une « *réflexion sur l'irréfléchie* »<sup>(2)</sup> qui permet et rend possible le langage. Il convient dès à présent de ré-établir la trajectoire que suit l'écriture du **Passé décomposé** pour mieux rendre compte des différents procédés puisés dans ce texte. Toutefois cette tentative d'appréhension ne peut avoir lieu sans avoir recours à une sorte de « ramassage » d'indices représentant des unités textuelles porteuses de sens capable d'être très révélatrices non seulement par rapport au texte mais aussi par rapport à l'écriture.

Par ailleurs, les indices dans le **Passé décomposé**, se trouvent doublement exploités, leur usage sert à la fois à la lisibilité et la cohérence textuelle et permet l'expression d'une écriture qui intensifie le texte par un foisonnement de signes qui le fondent. Se faisant, elle le clarifie tantôt, et l'occulte tantôt pour des raisons qui lui sont propre, certes « la justifie les moyens » cependant, un tel pouvoir signifie-t-il que désormais, il ne faut plus considérer l'écriture comme un « ustensile » ; un « matériau » ? Bien au contraire, c'est tout un édifice textuel qui use dans d'autres matériaux qui facilitent sa réalisation et celle du texte ou elle préfigure, ainsi donc l'écriture, a-t-elle une fin dans le **Passé décomposé** ?.

Et si l'écriture a en effet une « fin », quels sont les moyens dont elle use pour y arriver ? la réponse à cette question, serait la réponse à toute notre problématique et validerait de la sorte notre hypothèse du départ qui soutient que le texte du **Passé**

---

<sup>1</sup> - Cite par P. Ricoeur in : *langage . CD Universalis 2000.*

<sup>2</sup> - *Ibid.*

**décomposé** n'est pas ce qu'il prétend être, l'histoire dont-il s'agit n'est qu'un prétexte. L'écriture demeure le seul moyen pour réaliser un tel subterfuge, elle est le point focal où se produit, la dénonciation, dès lors « *cerner le récit entant que message revient à décrire ce cas particulier de communication linguistique que constitue l'acte d'écrire* ». <sup>(1)</sup>

Ce dernier, ( « l'acte d'écrire » ) combine récit et discours, le vrai et le faux, son appréhension conduit inéluctablement à l'appréhension de la véracité du discours immanent au **Passé décomposé**. Si l'histoire ( le récit ) est fautive puisqu'elle est « prétexte », le discours lui reste l'ultime recours où s'éclate la vérité, toute fois : « *Il faut entendre par discours dans sa plus grande extension, toute énonciation supposant un locuteur et auditeur et chez le premier l'intension d'influencer l'autre en quelque manière.* ». <sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> - J.L. Dumortier : *Ecrire le récit ; éd : J. Duculot, Paris, 1989, 2eme édition. P 13*

<sup>2</sup> - E.Benvéniste : *Problèmes de linguistique générale, Gallimard :Paris, 1966, P 242*

## **I – Procèdes de la dénonciation :**

### **1 – Dé-énonciation :**

La dénonciation est une contestation , une remise en cause, une opposition, cela suppose une rupture, une distance par rapport aux faits dénoncés Au niveau du **Passé décomposé** nous avons plutôt affaire à une dénonciation « cachée », néanmoins il va falloir le prouver ; se faisant, considérons l'écriture du **Passé décomposé** comme « signe », dès lors la preuve de sa « motivation » sera la preuve d'une présence de la « dénonciation cachée » et comme tout signe qui se doit, nous avons affaire à un signifiant et un signifié ( signifiant : R1 de Zoheir / signifié : R2 de Najet ).

L'écriture du **Passé décomposé** prise sous cette angle ( entant que signe) n'est guerre arbitraire, n'est plus un artifice, elle devient l'ultime procédé qui permet la réalisation d'une telle dénonciation, sa motivation se justifie dans son incessant glissement vers le récit de Najet (R2) sans trop pouvoir y arriver. En effet cette relativité provient du fait que la dénonciation soit volontairement « cachée », dès lors dans cette démarche nous appréhenderons le texte non pas comme « une surface neutralisée » ( N. G. Ouhibi ), mais comme un espace où ce mêlent latent et implicite.

L'enchâssement et l'emboîtement des deux récits ( Zoheir / Najet ) donne l'accès à l'envers du décors où la dénonciation atteint son paroxysme par la réflexivité et l'effet de miroitement.

Dé-énonciation, ce mot pris dans ce sens, se prête à un double déchiffrement qui mérite une réflexion : le préfixe « dé » exprime la « négation », la négation d'une énonciation déjà établie (R1 de Zoheir), cette négation affirme la présence d'une deuxième énonciation ( R2 de Najet ) quoique implicite, néanmoins, elle constitue le noyau de cette dénonciation « *la négation est ainsi reprise par l'affirmation d'une duplicité* ». (<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> - J. Kristéva : *La sémanalyse ; Op. cit ; P61*

Dés lors, nous sommes plutôt tentés d'assimiler la présence de cette « duplicité » (Kristeva), cette fausseté à la volonté de vouloir dissimuler les vrais objectifs du texte qui nous occupe, la dénonciation cachée ne peut révéler ses réelles revendications, le lecteur dans sa démarche interprétative procède à la « négation de cette « duplicité » pour accéder à la « vérité », cela – signifie la disparition de la première énonciation (R1), désormais le prétexte n'a plus lieu d'être, il cède alors la place au texte pivot (R2), celui-la même qui a incité la genèse d'une telle écriture ( dite de la dénonciation).

La dénonciation est une révolte, pour se dire, pour se faire entendre, elle n'hésite pas à user dans plusieurs types de discours procurant au texte du **Passé décomposé** une infinité d'interprétations qui le rendent inaccessible d'une part, et d'autre part favorise et interpelle l'analyse discursive, la dénonciation donc optimise une dynamique très particulière de l'écriture, celle qui procède à un nivellement de discours, une superposition du sens qui permet la réalisation de la pensée inconsciente de son auteur ainsi « *l'écriture est non seulement un procédé destiné à fixer la parole, un moyen d'expression permanent, mais elle donne aussi directement accès au monde des idées.* ». <sup>(1)</sup>

De par son pouvoir à réaliser le subconscient toutefois « contrôlé », l'écriture du texte offre une infinité d'interprétations qui donnent « accès au monde des idées » mais la seule qui nous intéresse est celle qui démontre comment la dénonciation a été enfouie « enterrée » ?

L'écriture devient « le reflet » du langage, mais celui-ci est pluriel, lourde tâche pour elle, son déficit sera de devenir plurielle elle aussi (un texte n'est jamais pur), sa réussite se justifiera dans sa capacité représentationnelle de cette pluralité.

A présent, l'écriture devient l'objet de notre analyse, ce qui importe le plus est non pas de savoir pourquoi le **Passé décomposé** a été écrit, mais plutôt comment

---

<sup>1</sup> - Ch. Higounet : *L'écriture, coll : Que-sais-Je ? PUF : Paris ; 1997 . p4*

il a été produit ? « *Il s'agit de comprendre les techniques de la production plutôt que – ou avant de chercher une motivation au niveau de la communication.* ». <sup>(1)</sup>

**- 2- Stratégie de la dénonciation :**

**a- Écriture Ludique et/ou Écriture anaphorique :**

Le **Passé décomposé** est un récit qui exige de son lecteur de procéder à une lecture « anaphorique » par le biais de laquelle il repère une multiplicité de traces capable de lui dessiner la trajectoire du sens, si ce dernier (le lecteur) n'arrive pas à combiner ces traces et en faire une suite ou un raisonnement logique, la lecture devient lourde, ennuyante voire peu intéressante. « *Comme le discours littéraire bénéficie d'une réception « hyper protégée » de la part de son public, les auteurs ont la faculté de recourir à des stratégies\* d'organisation textuelles spécifiques* ». <sup>(2)</sup>

Dans ce jeu de recherche de traces, d'empreintes, la lecture devient possible, le plaisir y est aussi, toutefois ce dernier (le plaisir) émerge d'une écriture « ludique » qui n'hésite pas à jouer avec son lecteur en le malmenant dans sa lecture par des stratégies qui fonctionnent sur un seul principe cacher/révéler le sens du texte pour rester au niveau de « l'écriture ludique » il convient de déterminer ce que la théorie des jeux appelle par « stratégies ». En effet, elles sont perçues comme un « *un ensemble de règles déterminant la conduite d'un joueur dans toute situation de jeu possible\** ». <sup>(3)</sup>

Ce dernier mot « possible » nous permet d'exploiter cette citation en faveur de « l'écriture ludique », de toute écriture apte à simuler une situation de jeu et qui se sert de stratégies, toutefois, si nous voulons en faire un usage rigoureux et puisque nous sommes dans le domaine littéraire il convient de parler de méthodes ou de processus ;Cependant, Jean Caron avance que parler en terme de « stratégies »

---

<sup>1</sup> - Roy. Harris : *La sémiologie de l'écriture . Op ; cité p 210*

<sup>2</sup> - D. Maingueneau : *Élément de linguistique pour le texte littéraire. op cité p.179 (\*) :*  
*c'est nous qui soulignons*

<sup>3</sup> - (Von Neuman et Morgenstern) *cité par J.Carou in Stratégies discursives dans les textes projectifs. Actes de colloque du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon.20-22 mai.1977.p.185*  
*(\*) : C'est nous qui soulignons*

dans une situation donnée (« possible ») nécessite que cette dernière remplisse quatre (04) conditions qui se résument comme suit :

- 1- *« Une situation d'incertitude (...) »*
- 2- *« Un but, visé consciemment ou non par le sujet »*
- 3- *« Des règles du jeu » définissant les « coups » possibles d'une part, en permettant, d'autres part, en fonction du but à atteindre une évaluation des situations successivement réalisés.*
- 4- *« Enfin, une succession réglée de choix, traduisant un « plan » d'ensemble (...) ce plan n'étant pas forcément conscient ». (<sup>1</sup>)*

Il en résulte que notre corpus doit remplir ces quatre conditions pour pouvoir avancer qu'il s'agisse de « stratégie » de camouflage de la dénonciation au niveau du **Passé décomposé**.

### **1 - Première condition**

En effet, nous dénotons au cours de notre lecture toute l'incertitude des personnages qui animent le **Passé décomposé** dérivée sans aucun doute de l'incertitude de son auteur qui se cherche, d'où les sentiments ambigus des personnages principaux (Zoheir/Najet) hésitant entre haine/amour (nous y reviendrons au chapitre III univers thématiques). L'incertitude est aussi au niveau de leur existence réciproque, le lecteur reste sur sa faim et ce ci jusqu'au dernier mot du récit laissant une ouverture pour toute probabilité qu'un lecteur potentiel puisse suggérer.

### **2- Deuxième condition :**

Dans tout récit nous avons cette notion de but visé, au niveau du **Passé décomposé**, le but est pluriel (comme le sens) :

- le but de Zoheir est de retrouver son identité, faire reconnaître à Najet le lien qui les réunit, vivre « comme les gens normaux »

---

<sup>1</sup> - Jean. Caron. *Stratégies discursives. op. cité p.182*

- le but de Najet, préserver son harmonie, taire son passé, être une femme libre.
- le but de l'auteur, la manifestation de l'histoire, échanger les rôles de ses personnages (la victime devient le coupable et vis versa) tromper, camoufler pour faire jaillir le vrai du faux (prétexte, récit1).

### 3- Troisième condition :

Concernant le **Passé décomposé**, le journal intime constitue la meilleure règle du jeu et l'ultime stratégie pour pouvoir tromper le lecteur en conférant à Zoheir le meilleur rôle mais aussi en le privilégeant dans son rôle de victime et paria que seul le journal intime fait entendre, ce n'est que par ce dernier (le journal intime) que nous sommes informés sur les étapes à venir (« Les coups possibles »), mais aussi, c'est grâce à lui que le personnage en situation de monologue (Zoheir) procède à une sorte de jugement personnel à toute situation donnée et qui peut paraître comme ambiguë pour le lecteur, notamment lorsque Zoheir fait du chantage à sa mère pour qu'elle dise la vérité, prend le soin d'expliquer les véritables raisons qui l'ont amené à une telle conduite (« évaluation des situations successivement réalisées) - *« Bien entendu, je vous rassure tout de suite que loin de moi cette idée-là ! Seulement, c'était un moyen de négocier ».* <sup>(1)</sup> Éclairage du lecteur, mais aussi définition des « coups possibles » - *« Il est vrai, diabolique en soi, mais efficace, me semblait-il pour juger de la ténacité de Sara dans le vœu de silence qu'elle voulait inviolable ».* <sup>(2)</sup> Explication et auto-évaluation de personnage c'est à se demander qui au juste Zoheir veut-il rassurer le lecteur, ou lui-même. Ce passage ressemble plus à une auto-analyse qu'à une simple introspection, nous sommes tenter de qualifier ce passage comme une prise de conscience, elle *« s'effectue par le retour du personnage sur des fait donnés, des évènement subis ou une situation révélée dans la communication ou par le langage ».* <sup>(3)</sup>

<sup>1</sup> - Hafsa- Zinaï- koudil : Le passé décomposé, op. cité p.88

<sup>2</sup>- *bid.*,p.88

<sup>3</sup>- F. Sari :*THESE DE DOCTORAT :Pouvoir de l'écriture et authenticité Essai sur l'œuvre de M. Dib.*

#### **4- Quatrième condition :**

Le **Passé décomposé** est un récit qui se prête à une lecture plurielle, l'auteur met à la disposition de son lecteur plusieurs « choix » de lecture, rester au niveau de l'histoire et suivre le cours des évènements qui se succèdent dans la vie de Zoheir (personnage principal qui ouvre le récit par le biais de son journal intime) ou aller, au-delà de l'histoire, au-delà des mots pour y découvrir tout un édifice de matériaux ou de processus qui a généré la possibilité d'une lecture diverse, cet édifice pour lequel a opté l'auteur du **Passé décomposé** se justifie dans une « succession de choix », de stratégies discursives et scripturaires qui dessinent un « plan d'ensemble » pour le lecteur, ce dernier n'étant pas forcément conscient puisqu'il s'agit de dénoncer dans l'ombre (l'auteur peut feindre le lecteur, toutefois son inconscient est capable de lui jouer des tours), comme dans cet exemple où l'auteur prend distance aux faits racontés et emprunte une méthode cinématographique en faisant découvrir en même temps au lecteur la suite des évènements en lui faisant croire qu'il ignore complètement le futur des personnages, cette stratégie va trahir la volonté de l'auteur de dénoncer dans l'anonymat puisqu'elle met le personnage de Najet au cœur de l'énonciation en lui conférant un rôle plus important, ce n'est plus de Zoheir dont il est question mais plutôt de Najet « *Etait-elle prête à en payer le prix ?... C'est ce que je verrai dans quelques heures, puisque je me rends de ce pas chez elle !* ». <sup>(1)</sup>

Mettre Najet en exergue ne signifie-t-il pas une volonté inconsciente de l'auteur de faire savoir au lecteur que c'est le récit de Najet qui importe le plus et ce n'est qu'en déchiffrant ses multiples (parti -pris) pour ce personnage et tout le mystère qu'il met autour d'elle (« est-elle prête à en payer le prix ?) que nous verrons que dénoncer par l'implicite est un mot qui reste relatif au niveau du **Passé décomposé**, désormais tout est envisageable, (toutes ces tentatives qui visent de faire paraître le faux comme vrai. Exp. le récit (1) de Zoheir) et le vrai comme faux, ce que nous appelons « camouflages » sont autant d'artifices qui servent à faire

---

Montpellier III langues et Sciences Humaines Tome II 1987 P.233  
<sup>1</sup> - Hafsa. Zinaï-Koudil : *Le passé décomposé*. op. cité p.88

manifester la dénonciation qu'elles ne la cachent ; toutefois « *Ces opérations contraires peuvent mettre en œuvre des stratégies diverses* ». <sup>(1)</sup>

**b / L'intertexte : La citation comme stratégie de dénonciation :**

Il convient aussi de remarquer les procédés narratifs par lesquels l'auteur introduit toute une variante de citations pour faire valoir les propos des personnages qu'il anime dès lors, nous constatons une sorte d'intrusion de discours « extra- textuels » qui n'est guère fortuite, la stratégie visée à ce niveau, est d'amener le lecteur à effectuer une analyse « individuelle » en suivant les traces qui orientent son investigation de « l'écriture » vers ce qui est « le contexte de l'écriture », en effet, ce dernier est susceptible de lui révéler comment s'opèrent et fonctionnent les procédés de l'écriture de la dénonciation à l'intérieur du **Passé décomposé**

▪ **Exp.1** : « *D'après Auguste Babel, dans « La femme et le socialisme » Je cite\* : « La femme et le travailleur ont ceci en commun : ils sont tous les deux des opprimés, mais la femme est inférieure au travailleur aussi bien par les mœurs et l'éducation que par la liberté qui lui est donnée ».* <sup>(2)</sup>

▪ **Exp.2** : « *C'est d'après Jean Rostand qui cite\* : Aristote : « La femme dépourvue de semence n'est qu'un mâle imparfait, le mâle de par sa nature, est supérieur à elle, meilleur qu'elle, plus « divin ».* <sup>(3)</sup> « *Le garçon prit parti de rigoler : »*

▪ **Exp.3** : *Attendez , ce n'est pas fini !( il lit ) : « La production du sexe féminin est une manière d'échec ;mais échec indispensable à la nature, puisque sous peine de disparaître, l'espèce doit continuer à se diviser en femelles et en mâles. Aristote voit en sommes dans la féminité une sorte de mal nécessaire « .Fin de citation ! ».* <sup>(4)</sup>

De ce qui précède, nous dénotons une sorte d'irruption de certains facteurs contextuels qui guident notre lecture vers la dénonciation, ils se résument dans ces différentes citations empruntées à Auguste Babel et Aristote qui expriment à la fois

---

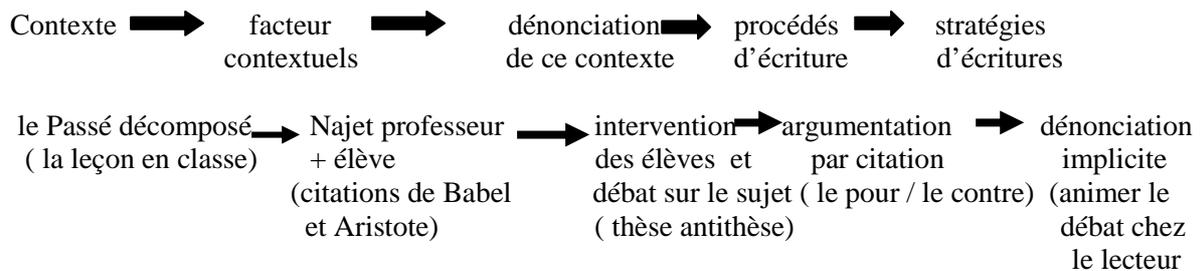
<sup>1</sup> - J.Calloud- *Véridiction, vérification et vérité in : Stratégies discursives. op cité p.209*

<sup>2</sup> Hafsa Zinai Koudil : *Le passé décomposé ,op.cité.p.p.13-14*

<sup>3</sup> *Ibid.p.16*

<sup>4</sup> *Ibid.p.16*

la thèse et l'anti-thèse de l'écriture « dénonciatrice » ( femme opprimée ≠ femme inférieure par nature), nous sommes plutôt tentés de voir dans ce procédé une tentative d'attirer l'attention du lecteur vers la condition féminine et en débattre avec lui, même si ce dernier ( le débat) demeure unilatéral, n'est ce pas là une stratégie d'écriture de dénonciation qui se veut implicite voire qui exige l'anonymat tout en procédant par transition :



Le **Passé décomposé** fait parti de ces nombreux texte « *ou une écriture « change de direction » à un moment donné de son histoire* ». <sup>(1)</sup> ; certes le récit s'ouvre sur une existence qui souffre de solitude et de désarroi, sans identité et sans avenir (Zoheir) néanmoins, dès l'avènement de Najet dans le récit à la p.13, nous assistons à un changement de narration et donc à un changement de procédés d'écriture ;désormais, nous n'avons plus affaire à un seul narrateur (Zoheir qui monologuait en rédigeant son journal intime) mais à deux narrateurs, le deuxième est extradiégétique et c'est à lui que l'auteur confie le privilège d'introduire Najet dans le récit, de définir ses sentiments et de lui donner un soupçon de parole dans les quelques rares dialogues qu'elles aura avec les différents personnages du roman (Nous verrons dans le prochain chapitre que Najet est privée de la parole où nous pourrons mieux étoffer et cerner son personnage)

L'auteur du **Passé décomposé**, œuvre dans une optique spécifique, celle de pouvoir amener le lecteur à adhérer à sa vision sans que ce dernier ne s'en rend compte « *L'écriture est là pour fournir toute une gamme de techniques qu'on peut employer pour créer, précisément, de nouvelles formes d'actes performatifs* ». <sup>(2)</sup>

<sup>1</sup> Harris :*La sémiotique de l'écriture .op cité p.159*

<sup>2</sup> *Ibid.p.187.*

L'auteur par conséquent use d'un artifice on ne peut mieux capable d'influencer le lecteur sans passer par le rituel de persuasion et d'argumentation car l'influence dans ce cas s'opère d'une manière « inconsciente » puisque l'auteur veut que sa dénonciation reste dans l'ombre (cachée) : « *L'écriture se propose, précisément comme un moyen de limiter le comportement de l'auteur, mais en même temps de le fixer* ». <sup>(1)</sup>

Le **Passé décomposé**, nous l'avons vu, se propose de relater quelques existences dramatiques de ces personnages, toutefois, il ne faut pas se laisser duper par son écriture qui simplifie sa narration (mais qui ne se simplifie guère sa tâche de dénonciation cachée) en restant linéaire et en usant dans le dialogue et la citation ;se faisant, l'auteur tente de rester objectif mais son but le contraint à se trahir,puisque la dénonciation cachée nécessite le jeu de la stratégie, et si le dialogue affirme la subjectivité, la citation elle, crée « *l'intertexte qui sert de caution aux affirmations.* » <sup>(2)</sup> L'auteur tente de faire fonctionner son écriture de dénonciation en s'appuyant sur le pouvoir qu'a la citation de référer au réel, en produisant un effet de « fiabilité », ce dernier (l'auteur) arrive à faire valider sa « pseudo » dénonciation « *Le langage cité a ainsi pour rôle d'accréditer le discours : comme référentiel, il y introduit un effet de réel* ». <sup>(3)</sup>

Le « jeu » de user dans la citation, s'avère de loin le plus stratégique car il opère dans le texte du **Passé décomposé** un « glissement de sens », qui sert à faire allusion au vrai récit qui nous occupe (Récit 2) de Najet (développé dans le 1<sup>er</sup> chapitre), toutefois, il n'en demeure pas moins qu'il existe parallèlement un certain nombre de stratégie très intéressant :

### **c- Stratégies discursives :**

**c/1- « insistance ou retrait du sujet de l'énonciation »** : le fait de mettre en avance Najet (par le narrateur anonyme) ou parfois la rendre absente (réduite à un

---

<sup>1</sup> *Ibid.p.180*

<sup>2</sup> *A.Grange. La dialectique récit/discours dans la stratégie de la persuasion in .Stratégie discursives. acte du colloque de centre de recherches linguistiques et sémiotique.op.cité.p.252*

<sup>3</sup> *-M. Certeau :l'écriture de l'histoire : coll. bibliothèque des histoire; éd. Gallimard, Paris,1975, P.111*

« tu » dans une situation de dialogue) peut « masquer » ou « camoufler » le vrai discours (le vrai récit), à ce niveau, nous parlons de la dénonciation par « la tromperie »

c/2- La stratégie de la fréquence (la probabilité) : elle fait partie des stratégies les plus concrètes (explicites), elle se résume dans cette abondance au niveau du **Passé décomposé** des différentes locutions telles que : « **Bien sûr, à la cité plus d'une fois** je me vis remettre à ma place (...) » **P. décomposé p.7**

- « Il n'a peut-être pas tort,  **finalement** » **P. décomposé** p.23

- « (...) je m'étais  **toujours** imaginé ma mère chaleureuse et aimante » (...) **P. décomposé** p.29

- « Mais par opposition, mon esprit fébrile demeurait en éveil, me poussant  **sans cesse** à la réflexion » **P. décomposé** p.30

Les différentes locutions prélevées ci-dessus expriment la « répétitivité » facile à repérer puisque c'est une « constante thématique » en vue d'une argumentation, celle là même qui justifie la dénonciation ; néanmoins, pour que cette démarche de validation de la dénonciation puisse aboutir, elle a incontestablement besoin d'une articulation non négligeable que seul « les procédés d'embranchement énonciatifs », et « les indices de l'énonciation » peuvent lui procurer, ( par l'absence ou au contraire l'abondance des modalités du discours) :

▪ **Exp.1** : «  **C'est gens-là** que  **nous** dérangeons par notre seule présence et qui préfèrent  **nous** ignorer ; faire en sorte que  **nous** n'existions pas que nous n'existerons  **jamais** » **P. décomposé** p.5

### Commentaire :

a) – « Ces gens-là » : Cette distance que prend le narrateur peut signifier le mépris, le rejet tout autant que l'exclusion et la dévalorisation de soi-même puisque Zoheir (l'auteur de cette phrase) a en effet une piètre opinion de lui-même

b)- Embrayeurs : « Nous » : concernant cette abondance de « Nous », nous remarquons une sorte d'insistance qui signifie la différence qui instaure dans la phrase deux catégories de personnages (1) « Ces gens là » conformes à la norme et (2) « Nous », non-conformes. Zoheir en fait dénonce le rejet de la 1<sup>ère</sup> catégorie, et le « Nous » qui revient plusieurs fois n'est qu'une stratégie pour contester cette forme de « *ségrégation* » créée par « Ces gens-là » ; « *L'essentiel n'est pas donc le nous, mais les stratégies discursives dans lesquelles il est engagé* ». (1)

▪ Exp.2 : « On a beaucoup de peine à lui démontrer que sa situation est indigne d'elle et qu'elle doit chercher à devenir dans la société un membre possédant les mêmes droits que l'homme et son égale sur tous les rapports ».

P. décomposé p.14 (d'après Auguste Babel, cité par Najet lors d'une leçon en classe) [« on » renvoie à un pronom impersonnel représentant une « collectivité » dont il appartient]

- « D'ailleurs vous sortez du sujet ! Demain on reprendra la leçon, (...) ? P. décomposé .117 - Najet s'adressant aux élèves ➡ « on » renvoie à « nous » ( le professeur et les élèves.) « Tu as peur qu'on découvre mon existence, c'est ça ? P. décomposé p.32

Zoheir s'adressant à sa mère Najet, ➡ « on » renvoie aux « autres » (la société) ➡ (les hommes en général)

« Si tu crois qu'on échappe impunément à son passé, tu te trompes lourdement. » P. décomposé p.33 (Zoheir à sa mère). « On » renvoie à « tu » (Najet),

---

<sup>1</sup> D.Mainguneau. analyse du discours.op .cité p.111

« On dirait que cela ne t'enchant pas beaucoup ? Fait remarquer Farid »  
p.27\_[« on » renvoie à « Je »]

« Si tu as vraiment souffert, pourquoi me repousses tu maintenant qu'on s'est retrouvés ? **P. décomposé** P.34 (Zoheir à sa mère). « On »renvoie à « Nous » (moi (Zoheir) et « toi » (Najet)).[Le « on » sert à ce niveau à l'unification des deux êtres même si cela reste sur le plan symbolique, puisqu'elle ne se réalisera jamais.]

« Mais était elle seulement capable de lui en donner, de lui en témoigner ? Non ! Non on ne peut se mentir à soi-même ! (...) et on ne peut aimer le fruit de la haine et de la honte ». p.51 ➡ Commentaire du narrateur anonyme.[Le « on »renvoie à « elle »] ;ce dernier exemple est assez particulier , nous pouvons connoter au niveau des propos de l'archi-narrateur un degré assez élevé de subjectivité, dès lors l'implication se fait sentir d'une manière intense jusqu'à le confondre avec le personnage de Najet, le pronom indéfini « on »joue un très grand rôle à ce niveau et représente la meilleure stratégie pour remédier à l'absence de Najet dans le roman (c'est un personnage pratiquement absent dans le **P. décomposé**, nous le verrons dans le prochain chapitre)

Il en résulte que le « on » diffère son rôle de représentation selon le contexte dans le quel il préfigure, nous pouvons ainsi imaginer une infinité de situations où le « on » change de rôle suivant son utilisation et même son interprétation (libre au lecteur de créer le sens et l'interprétation qui lui correspondent), toutefois « *Quand on étudie un texte littéraire, il faut surtout considérer de quelle manière il explore la plasticité du « on » à ses fins propres*». (1)

En effet, la « plasticité » du « on » lui procure une diversité de choix en relation au contexte dans lequel il opère une stratégie non négligeable de représentation, il peut être à la fois je, tu, elle, nous, les autres, les hommes en général, de manière à ce que « *Sa valeur excède son interprétation* ». (2)

---

<sup>1</sup> D.Maingueneau. *Elément de linguistique pour le texte littéraire. op. cité p.8*

<sup>2</sup> *Ibid.p.8*

De ce qui précède nous pouvons déduire que ces diverses stratégies sont mises en place pour servir le programme de dénonciation, toutefois cela nous incite à se demander si la dénonciation dans le **P. décomposé** passe par la « tromperie » étant donné que la majorité des stratégies étudiées plus haut servent à faire paraître le faux comme vrai (l'histoire de Zoheir utilisée comme prétexte à la dénonciation) et vis versa, faire paraître le vrai comme faux ( le récit de Najet mis en abyme et aussi le fait qu'elle soit jugée alors qu'elle est « une victime » )

Dès lors, ces stratégies nous situent dans le domaine du récit (et de l'imaginaire) où tous les « coups sont possibles ». Tout l'exercice de la dénonciation s'achemine à travers le travail de l'écriture qui constitue « l'édifice » du texte, celle-ci a désormais pour mission :faire rejaillir la dénonciation du silence au « cri » ;néanmoins, comment dénoncer sans pour autant être directe ?,ceci nous fait penser à l'écriture du « nouveau roman », contrairement au roman traditionnel, elle exige de son lecteur à aller au-delà du récit, voire au-delà de l'écriture même pour y découvrir toute la signification et la « littéarité » du **P. décomposé**.

À présent, la dénonciation implicite ne fait plus office d'une condition ou d'un attribut dans le texte du **P. décomposé**, elle est encore mieux, c'est tout « l'enjeu » pour pouvoir accéder à la « littéarité »

« *La vérité est ailleurs* ». <sup>(1)</sup> ; Ceci nous amène à penser que « *si une information n'est pas fournie, c'est parce que le récit est fait de telle façon qu'elle ne doit pas l'être* ». <sup>(2)</sup> ; N'est ce pas là une volonté à priori préméditée, de prêcher une dénonciation plus ou moins « implicite » ? Désormais il ne s'agit plus pour nous d'établir une analyse classique du **Passé décomposé** qui consiste à expliquer le texte au fil du texte mais au contraire, d'en construire un autre, susceptible de révéler la structure profonde du roman entre nos mains

---

<sup>1</sup> X *Filles : une série télévisée qui traite du sur-naturel*

<sup>2</sup> D.Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire .op. cité P.17*

### 3 – Le rôle du journal intime dans le passé décomposé :

*« Seule l'écriture de l'âme, disait le Phèche, seule la trace psychique a le pouvoir de se reproduire et de se représenter elle-même, spontanément ». (1)*

Le journal intime dans le Passé décomposé occupe un vaste espace narratif, il assure la majeure partie de la narration, étant donné qu'il a le pouvoir de « reproduire » le récit par le simple fait de sa « spontanéité ».

L'écriture du journal intime est une écriture du « dedans » c'est « l'écriture de l'âme », le fait que Zoheir soit un enfant « bâtard » le marginalise et lui procure un sentiment de solitude ; le besoin de se confier à lui-même devient impératif, désormais l'écriture demeure sa seule thérapie

Nous dénotons par le biais de cette écriture une similitude avec celle dite « féminine » appelée comme « intra- écriture » (une écriture de l'interiorisation) car elle vient de l'intérieur, voire, elle s'y trouve déjà, l'écriture féminine est caractérisée par les mêmes contraintes que subisse la femme et se trouve obligée de les dénoncer même si cela se passe dans l'ombre (implicitement).

Si nous procédons à une sorte de juxtaposition des différents tableaux de d'énonciations que l'auteur essaye de nous peindre à travers le Passé décomposé nous pouvons reconstituer la trame de l'écriture qui fait office d'un très solide édifice sur lequel les événements (ces mêmes tableaux de dénonciation) prennent justement exemple :

---

<sup>1</sup> J.Derrida .*L'écriture et la différence* .coll. point, éd. Seuil : paris, 1967.P.336

(1) → **L'enfermement** → (l'écriture intime s'effectue dans un espace clos)

↓  
→ Le journal intime est une stratégie ou une tendance à la mode.

(2) → Le manque d'affection → ( grandir sans famille conduit à une carence de sentiments, voire à la frustration )

↓  
→ Le journal intime devient un moyen de compensation.

(3) → Le rejet des autres (de la société) → (ne pas avoir d'identité  
Le journal intime devient un refuge / provoque la méfiance des autres )

Zoheir, dès l'ouverture du récit, s'impose comme le personnage hors norme, il représente l'exclusion par excellence : « *Aussi loin que je me souviens, ma vie n'a été que purgatoire* ». <sup>(1)</sup>

Si nous voulons appréhender la dénonciation au niveau du **Passé décomposé**, Nous sommes obligés d'effectuer une lecture anaphorique ,c'est-à-dire une lecture de repérage d'éventuelles traces, cependant, Zoheir se trouve être l'ultime anaphore justifiant, la nature de l'écriture du roman qui nous occupe. Puisque Zoheir souffre de l'exclusion, il ne peut qu'engendrer une écriture qui lui ressemble, en effet, cette dernière (l'écriture) souffre des mêmes maux, ce qui justifie cette volonté de dénonciation masquée, (un être exclu n'a plus droit à la parole, son écriture subit la même interdiction, l'anonymat devient son seul recours, d'où toute l'importance du journal intime comme stratégie. L'auteur fait en sorte de découvrir en même temps que le lecteur ses propres personnages et sollicite par la même démarche la participation de ce dernier (le lecteur) à observer et analyser en même temps que lui les personnages de son propre roman, il « *dévoile à de fois leurs aspect énigmatique et les procédés scripturaires qui permettent de dévoiler l'énigme* ». <sup>(2)</sup> ,ces mêmes « *procédés* » ont autant servi à l'occultation du sens qu'à

---

<sup>1</sup> *Le passé décomposé* p.p.5-6

<sup>2</sup> J. Ph . Miraux :*Le personnage du roman; op. cité .p.83*

son appréhension ;toutefois l'auteur n'hésite pas à user dans le fameux « jeu de notes » que favorise l'écriture du journal intime pour ainsi dire « implanter » des indices, des « anaphores » que le lecteur est susceptible de « déchiffrer » , « *en tout cas le lecteur entre , de ce moment dans l'ère de soupçon* ». <sup>(1)</sup> et s'interroge sur les véritables fins de ce texte; en fait, s'agit-il d'un roman anodin ou d'un malaise, d'une contestation non exprimée ? Dès lors « *Ce journal est aussi un extraordinaire laboratoire d'idées et de réflexions (...) écriture du jour au sens fort, elle fait appel à une stratégie narrative qui agence les évènements (...)* ». <sup>(2)</sup>

**Le Passé décomposé** est un texte qui s'ouvre et se base sur une écriture en train de se faire, celle du journal intime, cet aspect fragmenté auquel se livre cette même écriture est la nature de tout le travail psychique, puisque le journal intime est en étroite relation avec « la subjectivité » voire il en est la traduction, nous sommes amenés à reconnaître que « l'écriture psychique » (celle du j. intime) est le lieu même où se réalise la dénonciation : « *La considération « objectiviste » ou « mondaine » de l'écriture ne nous apprend rien si on ne la réfère pas à un espace d'écriture psychique* ». <sup>(3)</sup> (écriture non – transcriptive), cependant de quel « espace psychique » s'agit-il, celui de Zoheir qui tient le journal intime et use d'un « je » protagoniste, ou celui de l'auteur ? (nous y reviendrons dans le 3 ème chapitre).

« L'écriture » de la dénonciation passe donc d'abord par l'activité « psychique » de l'auteur transposant et reflétant toute une multitude d'allusions et de références, voire des glissements d'une profonde subjectivité qui est la sienne, Derrida en citant Freud avance que « *Sous le mot de langage, on ne doit pas entendre ici seulement l'expression de la pensée dans les mots, mais aussi le langage gestuel et toute autre sorte d'expression de l'activité psychique, comme l'écriture* ». <sup>(4)</sup> (Freud)

---

<sup>1</sup> :B.Didier :Le journal intime; op. cité p.153

<sup>2</sup> :CD ROM Universalis 2000.Littérature anglaise par Jordis Christine

<sup>3</sup> :J.Derrida. L'écriture et la différence. op cité .P.315

<sup>4</sup> Ibid.p.326

L'écriture résultante de cette « activité psychique » ne peut être que le reflet du subconscient du sujet réfléchissant (l'auteur), de son « intériorité », « *cette « intériorité » qui est elle d'autre que la présence d'un « je » (...)* *qui assure la continuité, la cohérence d'un texte* ». (<sup>1</sup>)

En effet, la redondance du « je » dans le journal intime suppose l'interrogation sur sa véritable référence, revoit-il au sujet monologuant qu'est Zoheir, ou désigne-t-il une autre intimité mise en silence volontairement ? (nous y reviendrons dans le chapitre III : Les Univers thématiques)

Dans le **Passé décomposé**, nous avons affaire à deux sortes de narrateur, la présence de l'archi-narrateur fait coexister deux registres d'énonciation et casse l'impression de pouvoir pénétrer dans la profondeur de Zoheir, dans son intimité, mais ce-ci n'est encore qu'une stratégie d'écriture au sein du **Passé décomposé** qui consiste à associer l'objectivité de l'auteur et la subjectivité du personnage en concordant deux types de discours : le discours indirect et le monologue intérieur de manière à avantager en premier lieu l'écriture plutôt que le message qu'elle véhicule; d'où cette tendance à l'usage de l'écriture fragmentée qui permet justement ce va et vient entre les deux types de discours cités plus haut : « *le fragment est une manière de défaire l'histoire, de refuser la narration : c'est par lui nécessairement que passent toutes les contestations* ». (<sup>2</sup>)

Compte tenu des multiples similitudes que possède le journal intime avec l'écriture féminine dite « dénonciatrice » l'auteur a opté pour une écriture fragmentée, celle là même qui anime tout journal intime qui prêche la dénonciation, voire la revendique, dès lors, nous dénotons une certaine préméditation dans son utilisation car lui seul permet l'écriture fragmentée qui autorise « toutes les contestations » ;d'autant plus que ce dernier ( le journal intime) ouvre le texte du **Passé décomposé**, afin que dès le début le lecteur baigne dans l'univers de la dénonciation que procure la stratégie d'utiliser un tel genre d'écriture : « *En matière*

---

<sup>1</sup> :B.Didier : *Le journal intime .op. cité p.7*

<sup>2</sup> :Oster Daniel :*Fragment (littérature).CD Rom Universalis 2000*

*d'anaphore, les débuts de récit son particulièrement intéressants. Le narrateur pour mettre en place son univers de fiction doit faire entrer un certain nombre d'éléments dans le domaine du savoir du lecteur». ( <sup>1</sup> )*

Toute la stratégie que suppose l'utilisation du journal intime contribue à une certaine taxinomie textuelle, une référence à un genre bien déterminé, où l'écriture féminine occupe tout l'espace textuel et dont la devise reste celle qui revendique la dénonciation .

De ce fait le journal intime comme stratégie facilite l'occultation de la dénonciation tout en lui faisant allusion par tout un jeu de voiler/dévoiler en introduisant dans le texte du **Passé décomposé** un effet de miroitement , « *mais il est bien vrai que le journal intime suppose une tendance à la réflexion sur l'œuvre plutôt qu'à une création exubérante* ». ( <sup>2</sup> )

Cette « tendance à la réflexion » que procure l'écriture du journal intime nous rappelle la fameuse stratégie de la mise en abyme ;en effet, il en constitue un des principes majeurs, c'est à se demander si ce dernier n'est en lieu que pour préparer l'avènement d'un tel procédé , étant donné que Zoheir n'hésite pas à chaque fois à se justifier, à revenir sur ces décisions à s'auto- analyser et en fin à orienter et corriger l'information requise par les lecteurs, de manière à ce que tout le texte du **Passé décomposé** se réfléchit sur lui-même : « *Le journal figure comme objet de la modification au sein même du journal, par une sorte de construction en abyme*». ( <sup>3</sup> )

#### **4- Le rôle de la mise en abyme dans le Passé décomposé:**

En lisant le roman du **Passé décomposé**, nous avons ressenti une double narration, la première est dédiée à Zoheir le personnage doté par la fonction de narrateur par le pouvoir que lui procure son « journal intime » et la deuxième concerne un personnage féminin privé totalement de la parole « Najet ». Toutefois

---

<sup>1</sup> :D.Maingueneau :*Elément de linguistique pour le texte littéraire.op.citéP.168*

<sup>2</sup> :B.Didier. *Le journal intime .op. cité P.15*

<sup>3</sup> :*Ibid.p.153*

le récit de Najet semble avoir une piètre importance quand à celui de Zoheir d'où ce besoin de cette fameuse technique de la mise en abyme, cependant l'emploi d'une telle stratégie s'est imposé de lui-même.

Le roman du **Passé décomposé** semble aussi s'apparenter au roman policier car si nous nous référerions à la tournure que prend le récit vers la fin, nous pouvons dégager tout le champ sémantique propre au roman policier, en l'occurrence « coupable », « innocente », « juge », « avocate », comme si tous les événements du récit convergent vers une seule fin : refaire apparaître le récit de Najet, ainsi la dernière séquence est plus en faveur du récit enchâssé (Najet) que le récit initiale d'où la redondance de certains vocables en relation avec la question de la femme: le silence- le mutisme- complicité – oppression – injustice. A présent nous sommes à même de connoter une volonté de dénonciation qui reste toujours maintenue à distance mais qui tente de refaire surface à chaque fois qu'elle en a l'occasion même si c'est sous une forme sous entendue : « *Que justice soit rendue !* ». <sup>(1)</sup> C'est à se demander pour qui cette justice est-elle revendiquée, pour Najet le personnage, ou pour Najet la Femme.

La stratégie de la mise en abyme ne peut-être opérationnelle sans avoir recours à la « métonymie » cette figure de style que consiste d'aller du détail au général et qui permet de valider notre hypothèse du départ. Le récit du **Passé décomposé** n'est qu'un prétexte au profit d'un récit que seule l'interprétation des différentes stratégies utilisées actualise ; ainsi la narration sollicite une interprétation qui suit un raisonnement logique :

Najet ( le détail ) représente toutes les femmes opprimées ( le général )  
Zoheir ( le détail ) représente la conséquence de l'oppression féminine, et par la même tous ces semblables ( le général ), Najet et Zoheir sont à la fois des personnages référentiels et métonymiques.

Au niveau du **Passé décomposé**, « *l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé* »

---

<sup>1</sup> H.Zinai Koudil : Le passé décomposé. Op. cité p.128

***par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grande crises de l'Histoire ».*** (<sup>1</sup>)

R. Barthes a su rendre compte de l'écriture et cerner sa véritable fonction et par là même rejoint et valide notre hypothèse du départ: la question du problème féminin se reflète (par le biais de stratégie de la mise en abyme) sur la structure narrative du récit, et l'histoire de base n'est qu'un « subterfuge » préparant un champ très large à la dénonciation au profit de « l'Histoire » de la femme maghrébine. la mise en abyme est un procédé grâce auquel , l'auteur a su fondre le récit de Najet dans celui de Zoheir, de cette fusion des deux récit, le texte du **Passé décomposé** se dédouble et se réfléchit, puisque la mise en abyme est : « ***un organe de retour de l'œuvre sur elle-même, elle apparaît comme une modalité de réflexion*** ». (<sup>2</sup>)

Il en découle que la mise en abyme reste le meilleur procédé qui sache rendre compte de la non-linéarité du récit même si ce derniers prétend le contraire ; « ***la mise en abyme selon Butor est la capacité réfléchissante du roman face au monde qui se trouve intégrée dans le miroitement d'une œuvre dans l'œuvre***». (<sup>3</sup>) Dès lors tout l'apport de cette technique consiste à travailler dans un mouvement continu de réflexion et de reproduction (construction /dé- construction) du texte l'enrichissant et élargissant le champ d'interprétation.

---

<sup>1</sup> :R. Barthes : *Le degré Zero de l'écriture coll :point, éd. Seuil. Paris 1972.p.18*

<sup>2</sup> :Lucien.Dallenbach, *le récit spéculaire, Paris,Seuil.1977.p.18*

<sup>3</sup> :André Gide, *Journal pléiade .p41 .cité par Melle Zalaoui Fatima in thèse de Doctorat.op cité p.316*

## **II-Fonctionnement de la dénonciation « implicite »**

### **1 / Circularité – Réflexivité - Transformation**

L'écriture du **Passé décomposé** suit un mouvement de rotation en se retournant sur elle-même grâce au fameux procédé de la mise en abyme créant un effet de « circularité » et de « réflexivité » (miroitement) en vue d'une « transformation » à la fois narrative et discursive. Le discours rapporté se trouve être le lieu privilégié où s'opère la « transformation » d'une écriture qui se métamorphose continuellement grâce à son aspect fragmenté, discontinu. une écriture moderne qui se distingue par cette particularité de « la dénonciation cachée ». L'auteur du **Passé décomposé**, en masquant ses véritables intentions se libère de tout engagement vis-à-vis son récit et son écriture, de sorte à ce que la dénonciation s'opère toujours par distance par rapport au personnage, au récit et pourquoi pas à l'écriture d'où son aspect non avoué (implicite). Dès lors la narration peut être menée à terme en simulant un semblant de linéarité et de visibilité textuelles « *Cette volonté de mise à distance peut s'effectuer à partir de la mise en abyme, technique qui consiste à représenter l'œuvre dans l'œuvre* ». <sup>(1)</sup>

Etant donné les multiples stratégies narratives et discursives dégagées plus haut, nous sommes à même de remarquer l'effet diverse que crée l'usage de ces procédés, en outre la circularité et la réflexivité qui convergent à la fois vers une transformation scripturale, narrative et discursive, néanmoins, il ne faut pas négliger cet énorme changement d'attitude du lecteur que crée l'écriture « en mutation ». En effet, toutes les stratégies qui servent cette évolution de l'écriture (sa modernisation) ne sont en place que pour exercer une double influence sur le lecteur. Leur travail consiste non seulement à l'induire (le lecteur) à suivre une fausse piste (autre que celle qu'il est censé suivre, c'est-à-dire la dénonciation au profit de la femme opprimée Najet) mais aussi à le projeter dans une lecture syntagmatique conditionnée et préétablie en simulant une écriture faussement linéaire.

---

<sup>1</sup> :J. Ph. Miraux : *le personnage du roman. op. cité p.84*

Se référer à de telles données, serait donc établir une fausse analyse et attribuer un faux « sens » au texte du **Passé décomposé**

Notre travail consiste de ce fait à repérer les moments précis où s'opère la réflexivité aidée par l'aspect circulaire de l'écriture pour pouvoir démontrer sa métamorphose (sa transformation), dès lors nous serons amenés avec Derrida à constater que « *La métaphore de l'écriture va s'emparer à la fois du problème de l'appareil psychique dans sa structure et celui du texte psychique dans son étoffe* ». ( <sup>1</sup> )

Il en résulte que « l'appareil psychique » conjugué au « texte psychique » sont les deux postulats de la « métaphore » de l'écriture donc de sa « substitution » voire de son « dédoublement » ,cela nous rappelle la fameuse dichotomie entre le fond et la forme, nous sommes plutôt tentés d'apparenter « l'appareil psychique » au « fond » et « le texte psychique » à la forme , le fond réalise la dénonciation , la forme elle la cache.

Donc « l'appareil psychique »--- le fond---Le signifié---dénonciation explicite/ Le texte psychique »---la forme--- Le signifiant --- dénonciation implicite. Désormais toute écriture est considérée par rapport à un espace psychique celui-là même que détermine l'étude de la « subjectivité » sur un texte donné

Il s'en suit que la transformation serait de travailler sur « l'appareil psychique », le texte pour expliciter la dénonciation, nous sommes donc obligés d'effectuer tout un virage allant du signifiant (le récit) au signifié (la dénonciation) toutefois ceci exige tout un changement du programme narratif qui consiste à ne plus adhérer à ce que dit le texte mais plutôt repérer comment il le dit (les stratégies discursives).La relation entre le lecteur et le texte se trouve d'emblée modifié en adoptant une attitude critique et investigatrice loin d'une passivité modérée que seul le roman traditionnel procure.

Nous sommes conviés à ce stade d'analyse à assister à une sorte de « polarisation » du sens, cette polarisation peut être qualifiée de transformation du

---

<sup>1</sup> :J. Derrida. *l'écriture et la différence. op. cité. p.307*

discours au profit d'un objectif bien établi, cette transformation est à la fois complémentaire et indispensable quand à la modification du programme narratif, le lecteur a besoin de repères, d'indices pour pouvoir aller au bout du « récit » proprement dit, dès lors une « transformation » s'impose en vue d'une neutralisation de la relation qui existe entre le récit/discours/écriture, de cette triple corrélation nous pouvons appréhender le moment où se réalise « l'explicitement de la dénonciation » ainsi, la « défaillance » dans le rapport entre l'écriture /récit/discours est susceptible de nous révéler la transformation de la dénonciation de l'état du silence (cachée) à celui du « cri » (revendiquée)

Il en découle que seul la « déchirure », la « cassure » du système de reproduction (l'écriture) et de représentation (le récit) sont capable de réactualiser et de mettre à jour la dénonciation. Au niveau du **Passé décomposé**, le sens a diverses dimensions, la dénonciation en est une.

Autour du texte et dans le texte, le sens est continuellement en « transformation » et passe par une multitude de dimensions possibles, la dénonciation est repérable dans cette « rotation » et « circularité » du sens, parfois elle est laborieusement construite sans aucune ambiguïté : « (...), *la femme doit lutter pour s'imposer dans la société (...), la femme doit avoir à la liberté d'expression, au libre arbitre. Elle doit avoir une place égale à celle de l'homme* ». (<sup>1</sup>); bref limpide, et d'autrefois, elle est soigneusement cachée masquée « *Mais enfin pourquoi cherches tu à compliquer les choses ? Si tu veux que je te défende, ne compte pas sur moi pour camoufler la vérité !* ». (<sup>2</sup>) « *Que justice soit faite !...Que justice soit rendue !* ». (<sup>3</sup>); Ce qui impose d'emblée un réel travail sur l'écriture, ce matériau grâce auquel la dénonciation nous joue des tours ; (voilée/ dévoilée) « *C'est la tendance à la décontextualisation qui l'emporte toujours* ». (<sup>4</sup>)

Toute transformation nécessite un « dédoublement » de l'écriture provoquant une certaine instabilité non pas occasionnelle mais plutôt justifiée créant une fausse

<sup>1</sup> :Hafsa-Zinail-Koudil :Le **Passé décomposé**, op. cité p.15

<sup>2</sup> H. Koudil : Le **Passé décomposé**, op. cité p.99

<sup>3</sup> :Ibid .p.127. (Et Fin)

<sup>4</sup> Florence Piron :*Ecriture et responsabilité in Revue Anthropologie et société*, op. cité p.130

piste au lecteurs en lui procurant l'illusion du réel ( le reflet de la vérité). Notre tâche à nous en tant que lecteur serait de déterrer « ce réel », d'aller « fouiner » dans les fins fonds du texte pour y découvrir ce que l'écriture pourrait cacher ou voiler, il nous suffit d'aller derrière le voile, derrière les mots pour trouver tous les maux dont souffre cette dernière, et ce n'est que de l'autre côté du miroir que peut se réaliser la dénonciation dont l'écriture « *oscille entre « faire l'histoire » et « raconter des histoires » sans être réductible ni à l'un ni à l'autre* ». <sup>(1)</sup> Ce qui confère à l'écriture du **Passé décomposé** ce double aspect qui tantôt contribue à « faire l'histoire » en dénonçant clairement l'oppression féminine et tout ces aléas, et tantôt nous « raconte des histoires » en nous offrant une fausse piste , un texte prétexte qui n'a guère d'importance à côté de la « Vraie Histoire ». C'est ainsi que fonctionne l'effet que produit la transformation et la réflexivité de l'écriture de la dénonciation : « *Elles (la transformation) permet en effet de passer d'un pôle à l'autre de l'axe sémantique : du faux au vrai, de la mort à la vie, de l'inconnu au connu, etc.* ». <sup>(2)</sup>

La visée première de la transformation réside donc à faire rejaillir la dénonciation précédemment occultée, et incite le lecteur à changer son mouvement de lecture en favorisant les procédés scripturaux plutôt que le texte . Ce n'est qu'en repérant les moments particuliers où s'opère la transformation que subit le texte du **Passé décomposé** qu'il (le lecteur) peut appréhender ses véritables intensions, autrement dit : la dénonciation : « *La transformation est une inversion du contenu* ». <sup>(3)</sup>

Au regard de ce que nous avons avancés plus haut, le texte du **Passé décomposé** fait office d'une médiation qui ne cesse de solliciter l'intelligence critique à qui revient le pouvoir d'élucider l'histoire loin de l'illusion référentielle que la fiction veut faire croire, la circularité elle , ne peut fonctionner sans générer une « littération » qui est un « *effet scriptural de reprise d'écho , du retour du même et du renvoi* , elle est fondamentale dans la structure romanesque étant

---

<sup>1</sup> M. Certeau : *L'écriture de l'histoire* op. cité p.120

<sup>2</sup> :J.H. Klinkenberg. *Précis de sémiologie générale*. op. cité P.177

<sup>3</sup> :Ibid .P.177

*donné qu'elle instaure un effet mémorique (mémorial), une construction profonde et continuité poétique ».* (1)

Hormis la redondance et la répétitivité que peut créer la circularité, le littératif est l'effet recherché au niveau du **Passé décomposé**. Toutefois « *même si la réflexion ne s'établit jusqu'au deuxième degré, la circularité guette toute œuvre usant d'un procédé récursif* ». (2)

Ce « procédé récursif » est celui là même qu'est à la base de cet effet de redondance avancé plus haut et qui peut produire une répétition indéfinie du récit, ainsi l'auteur aurait pu enchâsser un autre micro-récit dans le **Passé décomposé** concernant la vie de Najet depuis l'abandon de son fils Zoheir jusqu'au jour de leur retrouvaille ; en effet, que ce soit par souci d'économie ou de narration qui se veut implicite, la mise en abyme constitue une lacune toutefois nécessaire ne serait-ce que pour cette image reflétée qui crée le miroitement du récit circulaire, à ce propos Jean Ricardou avance qu'il se produit « *Par la mise en abyme une « contestation » du roman, surtout dans le cas précis où la « micro-histoire » ainsi produite est un miroir* ». (3)

Dès lors le **Passé décomposé** se diversifie et comme le sens il devient pluriel nous offrant plusieurs voies de lecture acheminées par une écriture en devenir qui dans ce mouvement textuel n'hésite pas à aller vers l'envers du décor où réside le sens caché du **Passé décomposé**, autrement dit « la dénonciation » ; à condition toutefois, de ne pas perdre en vue que le but premier d'une écriture qui prêche la dénonciation est celui d'être représentée comme une vérité dont l'ambition est de satisfaire les carences dont souffre une société donnée ; « *il s'agit dès lors de rechercher le sens à travers l'altération, la mouvance* ». (4)

La répétition, elle, facilite la mémorisation en engendrant une certaine polysémie du texte et lui procure une richesse au niveau du sens ; dès lors la redondance n'est plus

---

<sup>1</sup> Serge.Gaubert :*La notion du texte :gigone Séminaire à Lyon le 28-03-01 présidé par Mme Sari*

<sup>2</sup> Klauber Veronique :*Mise en abyme.CD Universalis5 2000.*

<sup>3</sup> R. Bourneuf ,*Real Quillet :L'univers du roman. Op cité.P.86*

<sup>4</sup> F.Lalaoui :*Thèse de doctorat .op.cité.P.29*

un leurre mais bien au contraire, elle est un atout car « *rien ne fait mieux apparaître le relief narratif qu'un même évènement raconté plusieurs fois* ». (<sup>1</sup>)

- **Exp** : « En face du lycée, un jeune homme était adossé à un arbre » p.13  
(L'archi narrateur)

➡ **discours réitéré :**

« En sortant du Lycée, Najet passa tout près du jeune homme qui était resté collé à l'arbre, en face de l'établissement » P.17 (L'archi-narrateur)

➡ **redondance du discours**

Le discours réitéré signifie qu'il y'a d'abord discours premier puis un deuxième discours qui n'est ni plus ni moins que le premier discours mais qui a subit une transformation, un remaniement résultant d'un double procédé qui consiste d'une part à changer l'instance narrative (archi—narrateur/narrateur personnage (Zoheir)

**exp.** :

- (1) **L'archi- narrateur** : « Peu après ; Farid vint rejoindre son ami. Jolie femme, dit-il- Est-ce une conquête ? Zoheir ne répondit pas ».p.62----

Le 1<sup>er</sup> discours.

- (2) **Personnage narrateur** : « Quelques instants plus tôt, lorsqu'il me demanda sur un ton de confiance, en parlant de Sara si elle était ma nouvelle conquête (...) » p.64

Et d'autre part, c'est la même instance qui réitère le discours en lui apportant quelques éclairages, des informations supplémentaires :

**Exp** :

- (1) **L'archi-narrateur** : « Elle prit un calmant puis gagna sa chambre » p.76 ----- premier discours.

---

<sup>1</sup> :H.Weinrich :Le temps.coll :poétique, éd Seuil. Paris 1973 .P.141

- (2) **L'archi-narrateur** : « Sa figure pâle portait les stigmates d'une nuit sans sommeil ; car le comprimé pris la veille n'avait apporté aucune sédation à ses tourments » p.77 ... discours réitéré

Ainsi « *L'irruption dans les pensées « vécues » d'un personnage autorise des répétitions que le narrateur se refuse dans l'exercice normal de son écriture* ». (1)

Par les différents procédés cités ci-dessus (réitération / réflexivité / circularité / transformation), le texte du **Passé décomposé** se divise en se multipliant, voire il se « décompose » (d'où le titre) ; Toutefois sans se disperser car ces mêmes procédés qui servent à contester le texte servent aussi à l'unifier puisque leur rassemblement (le fait qu'ils soient liés les uns aux autres par une relation de dépendance) comble le vide que l'écriture de la dénonciation « cachée » crée dans le texte (par le procédé du cacher/ révéler). « *Ce qu'il y a lieu d'abord de mettre en évidence, c'est que l'œuvre d'art réflexive est une représentation, et une représentation douée d'un grand pouvoir de cohésion interne* ». (2)

Dès lors, malgré toutes les tentatives de l'auteur à vouloir se cacher ou cacher ce qu'il dénonce, ces différents procédés dont use ce type d'écriture arrivent à ce combiner et s'unifier créant ce fameux « pouvoir de cohésion interne ».

## **2- Le temps dans le Passé décomposé :**

*« Le temps ce miroir à trois faces*

*Avec ces volets rabattus*

*Futur et passé qui s'effacent*

*J'y vois le présent qui me tue* ». (3)

Le temps dans un récit donné ne peut être restitué dans sa totalité, du moins, tout écrivain tente souvent de produire un « effet de réel » dans son œuvre en esquissant un temps narratif qui prend en charge les événements les plus importants, les autres seront enfouis dans le texte (mise en abyme narrative) et font office d'ellipses en faveur d'une certaine accélération narratologique (économie narrative),

<sup>1</sup> : Harald Weinrich : *Le temps. coll. poétique, éd. Seuil : Paris. 1973 p.213*

<sup>2</sup> : L. Dallenbach. *Le récit spéculaire op. cité p.95*

<sup>3</sup> : L. Arragon Elsa, Paris, 1959, p 104. Cité in le temps par Weinrich. p.67

ainsi tout événement qui ne peut servir le déroulement narratif fera objet d'une ellipse bien que parfois l'archi-narrateur ne s'empêche pas de le mentionner comme - même, exp. : Zoheir rencontre enfin sa mère Najet et ce fut un grand choc pour elle ensuite, elle le quitte et rentre chez-elle, l'archi-narrateur nous décrit les lieux, nous présente les membres de sa famille ( son mari et ses deux enfants) puis revient sur un évènement qui aurait dû précéder ceux racontés par ce même narrateur : « *En le quittant, Najet n'était pas rentrée directement à la maison. Elle avait roulé longtemps au volant de sa voiture, dans l'espoir de vaincre ses angoisses (...)* ». <sup>(1)</sup>

Cette technique de narration ne sert pas l'économie du temps de la narration plus qu'elle ne sert la démonstration de sa mobilité, qui exige plus un travail de mémoire qu'une chronologie narrative ; et puisque l'écriture du **Passé décomposé** est une écriture fragmentée ( due à la présence du journal intime) elle engendre ou se sert d'un temps fragmenté « *L'écriture, qui permet la lecture et la relecture, place le créateur et son œuvre dans une temporalité qui n'est plus celle des horloges (...)* ». <sup>(2)</sup>

Ce sont généralement les temps du récit que nous retrouvons au niveau de notre corpus, toutefois, concernant quelques séquences textuelles telles que le dialogue ( style direct) ,le présent demeure le temps le mieux approprié pour ce qui est un « événement immédiat » en restituant toute l'actualité de l'action ou l'événement concerné sans pour autant changer le degré ou l'impact de l'information que l'auteur tente de nous faire parvenir; et par la même permet au mouvement narratif d'évoluer à la bonne vieille méthode en lui assurant une linéarité et réinstalle donc l'équilibre entre les différentes introspection / rétrospections opérées dans le texte et qui parfois créent une certaine instabilité dans l'ordre de la narration, néanmoins, nous constatons que le **Passé décomposé** est assez pauvre on action et ne suit pas forcément le schéma « Grémassien » vue la majeure partie consacrée au commentaire du narrateur.

---

<sup>1</sup> : *Le passé décomposé, op. Cité. p.22*

<sup>2</sup> : *Durant Gilbert : Création littéraire. CD-Rom. Universalis, 2000.*

Ce ci dit le texte prend une envergure autre que celle du texte narratif et sera plutôt codifié comme un « texte commentatif », l'écriture fragmentée en est la preuve, cette écriture est le fruit même du journal intime que tient Zoheir ( personnage narrateur).

**a- Le temps de l'écriture :**

Ce dernier se justifie le mieux dans l'exercice quotidien de l'écriture du journal intime que Zoheir utilise comme moyen de compensation afin d'apaiser sa peine ou pour invoquer sa mère et comme il essayé d'oublier le passé douloureux, il va donc opter pour une écriture qui ne supporte que le présent, ce passage du passé au présent s'est opéré comme une véritable résurrection grâce à l'écriture. *« L'écriture fragmentaire permet non seulement le déplacement de la figue mais sont creusement, son échappée, ses échappatoires ».* <sup>(1)</sup>

Le temps de l'écriture donc est le présent car c'est seulement lui qui permet de faire coïncider la lecture et l'écriture. Le dialogue dans le **Passé décomposé** est aussi une autre preuve que l'écriture puise toute sa mobilité dans l'utilisation du présent (temps discursif par excellence) de par son emploi ; permet de marquer une certaine *« Coïncidence de l'événement décrit avec l'instance du discours qui le décrit ».* <sup>(2)</sup>

Il convient de remarquer que Zoheir nous raconte l'histoire de toute sa vie en une dizaine de page (le vrai récit commence à la p.13 avec l'avènement du personnage de Najet) jusqu'à lors, il s'agissait du journal intime dont il avait la charge, il représente le seul moment *« où se produit une coïncidence entre la durée de la lecture et la durée de ce qu'on lit ».* <sup>(3)</sup>

Toutefois, bien que le mouvement chronologique soit rompu par ce va et vient entre le passé et le présent (dans ce même journal) aucune atteinte n'est dénotée quant à la progression du texte ni au déroulement des évènement grâce à

---

<sup>1</sup> : Oster Daniel : *Fragment ( littérature), CD-Rom, Universalis 2000*

<sup>2</sup> : Benverniste in *problème de linguistique générale. Cité par Genette in communications 8. Op Cité, p. 166.*

<sup>3</sup> :M.Butor.*Essai sur le roman .éd Gallimard.Paris.1964.p.118*

l'intervention de l'écriture fragmentée, l'auteur jouit dès lors d'un pouvoir absolu sur ces divers jeux temporels qu'il réorganise en faveur d'une narration qui cache plus qu'elle ne révèle ; « *Ce temps de l'écriture va souvent se réfléchir dans l'aventure par l'intermédiaire d'un narrateur* ». <sup>(1)</sup>

Ce dernier, n'hésite pas de s'arrêter pour interpellier le lecteur afin de lui apporter plus d'éclairage « narratif » et des informations sur les personnages et la nature relationnelle qu'ils entretiennent entre eux : « *l'écriture étant censée intervenir au cours même de l'aventure* ». <sup>(2)</sup>. Ce ci se justifie humblement dans le recours à la stratégie du journal intime comme ultime procédé qui sert à faire rejaillir l'écriture de la « dénonciation »

Il en découle que ce type d'écriture a doublement utiliser le procédé du journal l'intime, d'une part il sert à faire le procès de la société qui favorise l'oppression des personnes non- conformes aux règles qu'elle pré-établi ( la dénonciation) :

Exp :

- ❖ « Quel scandale que de se glorifier d'une pareille infamie !Diraient les respectables personnes. Ces personnes bien pensantes qui ne toléraient pas nous voir, nous les parias, élever la voix ».p.5
- ❖ « Mais connaissez-vous de la honte, vous ? vous qui portez un nom qui vous donne le droit d'exister entant qu'individu dans la société ». p.5

Et d'autre part, il sert à gérer le temps dans le récit en le réorganisant, entant que micro- récit, il « *ramasse le temps, Thomas Man disait qu'il l'économise* ». <sup>(3)</sup>

Concernant ses différentes intrusions (du journal intime) , elles servent à éclairer le lecteur en lui donnant des détails sur des incidents produits dans le récit, et parfois, il va même jusqu'à donner son propre jugement en les commentant :

---

<sup>1</sup> :*Ibid.P.118*

<sup>2</sup> :*Ibid.p.78*

<sup>3</sup> :*Veuirich :Le temps .op.cité p.58*

Exp. :

(1) : « A présent, j'étais sûr de pouvoir dire que Feriel était amoureuse de moi. Moi, son frère ! », p.87-----jugement

(2) : « Pour ce faire, une idée satanique germa dans mon esprit torturé. Si elle refusait, je m'abstiendrais évidemment de mettre mon plan à exécution dans mon dessein concernant Feriel », p.88----détails

(3) : « Bien entendu, je vous rassure tout de suite que loin de moi cette idée la ! Seulement c'était un moyen de négocier », p.88----- commentaire et interpellation du lecteur.

Ce ci dit, toute la séquence du journal intime est une autre manière d'organiser le récit, en sa présence, le temps s'arrête, il est en suspend ; A ce niveau il convient de l'assimiler à ce que nous convenons d'appeler « pause narrative » grâce à l'étendu du commentaire et le manque d'actions

*« Le rythme d'un récit est extrêmement variable, il dépend du nombre plus au moins grand des détails injectés, de l'étendu des séquences descriptives et des interventions de commentaire du narrateur ».*

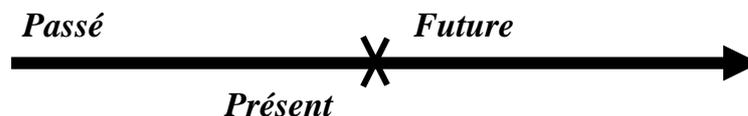
Ce « rythme » dépend aussi du choix de l'auteur à l'accélérer, le ralentir ou bien l'arrêter, ainsi il n'hésite pas donc à expliquer le présent par le passé (introspection) afin de préparer l'avenir ou le spéculer (rétrospection).

### **b -Introspection / Rétrospection :**

Le temps dans le texte est géré de façon aléatoire qui n'est en place qu'au service de la narration ainsi les différentes rétrospections et introspections non pas une valeur esthétique mais plutôt narrative celle là même qui sert l'écriture de la dénonciation, qui non seulement permet de retrouver le temps qui se perd mais de surcroît le façonner et le construire en commençant par le tout début (la naissance du signe) tel est le cas du **Passé décomposé**, le narrateur personnage commence par une sorte « d'introspection » douloureuse qui fait plonger son lecteur dans un passé

malheureux où il lui donne une image assez décrite de ce qui était son enfance. « *La pire des choses qui puisse arriver à quelqu'un c'est de naître bâtard et de le demeurer toute sa vie* » p.5 « *Aussi loin que je me souviens* , ma vie m'a été qu'un purgatoire ». pp.5-6

Dès lors le journal intime permet la réalisation de l'écriture du « dedans », du passé (« Flash- Back »), ou du futur bref toute écriture qui relève de la dénonciation appelée également « intra- écriture » qui nécessite pour sa réalisation tout un processus qui fonctionne sur la manière de gérer le temps dans le récit, à savoir les « retour en arrière » (introspection), les « anticipations » (rétrospection) ou les « superpositions » des deux (passé / futur) marqué par le présent qui signifie le « temps zéro » (Weinrich)



### *Le Passé décomposé*

A ce niveau il devient nécessaire de traquer le temps pour accéder à l'écriture de la dénonciation puisque ce dernier n'est pas donné aisément dans le texte, lui aussi relève de l'implicite comme l'écriture du **Passé décomposé**. Dès lors il convient aussi de traquer la mobilité du temps (analepse / prolepse / ellipse) pour accéder à la chronologie du texte ; ce ci dit , il n'en demeure pas moins que ceci valide notre hypothèse du départ concernant la préméditation de l'auteur à occulter sa dénonciation en utilisant différentes stratégies pour y arriver , ainsi la présence des analepses et des prolepses témoignent de la liberté de l'auteur et justifie sa volonté de choisir d'occulter certains incidents et de les ré invoquer ultérieurement pour tantôt cacher sa dénonciation et tantôt la manifester ( la démasquer).

- ❖ *Exp* : « *Pendant qu'elle se débattait dans l'enchevêtrement nauséeux de son passé traumatisant , Najet sentit la main de son mari se poser sur son ventre(...) Cette main qui s'égarait dans sa chair, ce corps d'homme s'écrasant sur son propre corps, lui rappelaient les mains et le corps d'un autre homme, haï , celui-là jusqu'à la mort. L'homme qui avait brisé en elle tout élan vers l'amour* ».p.43

L'analyse de cet extrait du roman nous conduit vers le côté thématique du texte que nous essayerons d'exploiter ultérieurement, cependant, ce qui nous intéresse à ce niveau est cette introspection réalisée par Najet sur son passé que le narrateur se charge de rapporter (Najet ne s'exprime jamais dans le texte) sans pour autant expliquer les causes de son malheur ni l'identité de l'homme « hai, celui-là, jusqu'à la mort », nous dénotons une certaine volonté d'impliciter les faits afin de les évoquer vers la fin ( le dénouement) ; cette méthode guide toute l'écriture du **Passé décomposé**, de sorte à ne pas tout dire pour conférer au texte une sorte d'énigme, pourquoi pas de suspens à la façon du roman policier, plus nous avançons dans la lecture , plus le texte prend volume Plus les faits s'éclaircissent et plus nous arrivons à comprendre quel est le véritable récit dans le roman ( celui de Najet ou Zoheir) .Dès lors ce n'est vraiment qu'à quelques pages de la fin du roman ( à la prison) que nous découvrons la véritable identité de l'homme tant détesté par Najet, et cette fois encore l'auteur use dans l'introspection qui se trouve être la meilleure stratégie pour approcher le temps et s'y fondre.

*« Sa pensée malade traversa le temps pour la ramener jusqu'à une période de sa jeunesse qu'elle voulait de toutes ces forces effacer de sa mémoire, sans y réussir pour autant. Alors des images, ou plus exactement des visions cauchemardesques se succédèrent dans sa tête à un train d'enfer. Elle se revoyait alors étendue dans le lit de sa chambre de jeune fille et croyait sentir encore, comme du fond d'un puits sombre, les caresses odieuses de ces mains moites qui s'aventuraient sur son corps vers le coin le plus intime de sa personne, il lui semblait subir le poids de ce corps sur le sien ». p.102,* plus tard, le lecteur comprendra que ce mépris qu'à Najet à propos de son beau-père vient d'un traumatisme d'enfance, ce dernier(le lecteur) est même sollicité à travers ces différentes interpellations dans le texte tel un personnage actif dans le roman qui réinstalle le schéma de la communication en occupant le statut de récepteur.

*« Pourquoi s'était-elle contrainte au silence ? Elle n'avait pas besoin de chercher pour y répondre : sa mère ! Comment aurait-elle pu trouver le courage, l'aplomb de révéler cette chose horrible à sa mère ! Rien que d'y penser , Najet se sentit frémir d'effroi ».* p.103

A priori, le temps se plie aux quatre volontés de l'écriture du **Passé décomposé** , il est évident que cette mouvance du temps est au service d'une dénonciation qui se veut « implicite » puisque ces différents sauts dans le temps ( ces retours en arrières, ou l'anticipation ) ne casse pas la chronologie du récit, au contraire ils la renforcent et consolident en lui conférant la fiabilité en la rendant plausible. *« Le « retour en arrière » ne trahit guère la chronologie :il expose les causes ».* (<sup>1</sup>)

La narration suit donc le schéma traditionnel et obéit à la loi de la linéarité, toutefois le mouvement chronologique ne subit aucune perturbation puisque la mobilité du temps lui permet de retrouver la linéarité du texte, cependant *« Pour cerner le sens exact d'un signe dans la chaîne parlée, l'auditeur doit puiser sans cesse dans l'information préalable ou, sur le mode de l'attente, anticiper sur l'information à venir ».* (<sup>2</sup>)

Il existe donc deux types d'informations dans tout texte « information préalable » et « information à venir », Weinrich avance que la fusion des deux nous donne le « temps »

### **c -L'ordre de la narration :**

Comme nous l'avons mentionné plus haut, il s'agit d'une narration qui use dans les méthodes narratives du roman traditionnel, Genette distingue : *« Quatre types de narration : Ultérieure (position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente) antérieure (récit prédictif généralement au future,*

---

<sup>1</sup> :Michel Raymond. *Le Roman de Balzac au nouveau roman. CD. Universalis 2000*

<sup>2</sup> :Weinrich :*le temps.op cité p.68*

*mais rien n'interdit au passé) simultanée ( récit au présent contemporain de l'action) intercalée (entre les moments de l'action.) ». (1)*

Nous sommes plutôt tentés de qualifier la narration ultérieure comme analepse et donc introspection, la narration antérieure, comme prolepse et donc rétrospection et la narration simultanée comme la superposition des deux qui révèle le temps zéro ; ce derniers est prévu quand : « *le locuteur ne désire aucunement attirer l'attention de l'auditeur sur les problèmes de leur rapport* ». (2). C'est donc un moment de narration qui n'est pas marqué par les actions, tels que les commentaires ou la description, dès lors, la narration simultanée est due au fait qu'il n'existe pas d'écart de temps considérable entre les évènements du récit et la narration .

**Exp :** « *Le matinsuivant, vers les coups de huit heures, Zoheir était devant le Lycée.(...) Au même moment, assise dans la cuisine, Najet buvait une tasse de café noir et bien fort* » p.77

L'usage de ce type de narration qui évolue dans un mouvement de va et vient entre le passé et le présent et la précipitation dans le temps (anticipation) est un procédé tout à fait légitime étant donné qu'une grande partie de ce texte est consacrée au journal intime, toutefois « *il ne suffit pas de faire ses comptes au passé, le journal a aussi un rôle prospectif* ». (3)

En avançant le terme de journal intime nous sommes dans une catégorie particulière de récit appelée « récit de vie » et loin d'être une autobiographie, ce micro- récit qui se charge de la « vie » de Zoheir se trouve être le meilleur procédé d'échange avec le lecteur, nous y dénotons de multiples interpellations : Sous forme de question / réponse : « *Comment ? eh !bien, tout et tous se chargeaient de nous le faire savoir* ». p.6 ou sous forme de confiance : « *Bien entendu, je vous rassure tout de suite que loin de moi cette idée-là ! Seulement, c'était un moyen de négocier* »p88

---

<sup>1</sup> :G. Genette :*Figure III, éd.Seuil, coll. Poétique.1972. p.229*

<sup>2</sup> :Weinrich :*Le temps.op.cité.p.69*

<sup>3</sup> B.Didier. *Le journal intime .op. cité p.52*

Il en découle que ce dernier devient l'intermédiaire entre Zoheir et les lecteurs, grâce à lui, nous pouvons avoir une idée claire sur ce qui se passe et ce qui va se passer éloignant toute ambiguïté du texte et procurant une lisibilité. Dès lors « *Le journal intime devient à la fois le réceptacle de cette confession et l'instrument de rachat : L'écriture acquiert la vertu purificatrice de l'absolution* ». <sup>(1)</sup>

En effet, nous sommes à même de penser que Zoheir à travers ces interpellations cherche en fait de se racheter au yeux des lecteurs puisqu'il recherche chez eux le réconfort, leur sympathie est primordiale, c'est pourquoi il n'hésite pas à leur faire connaître les moindres détails et leurs faire découvrir en même temps l'événement entrain de se faire : « Je suis ivre ! je suis ivre et pourtant très lucide » p 38 puis il explique comment cet événement c'est produit en rappelant un ellipse opérée par la narration : « Lorsque j'ai quitté Sara en fin d'après-midi, je suis allé directement m'enfermer dans un bar du centre de la ville. » p 38 et parfois il procède par anticipation et informe les lecteurs sur l'événement à venir : « J'irai dans un bar, assez proche d'ici – Boire était devenu pour moi un moyen d'oublier ... ou plutôt de voir plus clair en moi ... » p65. Cette récurrence de « l'alcool » nous fait penser que Zoheir cherche à s'auto détruire, l'oubli devient le seul moyen pour lui d'échapper à la réalité, l'ivresse a notamment le pouvoir d'oublier l'étouffement et la souffrance : « *L'alcool est une eau de feu (...)* « *Elle ne se borne pas à dissoudre et à détruire comme l'eau forte. Elle disparaît avec ce qu'elle brûle* ». <sup>(2)</sup> (Bachelard).

A la lumière de ce que nous avons avancé plus haut nous constatons que malgré l'effort de l'auteur à vouloir créer un effet de distance entre lui et ses personnages, il n'en demeure pas moins que ces différents procédés dont use la narration ne font que rétrécir l'espace de cette « distanciation » et intensifient la présence de l'auteur, ces derniers ( les procédés de narration ) font office de traces, d'empreintes que l'auteur laisse sciemment ou inconsciemment lors de l'élaboration

---

<sup>1</sup> : B. Didier. *Le journal intime* . oP. Cité p 58

<sup>2</sup> : Mme Sari - Mostapha - Kara : *Pouvoir de l'écriture et authenticité, thèse de doctorat d'Etat*, Op. Cité p 173

de son texte aidé par le pouvoir incontestable dont juit l'écriture du **Passé décomposé** qui permet « l'imbrication » des différents procédés narratifs et du jeu temporel de sorte à faciliter sa tâche et favoriser son travail, en l'occurrence « la dénonciation » dont elle a la charge.

### **3- L'Espace de la dénonciation :**

*« remplir tout l'espace , c'est occuper tout entier le présent, c'est arrêter le temps, le figer là où il est, là où nous sommes, l'empêcher d'aller plus loin, toujours plus loin, et de nous entraîner avec lui ». (1)*

Autre point important auquel il faut s'attaquer est la question de l'espace, entant que contexte social, il constitue néanmoins un point culminant pour l'appréhension de l'écriture de la dénonciation, faisant partie intégrale de la structure familiale et l'identité propre à chaque personnage du roman mais aussi une description fidèle qui fait référence à la société dans laquelle émerge le roman du **Passé décomposé** « *Sa fonction est essentiellement externe, sociale . Il s'agit d'un appel à une connivence culturelle autour de lieux commun partagés ». (2)*

La description de l'espace reste l'ultime stratégie pour instaurer une certaine adhérence du lecteur quand aux « lieux communs » tels que l'école, la prison, la maison familiale...etc.; Cette forme de « connivence » est surtout suscitée par la volonté de l'auteur d'invoquer l'illusion du réel, une sorte de mimétisme (obligation) conscient ou inconscient élaborer par la norme fondatrice de l'écriture. Toute fois « *la représentation littéraire de la réalité, la mimesis, n'est que l'arrière plan qui rend perceptible le caractère indirecte de la signification. Cette perception est une création au déplacement, à l'altération ou à la création du sens* ». (3)

Dés lors la description demeure la stratégie adéquate pour accentuer cet effet de « mimesis » tant revendiqué dans le **Passé décomposé**, son travail est

---

<sup>1</sup> :Jean-Burgos. *Pour une poétique de l'imaginaire*. éd. Seuil. Paris 1982 pp.155-169

<sup>2</sup> Yves Reuter : *Introduction à l'analyse du roman*. op. Cite p.25

<sup>3</sup> :M. Riffaterre : *l'illusion référentielle in Barthes :littérature et réalité .op cité p.91*

justement de provoquer le « déplacement » dans l'espace du récit, toute fois, elle (la description) n'hésite pas à user dans différentes méthodes pour y arriver :

**a- / L'espace du texte :**

**a-1- La stratégie cinématographique :**

Cette dernière donne l'impression que la narration est dictée par un oeil caméra, elle suit le procédé du passage d'une prise de vue à une autre en s'articulant sous forme d'image : « *Le texte n'est plus un fil que l'on déroule, mais un paysage que l'on parcourt* ». (<sup>1</sup>). Cette manière de narrer les mêmes événements sous un autre angle ( puisqu'il s'agit d'une double instance narrative, narrateur personnage et archi-narrateur ) instaure dans le texte non seulement une reformulation du discours narratif mais aussi une autre interprétation du récit ; Ceci nous rappelle certes la technique cinématographique mais surtout l'appartenance de ce genre de texte à celui dit « le nouveau roman » qui exige une certaine divergence de point de vue.

A ce stade de lecture, nous pouvons nous rendre compte que le texte qui nous occupe connaît une écriture « éclatée » que seule la technique cinématographique peut en venir à bout afin d'accrocher l'attention du lecteur qui se trouve suspendu entre monologue intérieur ( journal intime de Zoheir ) introspections des personnages, les commentaires du narrateur extradiégétique, le retour au présent, ce dernier finit par se lasser .Le texte a beau avoir une apparence classique néanmoins, il n'échappe pas aux contraintes du nouveau roman car celui qui tient la caméra ne cesse d'osciller entre un « Je » et un « il », en opérant une double focalisation dans la structure narrative, cette stratégie permet d'une part de raccourcir l'action dans le texte, et d'autre part d'offrir au lecteur ce confort d'abréviation que lui procuré le plaisir de regarder un film ( grâce aux différentes ellipses ).

---

<sup>1</sup> : Jean. Clément : *Hyper fiction, CD Rom universalise 2000*

Par ce procédé cinématographique, l'auteur use d'une écriture dite « moderniste », une écriture qui écarte l'ennui et procure une certaine accessibilité au texte indépendamment de la nature du lecteur ( averti ou non ) puisque l'oeil du narrateur extra-diégétique devient l'oeil du caméra et guide le regard du lecteur dans le texte du **Passé décomposé** .Par ce « balayage » narratif l'auteur n'a nul besoin de faire allusion au temps qui s'est écoulé, le lecteur le sait d'ors et déjà par le seul fait de changement de prise de vue et celui de focalisation, dès lors cette technique ne permet pas seulement le déplacement dans l'espace du texte mais aussi le déplacement dans le temps.

En changeant de prises de vue, la narration procède naturellement à des ellipses à la façon d'un film, seulement là, et pour des impératif narratifs l'auteur se trouve contraint de réinstaurer l'énoncé occulté pour rétablir cette forme d'adhérence du lecteur qui existait déjà.

❖ **Exp** : « *Elle se sentait encore sous le choc de cette brève entree qu'elle avait eue avec Zoheir – En le quittant Najet n'était pas rentrée directement à la maison . Elle avait roulé longtemps au volant de sa voiture, dans l'espoir de vaincre ses angoisses nées de cette rentrée inattendue (...)* » p 22.

Cette faculté de vouloir guider le regard du lecteur et éclairer des situations parfois ambiguës dans le texte n'est pas exclusive à l'archi-narrateur, Zoheir use à son tour dans cette technique par le pouvoir que lui procure son statut de narrateur personnage toute fois sa singularité se trouve à l'intérieur même du dialogue : ( donc indirecte ) .

❖ **Exp** : « *Je ne me trompe pas ! ... Je suis sûr que je ne me trompe pas ! S'écria-t-il. Tu es Sara !* » . « *Tu t'appelles Najet en réalité . Sara est le nom d'emprunt qu'un jour tu as utilisé pour te présenter à la vieille Kheira (...)* » p 18

Zoheir revient sur ces propos non seulement pour éclairer Najet mais aussi pour récupérer l'attention du lecteur qui a perdu en chemin le fil des événements par

l'avènement d'un personnage ( Najet ) doté d'un prénom autre que celui qui lui a été attribué .

### **a-2- Les espaces blancs dans le texte :**

En lisant le **Passé décomposé** , nous ne pouvons nous empêcher de remarquer l'énorme quantité d'espaces blancs qui constituent comme une lacune dans l'espace textuel .En effet , si nous nous référons à cette faculté de laisser des espaces vides au début et à la fin des pages du roman nous dénoterons une volonté délibérée à insérer ce genre d'espaces blancs, n'est ce pas là une stratégie scripturale, étant donné que c'est l'édifice et l'architecture de l'écriture qui sont concernés .Dès lors nous nous posons avec R. Barthes une question qui reste du moins plus importante que le problème même qu'elle soulève : « *Cette question est la suivante : Tous , dans le récit, est-il signifiant, et si non, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques insignifiances, qu'elles est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ?* » .<sup>(1)</sup> En effet cette question suscite une reconsidération du problème de la « signifiante », autrement dit: « ces espaces blancs » .

A présent, nous sommes presque certains que le procédé utilisé par l'emploi de « ces espaces blancs » n'est guère fortuit et connote différentes « *significations* » au niveau du texte !

#### **a-2-1 – Changement d'instance narrative ( changement du narrateur ) :**

**Exp. : Archi-narrateur** :« Zoheir alla chercher de quoi écrire et se rassit . »

→ p 28 ; p 29 → [ espace blanc ] situé en haut de la page 29

**Narrateur personnage : Zoheir** : « Ce soir-là, j'ai compris que quelque chose avait changé en moi » .

Au niveau de cette page (29) l'écriture n'occupe que les (02) deux tiers comme pour indiquer qu'il ne s'agit plus du texte mais plutôt du journal intime tenu par Zoheir d'où le « Je » ; toute fois dès la page 31, la narration est reprise à la

---

<sup>1</sup> : R. Barthes . – *Littérature et réalité ; Op. Cité p 83,*

\* : *C'est nous qui soulignons.*

3eme personne en laissant bien entendu un « espace blanc » supérieur pour indiquer le changement du narrateur, et donc le regard dans texte. En définitive la narration suit cette méthode tout au long du roman et il devient impératif de remarquer tous « ces espaces blancs » ( bref, ils ne passent pas inaperçus ).

**a-2-2- Indication temporelle :** « Les espaces » vides dans le texte ont aussi une autre fonction, ils servent à démontrer la mobilité du temps dans le roman , le lecteur est censé comprendre qu'une durée de temps s'est écoulée avant de reprendre sa lecture et ce-ci sans avoir recours à un changement d'instance narrative . **Exp.** : à la page 43, l'archi-narrateur décrit la souffrance de Najet à accomplir son devoir conjugal qui se passe dans la nuit : « *Elle eut voulu fuir ... Cependant, elle demeurait là, le corps comme mort , pendant que dans le noir , son mari prenait son dû , usant ainsi du droit sacré que lui conférait son statut d'époux .* » p 43 , ces propos n'occupent que le quart supérieur de la p 43 , en suite à la p 44 l'archi-narrateur indique que c'est le matin en laissant biensur un « espace blanc » dans superficie supérieure de la page 44 « Le lendemain Najet se rendit au lycée , rompue par sa longue nuit d'insomnie . » p 44

**a-2-3 – Changement d'espace :** La troisième fonction de l'emploi de ces « espace vides » est une indication de changement de lieux dans l'espace textuel, donc changement de regard et de focalisation. **exp** : p 51 : l'archi-narrateur décrit Najet dans son espace qu'est la « maison » : « *La nuit Najet se perdit ainsi jusqu'au lever du jour dans les ténèbres du foule de sentiments aussi violents que douloureux ...* » ➡ [ espace vide ] inférieur . p 52 : Changement de lieux, l'archi-narrateurs décrit Zoheir qui se trouve à présent chez la vieille Kheira , donc « espace blanc » supérieur : « Zoheir buvait son café avec nervosité. Il était assis à côté de la vieille Kheira qui le dévisageait avec inquiétude » p 52 .

Par conséquent l'écriture du roman le **Passé décomposé** , et de par son aspect fragmentaire et éclaté , influe sur la disposition de l'espace textuel et génère une multiplicité « d'espaces blancs » susceptibles de « créer » une signification , un sens là où nous l'attendons le moins . « *N'est ce pas ce vide, cette disjonction ,*

*ce discontinu continu , cette étrangeté , cette déroboade qui constituent l'objet même de l'écriture fragmentaire ».*(<sup>1</sup>) L'espace textuel est donc un élément organisateur grâce auquel la création du sens à partir de « l'insignifiance » devient possible voire évidente .

## **b / L'espace du récit :**

### **b-1- L'espace clos :**

#### **La maison :**

L'espace familial délimité par la maison est un des espaces les plus revendiqué dans le roman vue sa grande capacité à « représenter la réalité » tant appréhendée dans le récit ; la famille est une microstructure de toute société donnée , et vivre en famille , c'est vivre en société ; Zoheir lui ne connaîtra guerre de famille , mais il est plutôt familier avec le refus de la société n'étant pas conforme à la règle ; d'ailleurs il n'hésite pas à le dénoncer clairement : « *Mais , une fois mêlé aux autres , les " normaux " , je comprenais que nous les enfants de la cité , n'étions pas pareils aux autres . Que nous n'étions pas conformes à la règle.* » p 6 .

La règle est donc d'avoir une famille et vivre dans une " maison " ; nous sommes plutôt tentés de qualifier les " murs " qui délimitent la maison comme la norme , cependant tous ceux qui sont extérieurs aux " murs " de la maison , sont hors norme. Zoheir, lui, la bien compris, d'ailleurs cherchant l'illusion d'appartenir à une famille , il veut acquérir une maison , une sorte de compensation , un objet de substitution représentant la famille . « *Tu es pressée de retrouver ton " chez toi " , bien propre , bien douillet. ... Figure – toi que moi aussi j'aspire à une demeure bien propre et bien douillette !* » p 61 ( Zoheir s'adressant à Najet .) plus loin il ajoute : « *Je compte sur toi pour me trouver un logement décent ! je t'ai amené exprès pour qui tu sois convaincue que ton fils ne doit pas vivre dans un taudis pareil !* » p 61 .

---

<sup>1</sup> D. Oster - Fragment ( littérature ), CD Rom Universalis 2000 ..

L'auteur entreprend sa dénonciation de l'espace par le procédé de comparaison, il en résulte deux catégories d'espaces propres aux personnages riches et ceux des personnages pauvres :

<i>Espaces riches</i>	<i>Espaces pauvres</i>
<p>- " Dans la salle à manger à l'ameublement choisi avec goût (...) " p21 ( chez Najet).</p> <p>- "Najet était assise à son bureau dans la jolie pièce qui faisait office de bibliothèque. " P 41</p> <p>- " Zoheir s'assit dans un fauteuil du salon et entreprit d'allumer une cigarette . Il sourit tout en regardant autour de lui : - Hum ... Tu es plutôt bien installée " p 49</p> <p>-" Dans la très jolie salle de style mauresque, aux vastes pièces meubles choisis avec goût ,d'objets précieux et aux murs tapissés de céramique d'art (...) " p 67 ( chez la belle famille de Najet ).</p>	<p>- " Dans le grand dortoir, froid et mal éclairé (...) " p 11 ( chez Zoheir )</p> <p>- " Il l'embrassa avant de la suivre dans une pièce pauvrement meublée il est vrai , mais très éclairée et bien tenue " p 19 ' chez Kheira ).</p> <p>- " La vieille invita Zoheir à prendre place sur l'unique canapé " p 19</p> <p>- " Sans s'attarder , Zoheir s'engage dans un escalier plongé dans l'obscurité (...) – la pièce , très exigüe avait une fenêtre au fond , un lit à une place dans un coin et une armoire délabrée dans un autre ." p 26 (chez Zoheir )</p> <p>- " Zoheir poussa la porte et traversa la salle poussiéreuse du foyer "p 36 ( chez Zoheir )</p>

- **Commentaire :**

Par le biais de la description , nous avons une restitution presque complète de l'espace des personnages , celle-ci , au service de la narration n'hésite pas à user dans la comparaison afin de mieux accroître et mettre l'accent sur les différences sociales et culturelles qui séparent nos personnages mais surtout , par souci de dénoncer l'énorme abyme creusé par la différence de leur espace et univers respectifs ; toute fois les personnages du récit sont indissociables de l'espace dans lequel ils évoluent ; à titre d'exemple la maison de la vieille Kheira dégage de la clarté en reflétant une image favorable de ce personnages dans le récit .

**Exp.** : " très éclairée " → le syntagme renvoie à sa bonté et sa quiétude morale.  
: " Invita " → ce dernier souligne la gentillesse et l'hospitalité de la vieille Kheira malgré sa pauvreté : ( " l'unique canapé " . )

La maison est, et demeure le garant de l'équilibre et l'harmonie morale, ses "murs" font office d'une forteresse qui inspire une sensation de sécurité et de protection ; pourtant derrière ces mêmes " murs " se dresse " l'espace clos ", à ce niveau, la dénonciation se focalise sur l'aspect d'exclusion féminine que va générer ce genre d'édifice qui se constitue comme un espace à la fois contradictoire et défavorable à l'émancipation féminine (femme traditionnelle). **Exp.** :« Elles font plein de grosses et restent confinées à la maison entre la fourneaux et la lessive. » p 23 .

### **La Prison :**

L'épisode de la prison constitue la dernière scène du récit, toute fois une remarque presque indispensable s'impose : le récit restitué par l'espace de la prison, n'est-il pas une extension facultative du récit du **Passé décomposé** ? bien entendu, ce dernier aurait- pu s'achever par la mort de Zoheir néanmoins l'auteur choisi de donner une suite à l'histoire d'où l'hypothèse du récit prétexte que nous avons soulever lors de notre problématique.

Il en résulte que l'espace de la prison est exclusivement un espace féminin et ce ci pour les raisons qui suivent :

- 1- Prise en charge féminine de la narration : à ce niveau nous avons affaire qu'à un seul narrateur : l'archi-narrateur → l'auteur.
- 2- La prison pour femmes : donc que des personnages femmes.
- 3- L'avocate Amel : le personnage qui va prendre la défense de Najet est justement une femme. (nous développerons ce point dans le dernier chapitre vu la présence du discours dénonciateur et accusateur de l'homme qui résume toute notre problématique).
- 4- L'espace clos de la prison est celui-là même attribué à l'espace féminin car les barreaux qui signifient l'interdiction existent déjà dans la conscience de la femme , Najet par son silence est dors et déjà dans une sorte de prison, sa prison est en elle (l'interdiction de la parole). Par son entrée dans la prison « réelle » les barreaux symboliques se matérialisent, désormais le silence n'est plus simulé, il devient évident car en s'acharnant dans son mutisme elle s'y enfonce encore plus en dépit de sa grande contribution à accroître sa relation confusionnelle avec son fils (*Zoheir*).

Toutefois, l'espace de la prison est un espace sombre dénigré de lumière mais lorsqu'il s'associe avec la nuit il devient l'espace de la vérité puisque l'introspection la plus importante susceptible de révéler l'énigme autour du père de Zoheir se révèle dans cet espace : « ***La nuit enveloppa la prison de son voile lugubre (...). Sa pensée malade traversa le temps pour la ramener jusqu'à une période de sa jeunesse qu'elle voulait de toute ses forces effacer de sa mémoire (...). Car son infâme violeur ne l'assailait jamais qu'à la faveur du noir complice. Combien de fois cela s'était-il répété ? Plus qu'elle ne pouvait s'en souvenir ; des nuits et des nuits... jusqu'au jour terrible où elle s'était aperçue que l'irréparable était accompli ! (...). Pourquoi s'était-elle contrainte au silence ? elle n'avait pas besoin de chercher pour y répondre : sa mère ! (...). Toute la vie se serait écoulée autour d'eux à l'instant même où elle aurait parlé... ».* (1)**

---

<sup>1</sup>- :*Le Passé décomposé*.pp.102-103

Dès lors, l'entrée dans l'espace de la prison n'est pas gratuite, de même que le plaidoyer pour Najet est censé être celui en faveur de la Femme, cette mise en œuvre de la scène de prison et le passage devant le juge est une tentative de l'écriture de la dénonciation motivée par la cause féminine modestement divulguée. Dénoncer dans l'implicite devient une stratégie revendiquée par ce type d'écriture voire « préméditée ».

### ***b-2- l'espace libre :***

Certes, l'espace dans le quel émane cette écriture est un espace clos ( la maison - la prison ), néanmoins « *les espaces clos, limités, enfermés, sont refusés par la sensibilité des personnages (...)* ». <sup>(1)</sup> ; Ceci – dit, il n'en demeure pas moins que l'école représente le seul espace où règne un semblant de " liberté ", elle est l'espace de la dé / énonciation ( dé : négation / énonciation : des idées reçues )

En effet, nous assistant à un échange d'idées entre énonciation et dé / énonciation instaurant le débat qui ne peut avoir lieu que dans une certaine "liberté d'expression ", l'école est donc le lieu de l'émancipation de la femme, d'ailleurs le personnage de Houria porte un prénom qui signifie " liberté " dans le langage arabe et profane d'emblée un discours dénonciateur : « Pour moi, madame, la femme doit lutter pour s'imposer dans la société. Car la liberté ne se donne pas. Elle s'arrache ! ». p.15

Il en résulte que l'école fait partie de ces espaces de cloisonnements qui sont porteurs de sens dont le recours devient indispensable.

---

<sup>1</sup> :Fouzia. Sari. Mostapha-Kara :Pouvoir de l'écriture et authenticité.op.cité.p.168

## **Synthèse :**

Le **Passé décomposé** paraît comme un « subterfuge », néanmoins, l'auteur pour mieux dissimuler ses véritables intentions cherche à conférer à son récit une certaine authenticité d'où cet aspect objectif tant revendiqué dans le texte. Toute fois, la cohabitation qui existe entre discours / récit trahit quelque peu ses efforts de vouloir masquer la vérité, « *aussi, nous apparaît-il que récit et discours sont deux stratégies différentes visant au même but : convaincre le destinataire* ». (<sup>1</sup>)

Nous avons jugé bon d'invoquer cette fameuse dialectique récit / discours pour démontrer que le **Passé décomposé** a beau prétendre à une certaine objectivité, le discours est là pour la nier, en dénonçant toute la subjectivité qui s'y dégage et ce n'est qu'après avoir analysé les moments forts du récit où le dialogue atteint son paroxysme que nous avons pu conquérir la subjectivité, là où l'auteur s'affaiblit, où il baisse garde pour se trahir lui-même par une écriture qui sert plus la « dénonciation » qu'elle ne le cache, c'est dans l'optique d'un éventuel résultat que nous avons procédé ; nous avons vu que le dialogue affirme la subjectivité, toutefois, l'auteur tente de le remanier d'une manière ingénieuse de sorte que l'information soit réduite et par la même, la dénonciation moins visible.

Nous avons vu aussi que l'écriture du **Passé décomposé** exige le recours au fameux matériau de la mise en abyme vue son étroite relation avec « l'implicite » et qui se trouve être l'un des procédés majeurs qui a rendu la dénonciation cachée possible; la mise en abyme a permis une superposition indirecte du discours, un rapprochement non- immédiat de certaines idées, voire une ressemblance créant un univers polyphonique propre à la dénonciation, aussi, tout événement dans le **Passé décomposé**, toute action, tout énoncé n'est guère fortuit, tous ces éléments sont mis en œuvre pour servir la « dénonciation », seulement un lecteur non averti ne s'en apercevra peut-être jamais; par ce procédé de masquer /dé masquer la dénonciation de construire / déconstruire l'énonciation,

---

<sup>1</sup> - A. Grange : *la dialectique récit / discours dans la stratégie de la persuasion in stratégies discursives – Actes de colloques ; Université de St Etienne. P 246.*

l'auteur non – seulement tient les « rênes » du récit, choisissant d'accélérer ou de stopper le processus de la découverte du sens mais de surcroît, de mener une double narration des deux récits ( grâce à la mise en abîme, dont l'unicité ressuscite la dénonciation « cachée».) « *L'acte d'écriture en tant qu'acte , produit inévitablement des conséquences sur le monde dans lequel vit son auteurs ne serait ce parce qu'il le transforme en y ajoutant un texte* ». (<sup>1</sup>)

Dès lors, les procédés usés dans le **Passé décomposé** participent eux aussi dans le procès de l'écriture par rapport à son contexte et l'usage qu'il en fait. L'écriture devient donc l'arme absolue de la dénonciation, toutes fois, est –ce une attaque (agression) ou une auto défense. ?

Une lecture plurielle est elle possible ? C'est ce que nous découvrirons dans le troisième chapitre intitulé : univers thématiques.

---

<sup>1</sup> - F. Piron : *Ecriture et responsabilité, Université Laval : Québec, 1996, p 140.*

*Troisième*

*Chapitre*

## L'UNIVERS THEMATIQUE DANS LE PASSE DECOMPOSE :

### *1- Introduction :*

L'univers thématique du roman Le Passé décomposé fait naître au sein du corpus littéraire le dénouement de la dénonciation « implicite » qui plonge l'espèce parlante dans les non-dit et les tabous.

L'auteur se situant aux antipodes de cet anachronisme fait asseoir sa position en démontrant voire en stigmatisant par une écriture implicite le système inégalitaire régi à l'encontre de l'espèce féminine. Cependant, à travers la lecture du roman nous décelons plusieurs types d'interdictions qui cantonnent même les personnages dans une forme de léthargie dépourvue de clairvoyance.

Ces derniers, se troublent, s'affrontent en constatant la sinuosité de leur vie étant donné que le monde dans lequel ils vivent obéit à une certaine figure ancestrale qui fonde même le principe de l'interdit.

De par cette prohibition, il y a lieu d'ajouter que la romancière ne fait que dénoncer de façon implicite cette forme d'interdit qui ne cesse de se focaliser sur l'espèce féminine. Ce-ci dit cette forme oppressive à l'égard de la femme jouit d'un terrain favorable vu que le milieu dans lequel se joue la scène est d'ors et déjà imprégnée par le patriarcat, dès lors le concept de « dénonciation » si prégnant dans toute civilisation est entrain de sonner le glas dans une société entrouverte, celle là même que le Passé décomposé essaye de nous dépeindre.

La valorisation du discours « dénonciateur » fait défaut dans une société où l'édifice des normes et des principes est structuré par une sorte d'avalanche guidée par des préjugés à priori qui priment même sur la valeur humaines; le terme de « dénonciation » ainsi galvaudé laisse apparaître une incommunicabilité d'où l'émergence d'un certain bâillement collectif. Les méandres de la pensée romanesque culminant l'idée du tabou qui ne cesse de s'ériger en tant que norme absolu.

La lecture du **Passé décomposé** ouvre un champ d'investigation romanesque à travers lequel se distingue une incommunicabilité qui structure le nœud du roman. A ce niveau, plusieurs questions nous interpellent :

- Pourquoi cet acharnement identitaire (concernant Zoheir) ?

- Pourquoi chercher à s'attacher aux personnes qui nous rejettent et enfin pourquoi se taire en face d'un crime abominable ? Pourquoi en faire un tabou, au nom de quelle loi, les victimes doivent payer pour les coupables, par contre, les injustices s'accumulent et le crime reste impuni !

- Jusqu'à quand les tabous continueront à gérer la vie de la « femme »? à l'opprimer, à la priver de son droit le plus absolu, le droit de vivre dignement et de s'affirmer en tant que telle, dès lors, c'est à se demander si le texte du **Passé décomposé** n'est qu'une « éventuelle » espérance d'un « éventuel » rétablissement du statut de la femme »!

L'auteur de ce roman (même si ce n'est pas son objet principal) tente d'évoquer quelques drames qu'engendre l'oppression sexuelle de la femme : (le viol) → (la bâtardise) → (l'abandon), des sujets qui jusqu'à nos jours demeurent tabous dans notre société, néanmoins, ce dernier (l'auteur) n'hésite pas à opter pour une trajectoire controversée (indirecte) pour le démontrer car non seulement il ne s'attaque pas directement à la société mais de surcroît, il procède à une narration « détournée » d'où un certain télescopage de pronoms qui changera toute la donne; il n'en demeure pas moins que l'écriture de ce texte véhicule un discours « dénonciateur » allant de l'implicite à l'explicite, se faisant, l'auteur identifie ses repères par rapport à une histoire ayant une envergure d'un fait divers, dès lors les thèmes de l'inceste et du viol sont de rigueur. Devant la perplexité de ces thèmes nous « détecterons » une autre catégorie de thèmes que nous essayerons d'appréhender par la suite.

La démarche empruntée par l'auteur ne fait qu'aiguïser la curiosité du lecteur pour ainsi donner de l'ampleur à son texte, parler à l'emporte pièces ne fait qu'exaspérer la situation conflictuelle qui existe déjà. Par contre, l'usage du discours implicite interpelle le lecteur en l'incitant à se remettre en question, ce dernier (le lecteur) se trouve subitement plongé dans l'univers du **Passé décomposé**.

### **1- Tabous et non-dits :**

La mise en relief de la lecture du roman laisse présager un ensemble hétéroclite d'images qui forment l'histoire emblématique du roman.

En effet, les injonctions du discours littéraire imposé à travers la lecture du roman de H.Z.Koudil puisent leurs racines dans les non-dits et les tabous, laissant apparaître des sinuosités qui prêtent le flanc à l'obscurantisme à l'encontre de l'espèce féminine.

Suite à notre pèlerinage nous décelons une profusion de concepts qui retracent les termes clés du tabou. Ce si dit, il serait judicieux de commencer par définir le tabou : *« Tabou : Mot polynésien, comportant deux significations opposés : Sacré et interdit-impur. Utilisé par la psychanalyse pour désigner l'aspect à la fois sacré et interdit de la culpabilité sexuelle »* <sup>(1)</sup>

Par conséquent, le choix des thèmes cités ci-dessus n'est guère fortuit vue leur étroite corrélation avec le discours de la « dénonciation », en effet la société maghrébine a tendance à reprocher au phénomène de la modernisation cette « soi-disant » émancipation féminine qui engendre différents fléaux, notamment celui de la « bâtardise », en le considérant comme une conséquence inévitable et logique, cela peut s'expliquer *« par le fait que les hommes d'Algérie trahissent un plus grand désarroi devant l'émancipation de la femme algérienne qu'ils voient comme « facteur favorisant ces naissances »* <sup>(2)</sup>

En effet, nous avons constaté au fur et à mesure de notre progression dans la lecture du **Passé décomposé** que même la femme (traditionnelle) peut être patriote de cette accusation, en adhérant au discours masculin elle devient complice de sa propre aliénation; en effet l'auteur n'hésite pas à dénoncer cette catégorie de femmes par le biais de Najet : *« Elles font plein de gosses et restent confinées à la maison entre les fourneaux et la lessive »* p.23

---

<sup>1</sup> - S.Freud. Essais de psychanalyse –petite bibliothèque Payot 1968.Paris 6<sup>ème</sup> P.277

<sup>2</sup> - F. Chabib Zidani. L'enfant né hors mariage en Algérie.Enap.Alger.1992 P. 11

Il en résulte que ce type de femmes qui jouissent d'une prédestination déjà établie par le milieu dans lequel elles ont évolué, contribue à leur nature « maléfique » animée par les préjugés, les sous-entendus et la curiosité.

**Exp.** :

1 « *Fatiha ne dit rien, se contenant de hocher la tête d'un dire plein de sous-entendus : dans son esprit, elle s'était fait une idée bien précise quand aux relations existantes entre Najet et le jeune homme. Et elle, femme de bonne famille, trouvait ça intolérable* » p.57 (Fatiha : personnage de la bonne)

→ « **Sous-entendu.**

2- « *Dans la maison d'enfance, un rideau bougea à la fenêtre. Madame Absi, la voisine regardait Zoheir avec instance tout en se tenant cachée à sa vue* » p.45 →

**Curiosité.**

De ce qui précède, ces deux personnages féminins ne font que confirmer la notion du tabou concernant les relations humaines par une conception qui leur est propre autrement dit, une conception sociale et logiquement pré-établie : « *Les femmes sont ainsi condamnées à apporter, quoi qu'elles fassent, la preuve de leur malignité et à justifier en retour les interdits et les préjugés qui leur assignent une essence maléfique* » <sup>(1)</sup>

Par ailleurs, la notion de préjugé et tabou se manifeste dans le roman que quand il s'agit de réserve ou de jugement liés à un sentiment d'interdiction, les personnages qui nourrissent l'idée du tabou se trouvent être inconsciemment attirés vers cette prohibition. De manière générale l'homme a plutôt tendance à aller vers toute restriction afin d'assouvir sa curiosité (*exp. le péché originel*), et certains iront même jusqu'à avancer que la femme (de par sa nature faible) est prédestinée au tabou, voire elle est « tabou »; « *et la critique plus récente s'est, elle aussi, attachée à rendre compte de « l'immense richesse des fantasmes et des tabous sexuels dont sont investis ses personnages féminins* » <sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> P. Bourdieu : *la domination masculine*. Coll. *liber*. Éd : Seuil Paris 1998 p.38

<sup>2</sup> - Ph. Hamon : *Le personnel du roman* ; Genève , Droz, 1998 ; P 190

Cependant, cette qualification au niveau du **Passé décomposé** reste au stade « implicite » de manière à ce que le lecteur déduit le caractère de ces personnages femmes, ainsi tout discours misogyne est susceptible de nous révéler la nature des personnages qui l'animent, et pour rétablir la paix entre ces deux catégories de femmes (traditionnelle / moderne) il est indispensable de se réconcilier avec la société et ce-ci ne peut se réaliser qu'après avoir rendu justice à l'espèce féminine, lui restituer ses droits, tel est le message secret « implicite » qui anime le texte du **Passé décomposé** d'ailleurs la dernière phrase du roman en fait foi: « *Que justice soit faite !... Que justice soit rendue !* » P.128 la quête de la justice, implique la quête de la femme, l'accès au bonheur passe d'abord par l'accès à la justice, celle des hommes (opprimé, enfant, bâtard) et celle de la femme; se faisant, la réalité socioculturelle algérienne subit une mouvance, une transformation faisant de l'ambiguïté génératrice des préjugés et des tabous, voire des conflits une société ouverte, ouverte aux changements, à la compréhension susceptible de rétablir un semblant d'un espoir, d'une « égalité ». Par cette démarche, l'auteur du **Passé décomposé** participe dans l'ouverture du genre romanesque algérien à de nouveaux horizons qui bannissent toute stérilité culturelle que peut causer la présence du tabou dans une société donnée et qui signifie aussi la restriction de la liberté individuelle et collective. L'écriture du **Passé décomposé** dénonce justement la disparition des vraies valeurs au profit des maux de la société (sournoiserie, préjugés) laissant place au monde encore inexploré des tabous et des non-dits .

## **2- La thématique des personnages « dénonciateur »**

Les personnages du roman se caractérisent par une vie nébuleuse causée en effet par la présence du tabou dans leur réalité socio culturelle fragilisant ainsi leur relation interne/externe.

La forme narrative constitue une sorte de théâtre où se jouent certaines traditions rétrogrades qui condamnent les personnages principaux Najet / Zoheir au musellement de leur subjectivité (le silence)

Zoheir, (le bâtard), Najet (femme violée), sont le reflet, le constat d'une société qui favorise les tabous, qui tient compte des préjugés, une société en crise, une société qui

se cherche, chacun de ces deux personnages est à la recherche d'un bonheur toujours fuyant; (exp. Najet et sa désillusion du bonheur puis la descente aux enfers) dès lors l'échec devient une constante inévitable, une évidence.

**A- Zoheir** : Zoheir n'est pas une simple instance narrative, il fait partie des « personnages réactionnaire », ceux qui produisent des réflexions sur leur entourage, ce qui leur confère le statut de personnages/narrateurs, l'usage du journal intime pour Zoheir signifie une « écriture automatique » un discours spontané, (acte d'écriture qui reproduit le contenu de la pensée et d'y réfléchir), ce qui nous amène à croire que les différentes réflexions que produit Zoheir ne sont guère fortuites ( mises en place que pour des besoins narratifs) puisqu'elles confèrent au texte un statut privilégiée de la narration, celui de reproduire un seul et unique discours : la « dénonciation » d'un malaise à l'égard de son entourage, à l'égard de sa mère Najet et ce sentiment profond se traduit même à l'égard de la société du Passé décomposé « *Et si je disparaissais une bonne fois pour toute de leur vie ? Ainsi, les choses reprendraient-elles leur cours normal et le secret demeurerait à jamais enfoui dans le silence du temps. (...) Mais à mesure que je réfléchissais, l'injustice de mon sort m'apparaissait inacceptable. Le refus de soi, l'enterrement de mon identité n'étaient d'une cruauté intolérable. » P.88*

Ceci dit, nous avons à ce niveau affaire à un discours « reformulé », non pas déformé mais plutôt vu et conçu à partir d'un point de vue narratif hors ou autre que celui du narrateur anonyme, car ce soliloque de Zoheir surgit dans un moment du récit où ce dernier ne cesse de subir un dénigrement de la naissance tandis que Najet, elle, et depuis sa rencontre furtive avec Zoheir ne cesse de s'enliser dans le bégaiement de la pensée et de la peur, réfractaire à sa nouvelle réapparition .

**B -Najet** : Ce personnage est perçu dans le roman sous un aspect énigmatique (le silence), nous dénotons ainsi son caractère absent de la scène du texte qui fait d'elle un personnage pris en charge totale par l'archi-narrateur. Toutefois rien au niveau du Passé décomposé n'est laissé au hasard, dès lors le silence tant revendiqué par Najet n'est guère fortuit ; à son tour, il garanti le bon déroulement de l'usage de la stratégie de la

« dénonciation cachée ». « *Dans la démarche lucide de la création, le romancier scrute et observe ses personnages, en analyse les comportements : il dévoilé à la fois leur aspect énigmatique et les procédés scripturaires qui permettent de dévoiler l'énigme.<sup>(1)</sup>*

Le roman du **Passé décomposé** n'obéit pas aux normes du roman traditionnel bien qu'il en a l'air choisissant de raconter le récit de nos deux personnages (Zoheir et Najet) (leur sentiments, leur désarroi, leur quête identitaire) structuré par une écriture linéaire, son originalité à lui se situe dans le jeu ludique de l'écriture et les différentes stratégies discursives et « scripturaires » pour faire jaillir le discours de la « dénonciation ». Dès lors ce « mal-être » (le malaise) des personnages est celui-là même qu'éprouve l'auteur du récit, qui, inconsciemment le traduit à son écriture « *Tout sera donc prescrit dans une écriture et un texte dont l'étoffe ne ressemblera plus au modèle de la représentation classique* »<sup>(2)</sup>

L'interférence entre l'histoire de Zoheir et la situation féminine (le récit de Najet) procure justement au texte du **Passé décomposé** un malaise en y introduisant une certaine ambiguïté quant aux comportements de ses personnages ; toutefois comment concilier les deux situations (Zoheir et Najet) ? s'agit-il d'une histoire individuelle ou d'un combat de Femme (collectivité) ?

Finalement, l'écriture féminine utilise t-elle des prétextes pour se faire? Si la réponse est positive, pourquoi ce besoin de « prétexte »? Par conséquent, les diverses stratégies exploitées par ce type d'écriture font office de procédés narratifs et énonciatifs mis en place afin de faciliter le passage de l'énonciation vers la « dé-énonciation » (sa négation). Toutes ces pauses narratives instaurées par les blancs et la description, tous ces écarts narratifs récupéré par l'auto analyse et le monologue de Zoheir servent autant à la dénonciation qu'à l'agencement de l'univers thématique du **Passé décomposé**. Mais restons sur cette optique des choses et contentons nous de suivre la trajectoire qu'emprunte le schéma relationnel qu'entretient nos deux personnages types (Zoheir / Najet) qui à la fois illustrent et supportent le discours de la « dénonciation ».

---

<sup>1</sup> :J. Ph. Miraux : Le personnage du roman.op.cité.p.84

<sup>2</sup> :J. Derrida : l'écriture de la différence. op. cité. p. ?.

Le texte du **Passé décomposé** fait partie de ceux qui « *suscitent des personnages désespérés en quête d'explication, en proie aux doutes...* » (<sup>1</sup>)

### **C- opposition des personnages : Najet Vs Zoheir**

Il s'agit à ce niveau, d'opposer deux types d'existence (Najet/Zoheir) l'une aisée, vivant dans le confort, entourée par sa famille, l'autre démunie, sans famille, dès lors nous déduisons que la disposition de la structure discursive est organisée sur une « anti-thèse » dont les termes sont les notions de la richesse, la famille opposées à la pauvreté et la solitude.

Le texte qui nous occupe met donc à jour des oppositions propres à la vie ou « l'écriture » de la vie :

Bonheur / Souffrance

Rêve / Réalité

Richesse / Pauvreté

Amour / Haine

Identité / Sans identité

De ces couples d'opposition, nous déduisons une ambivalence dans le schéma relationnel des deux personnages, une relation qui oscille entre l'acceptation et le rejet, entre le pardon et la rancœur

Il en découle que le texte du **Passé décomposé** fonctionne sur une confrontation continue car « *la « valeur » (Saussure) d'un personnage (son vrai signifié ne peut se construire que « par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé »* » (<sup>2</sup>)

Dans toute opposition, entrent plusieurs axes, le plus pertinent sera surtout « *Le sexe (un personnage masculin face à un personnage féminin) et l'habitat* » (<sup>3</sup>). Dans notre démarche nous nous sommes focalisés sur les deux personnages principaux Zoheir et Najet en empruntant à Ph. Hamon la grille qui suit :

---

<sup>1</sup> : Y. Reuter : Introduction à l'analyse du roman . op cité p.19

<sup>2</sup> : Ph. Hamon. Statut sémiologique du personnage .op. cité .P.128

<sup>3</sup> : Ibid.P.129

<i>Axes Sémantique</i>		<i>Origine</i>		
<i>Personnages</i>	<i>Sexe</i>	<i>identitaire</i>	<i>Argent</i>	<i>Idéologie</i>
P1 Zoheir	+	Ø	Ø	+
P2 Najet	+	+	+	+

Nous dénotons par le biais de ce tableau une certaine « typologie » des personnages que nous déterminons comme des signes « motivés » cette motivation est mise en exergue par la « valeur » du personnage et son rôle dans le récit.

L'opposition des personnages dégage une certaine « hétérogénéité ». Toutefois, elle se trouve être nécessaire pour l'agencement narratif, voire à la dénonciation puisque l'effet produit par cette opposition participe à la manifestation de certains discours inhérents au procès de la dénonciation (*exp.* la scène de la classe).

Le dénominateur commun de ces deux personnages est « l'oppression » que l'auteur n'hésite pas à mettre en exergue afin de pouvoir dé / énoncer, contester la société de référence et pourquoi pas déranger le lecteur par son choix de personnages, car au niveau du **Passé décomposé**, nous avons affaire à des personnages imprécis, parfois souffrant d'une crise identitaire ( Najet (Sara) / Zoheir (X), des personnages qui régressent (Najet et son infernal retour dans le passé) le changement est le vecteur commun de ces deux personnages (Najet / Zoheir) néanmoins c'est dans le « changement » que Najet :trouve sa perte ; certes, elle incarne un aspect féminin fidèle à la société de l'auteur ( ténacité (silence), l'obligation conjugale (l'acte sexuel presque forcé) toutefois elle se comporte d'une manière inhabituelle (le meurtre de son propre fils), nous nous sommes demandés si cette fin tragique n'était-elle pas due à une volonté de l'auteur à créer une « ouverture » à son récit où le sens n'est jamais totalement acquis, d'où le titre du roman qui procure une certaine « ambiguïté », en prédisposant le lecteur à progresser en dédoublant sa lecture puisque « *chaque mot, comme le langage tout entier, est frappé d'une ambiguïté telle qu'on ne sait pas « s'il exprime ou s'il représente , s'il est une chose ou s'il la signifie ».* (1)

<sup>1</sup> - Ph. Frie : la théorie fictive de M. Blanchot. Coll. Critique littéraire ; ed. L'harmattan : Paris, 1999 ; p.160

Il en découle que cette « ambiguïté » se reflète même sur la relation qu'entretiennent nos deux personnages pivot. Les autres personnages sont en proie aux doutes, aux sous-entendus et aux présupposés quand aux véritables rapports qui lient Najet et Zoheir :

**Zoheir** : « *Et voilà qu'à présent, en choisissant de taire notre véritable parenté, elle faisait naître des souçons aux yeux de notre entourage sur nos relations qui, en apparence, donnaient à penser à des liens coupables. (...) Du reste, je dois reconnaître sans pouvoir me l'expliquer au juste, avoir contribué à cette ambiguïté en laissant planer le doute dans l'esprit de mon ami Farid » P.64*

Toute la thématique du texte tourne autour de cette « ambiguïté » instaurée comme principe fondateur du **Passé décomposé**, la structure du titre en est la preuve, des lors viennent s'ajouter d'autres ambiguïtés propres à l'écriture (les différents procédés) au texte (l'emboîtement des deux récits R1/R2) et aux personnages (leur dualité) : « *toutes ces ambiguïtés, propose Blanchot, renvoient à une ambiguïté ultime, un « axe invisible » caché dans la profondeur du langage et de la littérature autour duquel l'œuvre pivote incessamment invisiblement du positif au négatif* ». (<sup>1</sup>)

Finalement Najet / Zoheir ainsi que tout les personnages négatifs dans le texte sont victimes de la société mais d'abord ce sont des victimes de leur propres personnes, toutefois il y'a toujours un pris à payer pour Zoheir c'est la vie, pour Najet sa propre féminité), tels sont les véritables enjeux de la dénonciation, une nécessité impérieuse fait que Najet emprunte un masque pour faire perdurer la sacralisation tabou, et delà, se dégage une certaine « dualité » - des personnages, cette structure dédoublée va au delà du texte en influençant son écriture à emprunter la même trajectoire.

### **3 – La Structure dédoublée du Passé décomposé :**

L'écriture du **Passé décomposé** fonctionne sur une « contiguïté » (un rapprochement), elle n'hésite pas à user dans cette stratégie en créant différents « duos » par le biais de l'antithèse (abordée antérieurement), de ce fait, la dualité ou le dédoublement assure l'acheminement de l'écriture de l'énonciation vers la dénonciation ;

---

<sup>1</sup> - Ph. Frie : *la théorie fictive de M. Blanchot . op. cité p.160*

en effet, tout est mis en œuvre pour faire « surgir » chez le lecteur un sentiment de malaise qui le dérange dans sa lecture afin qu'il se rende compte qu'il s'agit bel et bien d'une contestation, une révolte. La structure dédoublée qu'empruntent le texte, l'écriture ; le temps et les personnages n'est guère anodine et comme nous l'avons déjà abordé précédemment lors de notre investigation : tout est prémédité dans le **Passé décomposé**, même le titre obéit au principe du « dédoublement ».

**Exemples:** Si en effet, tout dans le texte fonctionne sur une dualité nous aurons affaire à :

***a – Un « je » double :*** Le « je » propre au personnage de Zoheir, et le « je » propre à l'auteur (un « je » androgyne : masculin / féminin), dès lors la question qui se pose à ce niveau, de quelle dénonciation s'agit-il, la bâtardise ou la cause féminine ? Certes, l'une n'empêche pas l'autre mais ce qui nous importe le plus est ce « je » protagoniste qui investit une « double » identité (masculin / féminin), l'auteur n'hésite pas à son tour d'aborder le phénomène de la femme traditionnelle et soumise, et en s'attaquant aux deux sexes elle restitue le principe du dédoublement en instaurant une « double dénonciation ».

***b – Un double « récit » :*** Propre à celui de Zoheir et l'autre à Najet, grâce à la technique de la mise en abyme l'histoire de Najet est en chassée dans celle de Zoheir, l'auteur sollicite par ce matériau la participation du lecteur pour faire rejaillir la dénonciation implicite dans le récit de Najet.

***c – Une narration double :*** L'écriture se révèle aussi au niveau de la structure qui repose sur deux types de narrateurs (extradiégétique /l'archi-narrateur)/ intradiégétique (Zoheir). Zoheir en tant que personnage narrateur investit une double posture, il se trouve à la fois dans une situation de narration et en même temps de lecture en nous restituant le contenu de son journal intime, cette une réécriture du texte constitue, une autre conception du monde, de la société du roman.

***d – Une écriture double :*** Le vacillement entre les deux types de narrateurs donne accès à une possibilité qu'il puisse y avoir une double « écriture », une « anodine » qu'une première lecture peut révéler et l'autre « pertinente » de type interprétatif qui ne peut être appréhendée qu'en ayant recourt à une pluralité de lecture et une variation de

points de vue pour pouvoir acquérir le non-dit, car n'oublions pas, c'est une écriture qui en cache une autre.

*e – Un titre « double » :* Le titre du Passé dé / composé comporte déjà une dualité au niveau du sens, puisque la décomposition est par excellence le signe du dédoublement voire de la pluralité, le titre fait référence à un « Passé » qui se répète un passé que notre personnage féminin croyait bien enterré, toutefois, le titre ainsi formulé, « *indique déjà le programme du texte.* » (<sup>1</sup>), C'est un texte programmé pour une double lecture ; ce dernier (le titre) se résume en ses propre termes et nous porte au delà de la limite des possibilités d'écriture et de lecture :

« Elle avait pris le temps de re/composer un visage plus calme avant de retourner au salon » p 75 (P. décomposé),

	dé/composé	dédoublement
Composé	re/composé	réinstaurer (faire semblant :dédoublement)

Le radical « composé » signifie d'emblée une pluralité, les préfixes (re) ou (dé) n'altèrent d'aucune manière sa signification première, bien au contraire, ils l'enrichissent d'avantage :

D'une part, nous sommes plutôt tentés de voir dans la « re/composition » cette volonté déjà mentionnée de l'auteur de camoufler et de masquer sa véritable finalité en « re-habillant » son texte (dé/construire → re/construire.) afin de mieux berner le lecteur ; et d'une autre la « dé/composition » nous renvoie vers une double signification, la première est la « putréfaction » c'est le passé qui resurgit mais encore pourri que jadis, et la deuxième est plutôt relative à une « altération » Exp. : l'image dans un miroir qui se brise va se dé/composer en plusieurs micro-images, en se multipliant certaines paraissent défectueuses et présentent une altération des traits de l'image initiale.

Aussi un miroir qui se brise revoie à une vieille superstition qui annonce sept ans de malheur ; dès lors le texte du Passé décomposé est « programmé » pour une lecture plus ou moins pessimiste. La dualité se traduit par le procédé même de l'écriture car le

---

<sup>1</sup> - M. Riffatteire : *le tissu du texte in revue poétique, op cité p 193*

texte « *n'est jamais que la décomposition du travail de lecture : un ralenti, si l'on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse, c'est enfin, dans l'écriture même du commentaire* »<sup>(1)</sup>

*f – Un personnage double : Tel est le cas concernant le personnage féminin du roman Najet, l'apparition de Zoheir la dé/compose en deux, entre le présent et le passé, de sorte à devenir possédée par Sara (le prénom qu'elle emprunte pour accoucher) d'ailleurs Zoheir continue à l'appeler ainsi même en découvrant sa véritable identité : « **Mais pour moi, seul le nom de Sara existe vraiment !... Il m'a marqué dans ma chair et dans mon âme** ». p. 18*

D'autre part, ce dédoublement de prénom prête à une confusion, elle aurait pu choisir un autre que celui de Sara, vu que ce dernier soit d'une origine occidentale, nous sommes plutôt tentés d'assimiler ce choix à une attirance envers la civilisation occidentale, la femme entre autre ; cette subjugation par l'image féminine occidentale est en effet pressenti, voire revendiquée par ce type d'écriture qui réclame un changement radical de l'attitude qu'adopte la société maghrébine à l'égard de la femme, cette même société qui oblige le personnage féminin à se dédoubler, à faire semblant, à rendre « implicite » sa vraie nature ,bref à porter un masque, la société devient donc un vaste « bal masqué ».

Le Passé décomposé fonctionne sur une structure dédoublée, celle là même qui constitue le principe du symbole ; le « subterfuge » du dédoublement permet justement la mythique ambivalence que recouvre l'aspect féminin « *ainsi se réalise dans un mouvement dialectique de refus et d'acceptation, de peur et d'adhésion, de rupture et de continuité, la transformation du statut et de l'image de la femme* »<sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> : R. Barthes : S/Z. Op cite p.17

<sup>2</sup> N. Khadda Représentation de la femme .op cité p.97

#### 4- l'écriture au féminin :

##### a- L'écriture « enfermée » :

L'écriture du **Passé décomposé** est une écriture relative à la claustration, à l'enfermement, le journal intime tenu par Zoheir en est la preuve. En effet, l'espace clos dont jouit l'écriture modifie toute la structure spatiale du texte en exerçant un ultime pouvoir qui transforme l'édifice textuel par une écriture d'étouffement, au bord de la claustrophobie, elle illustre une volonté intense de se révolter, de contester : « *L'écriture libère quelque chose qui est comme sur le point d'exploser.* » (<sup>1</sup>)

En fait, elle demeure le lieu incontestable de la dénonciation c'est une « bombe à retardement » car à force de refouler ses véritables postulats elle finit par promulguer un discours dénonciateur à l'égard des hommes de la société du roman *exp.* « *Remarque, pour ma part, les hommes, tous les hommes méritent d'être morts !ils sont tous dégueulasses avec les femmes* » (propos d'une femme détenue à la prison).

L'écriture du **Passé décomposé** reflète l'intérieur de ses personnages où fusionnent colère et frustration, elle réussit à extérioriser un univers de révolte et de désenchantement que seule une « écriture féminine » peut restituer. Cependant, au niveau de notre corpus, il ne s'agit pas que des personnages féminins, l'auteur choisit délibérément d'octroyer un rôle principal pour Zoheir tenant compte de sa configuration textuelle comme élément organisateur du texte assumant à la fois un rôle « d'agent » et « d'objet » de la narration. Ce dernier représente un élément focal dans le récit, le regard se tourne vers lui et parfois à partir de lui, c'est à se demander quant à cette curieuse stratégie de focalisation sur Zoheir, à toujours le mettre en avant, laissant loin derrière le personnage féminin : « Najet ».

Zoheir devient donc un personnage à personnalité éclatée entre un « je » et un « il » influant de la sorte sur l'écriture qui devient elle aussi « éclatée » d'où la fragmentation. D'autre part, le « je » d'un journal intime fait appel en premier lieu au

---

<sup>1</sup> - Ph. Frie : *La théorie fictive . op cité p.175*

« moi » de celui qui écrit : « *Le moi est une instance imaginaire caractérisée par un sujet qui se cherche dans son écriture* ». <sup>(1)</sup>

Le terme « moi » peut aussi désigner le pronom personnel « moi », par ce procédé, l'auteur tente d'avertir ses lecteurs à se méfier dans leur analyse, car les rôles peuvent être changés. Le « je » dont use Zoheir renferme une double appartenance, ne sachant plus sonder son « moi », il lui échappe et le trahit. Le « sujet réel » devient donc un « effet de discours » il est lui aussi « mis en abyme », son appréhension repose sur le principe du cacher / révéler de l'écriture qui a su faire revivre la souffrance du « sujet réel » à travers un « je » masculin puisque le journal intime est le lieu où « *l'écrivain se livre sans complaisance à l'analyse de ses faiblesses*. » <sup>(2)</sup>

En utilisant un journal intime comme procédé, l'auteur tente de mettre l'accent sur la souffrance causée par l'oppression masculine, en usant d'un « je » masculin, cette stratégie fait aussi référence à ce célèbre dicton qui affirme « guérir le mal par le mal ».

Nonobstant, dénoncer signifie d'emblée se révolter contre les règles établies, l'auteur du **Passé décomposé** considère l'écriture comme l'élément idéal grâce auquel même les règles de l'esthétique peuvent être « contournées », elle (l'écriture) seule peut donner directement accès au monde des idées, « la pensée ».

Désormais, l'écriture féminine traverse l'espace masculin en véhiculant son désarroi et sa tristesse, de surcroît, elle se mue dans une écriture masculine en s'appropriant par conséquent toutes les souffrances et l'amertume de Zoheir, en se glissant dans sa peau, Hafsa Zinai Koudil tente de vivre, de sentir, de percevoir comme un personnage masculin, elle ressent son mal de vivre au quotidien en assumant la tâche du journal intime, ce n'est pas toujours évident pour une femme qui subit constamment la pression d'une société rétrograde qui l'étouffe, que serait ce alors que de vivre la crise existentielle de l'Autre, son éternel adversaire. En étant immergée dans le subconscient masculin elle procède à la façon d'un labyrinthe mental où les idées et les pensées

---

<sup>1</sup> - Merete Jensen. *Initiation à l'analyse du discours. Séminaire sous la direction de Mme Sari. Université de Lyon II. Le 28-03-01*

<sup>2</sup> - Jordis .Christine .*Littérature Anglaise. CD Rom Universalis 2000*

peuvent jaillir à tout moment d'où sa nature fragmentée. C'est une écriture qui subit sa propre transformation sur la scène du texte ;, elle se sert d'un « je » masculin mais sans jamais renoncer au « je » féminin, leur union (« je » masculin+ » « je » féminin) représente l'unique arme dont dispose l'écriture pour faire éclater cet espace clos qui l'emprisonne et pour disperser ce noir, cette ombre qui l'entoure. Toutefois, cette tentative de substitution est plus considérée comme une thérapie qu'une simple technique de narration, Zoheir se sert du journal intime pour pouvoir dire « je », chose qui lui est interdite par la société du roman puisqu'il ne correspond pas aux normes, le pouvoir de dire « je » devient donc une découverte de « l'identité », une « renaissance » (naissance de la parole interdite).

Dès lors, le recours à l'écriture traduit et transcrit le discours dénonciateur donnant accès à la renaissance, une autre façon de combler le manque de l'affection maternelle. A présent, ce dont il s'agit au niveau du **Passé décomposé** ce n'est plus l'enfermement de la femme mais de son « écriture » qui se trouve contrainte à progresser dans l'ombre, une écriture qui jaillit du subconscient féminin omnibulé par les différentes oppositions homme / femme, intérieur / extérieur une écriture qui préfère l'anonymat, discrète telle la discrétion de la femme ( qualité tant appréciée par son opposé), certes tacite mais maligne qui cache pour mieux dénoncer craignant l'interdiction et la censure.

#### **b- Télescopage des pronoms :**

Au cours de notre investigation concernant les embrayeurs dans le premier chapitre, nous n'avons pas pu nous empêchés de remarquer que le personnage de Najet était un personnage décrit qui n'use guère de la parole sauf lorsqu'il s'agit d'un dialogue, obligeant le texte à fonctionner sur un procédé d'alternance entre le « je » et le « tu » qui modifie sa structure en provoquant une certaine dichotomie (deux récits) rétablissant par la sorte le non-dit tant appréhendé dans le texte. Ce ci dit, la narration englobe deux parties distinctes, l'une monopolisée par un « je » (Zoheir se confiant à son journal intime) et l'autre où le « il » et « elle » règnent sans être contester car le « je » meurt avec la mort de Zoheir qui représente aussi la mort du langage masculin (nous y reviendrons

ultérieurement) M. Butor affirme que « *le « il » nous laisse à l'extérieur, le « je » nous fait entrer à l'intérieur, mais cela risque d'être un intérieur fermé* ». (<sup>1</sup>)

L'option pour le choix d'une narration à la première personne représente un avantage réel pour une écriture qui se veut ludique ; en déjouant les normes, elle procède tacitement afin de faire progresser la dénonciation dont elle assume la tâche. Certes sa finalité est de faire accéder le lecteur à l'intérieur mais pour mieux l'enfermer afin de lui dissimuler un certains nombres de détails susceptibles de lui révéler la vérité. Toutefois ce « je » qui l'enferme peut cacher un « il » ou « elle », désormais tout l'exercice de la lecture sera de rendre apparent cette occultation, l'appréhension du « je » est l'appréhension de la dénonciation « implicite », pour se faire, elle doit d'abord passer par l'autre forme dé conjugué de ce « je » ( « il » ou « elle » ) un passage à la fois nécessaire et obligé.

### **C- Le décentrage du « je » :**

*« Le jeu se substitue au « je » un jeu d'écriture qui met en jeu le « je » ; le jeu inscrit l'altération du « je »... renonçant de façon prolongée au pouvoir de dire « je » (...). »* (<sup>2</sup>)

Les propos cités ci-dessus résume cette d'analyse, en effet, ce qui est intéressant à ce niveau est de suivre « l'altération du « je » et comprendre les raisons qui incitent l'écriture du **Passé décomposé** à « renoncer au pouvoir de dire « je », c'est donc une écriture « détournée » car il est évident qu'elle se sert du « truquage » qui fonctionne sur le principe de la révélation implicite par des significations parfois éloignées de la vérité, cependant cette même écriture fournit un effort colossal pour admettre la cohabitation de son opposé (l'Autre), d'agir et de réfléchir identiquement « *Pour s'en sortir, un seul moyen : truquer le langage, une femme écrivain va magnifiquement utiliser ce stratagème* ». (<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> : M. Butor : *essais sur le roman . op cité.p.122*

<sup>2</sup> : In Ph. Frie : *La théorie fictive de Maurice Blanchot, op cité p. 11*

<sup>3</sup> - C. Bensimon : *Aspects de la littérature féminine et féministe au 19 ème siècle ; Université Lyon II, Mémoire de maîtrise, 1976 / 1977 ; P137*

Le procédé de la substitution du « je » féminin par un « je » masculin n'est pas qu'une simple stratégie, c'est aussi une contrainte car la parole fait défaut à la femme et l'oblige à produire le seul discours susceptible d'être accepté, autrement dit « le discours masculin », le discours construit par les hommes. Finalement, raisonner comme un homme dans le monde des hommes et un comportement d'usage, « *Qui plus est, les femmes écrivains traitent avec succès les problèmes de l'homme, lui-même ! Elles s'aventurent même à choisir des héros masculins et à se dissimuler derrière leurs rôles.* » (<sup>1</sup>)

En effet, le **Passé décomposé** en est une parfaite démonstration, l'auteur s'y cache en « se dissimulant » derrière le « je » masculin dont use Zoheir d'où toute l'importance du rôle qu'occupe le journal intime dans le texte :

« je » masculin → il → elle → « je » féminin ;

Le décentrage est une stratégie étudiée afin de « détourner » l'attention du lecteur en accentuant la focalisation sur Zoheir, néanmoins, ce « je » s'analyse, se cherche (Zoheir a passé toute sa vie à chercher sa mère Najet) comment arriver à présent à pouvoir concilier le « je » masculin (Zoheir) et le « je » féminin (Najet), dès lors, « *l'écriture est une quête d'unité, un projet, une autoréalisation.* » (<sup>2</sup>) Toutefois, toute la problématique de l'union s'inscrit dans celle de l'hétérogénéité et l'altération du « je » protagoniste, la difficulté de l'unification de ses deux composantes (féminin / masculin) revient au phénomène de l'incommunicabilité des deux sexes. Cependant la différence n'est pas un leurre, elle est indispensable : « *C'est par la manifestation du discontinu et de l'hétérogène sur la page qui s'opère et se vérifie la déconstruction du sujet dans ses micro événements, ses écarts et ses substitutions.* » (<sup>3</sup>) « L'écart » ou le décentrage du « je » de son sujet réel s'opère donc pas une déconstruction voire par une substitution du personnage assumant ce « je » en le chargeant d'une double revendication : justice pour tous les opprimés (femmes/hommes) quelque soit leurs sexe. Dès lors les conflits dépassent le domaine littéraire et deviennent « sociaux », l'écriture du **Passé décomposé** véhicule une dénonciation implicite qui tente vers une reconsidération du problème

---

<sup>1</sup> - A. Mosteghanemi : *Femmes et écriture* ; op cité ; p 284

<sup>2</sup> Ch. Achour : *Noûn* ; op cité ; p 44

<sup>3</sup> - Daniel Oster : *Fragement (littérature) CD Rom Universlis 2000.*

féminin et pourquoi pas une re-médiation à la condition féminine afin de rétablir le contact avec l'autre sexe pour accéder au même statut, sa quête devient une quête d'ascension « *le thème de l'ascension se situe dans la dialectique de l'être libre et de l'être en chaîné.* » <sup>(1)</sup>

A ce niveau, le thème de l'ascension signifie l'accès au pouvoir de dire « je », à celui de l'auto affirmation et l'acquisition d'une certaine liberté pour pouvoir en fin se débarrasser de ses « chaînes », car le fait de ne pas posséder le langage justifie son absence.

### 5 – L'absence au féminin :

« *L'absence de la femme ou du féminin dans la majorité des discours de l'aire culturelle monothéiste n'annonce-t-elle pas sa stérilité à terme, ce qui pourrait fournir une explication partielle de sa dérive massacrate aujourd'hui ?* » <sup>(2)</sup>

Le Passé décomposé illustre cette absence de la femme en écartant son personnage féminin Najet de la scène du récit et en octroyant le monopole de la parole au personnage de Zoheir ; Cependant, ce texte ne tente pas vers une représentation du réel mais contradictoirement vers sa négation, car devenu pesant et intolérant, l'écriture du roman incarne le souffre douleur du mal-être de l'auteur, une forme de compensation d'un manque de satisfaction, voire de son absence.

Par ailleurs, Najet représente au niveau du texte un personnage « anonyme » qui n'hésite pas à utiliser un pseudonyme (Sara) en abdiquant son identité réelle qui la métamorphose en un personnage désintéressé, sans pouvoir, voire un personnage « absent ». Le personnage anonyme est « *soit un personnage « vu », ou « lu » ou « écrit* ». » <sup>(3)</sup>

Najet, elle, use d'un pronom personnel « tu » qui fait d'elle un personnage qui participe au langage, ne serait – ce que par les différentes irruptions du dialogue au sein

---

<sup>1</sup> - Mme Sari Fouzia : *Pouvoir de l'écriture ; Thèse doctorat ; op cité ; p 172.*

<sup>2</sup> - Lysi Marque : *Pour une lecture Freudienne de la crise algérienne in revue d'Algerie lesannuels 90 ; Paris,1988 ; p 54*

<sup>3</sup> - Ph. Hamon : *le personnage du roman ; op cité ; p132*

du texte, Michel Butor explique dans son ouvrage (essais sur le roman 1969), que le personnage désigné par le pronom « tu » est un personnage qui ne peut pas raconter sa propre histoire car on lui a interdit le langage, l'utilisation du « tu » est un moyen de forcer cette interdiction afin de permettre « l'accession » à la parole. Dès lors *« l'anonymat, n'est donc pas une perte d'étiquette ou un procédé ponctuel de « mise en abyme » ironique (...) cela peut être le signe plus profond d'une perte de vouloir d'une dépossession de vouloir qui peut empêcher le sujet d'accéder au sujet réel .»* <sup>(1)</sup>

Il en résulte que Najet n'est pas un personnage à qui on a confisqué l'identité, ni la parole, c'est une « dépossession du vouloir » presque préméditée par Najet elle-même qui s'acharne à garder le silence au dépend de sa propre liberté (nous y reviendrons), son personnage met en cause l'interdiction, elle se refuse elle-même le langage en y faisant abstraction : *« l'homme qui a enfreint un tabou devient tabou lui-même. »* <sup>(2)</sup>

Le tabou de l'inceste une fois franchi a transformé Najet en « symbole » du mal, elle s'auto détruit progressivement en gardant le mystère sur sa relation avec Zoheir qui se trouve être le fruit du « pêché », il n'en demeure pas moins qu'elle est victime des tendances incestueuses de son beau-père et son mutisme est une forme de crainte de la désintégration de son univers familial. Pour elle l'absence est un autre mode particulier de la présence aussi confus soit-il, *« on pourra souligner l'importance de tel moment par son absence, par l'étude de ses alentours, faire sentir ainsi qu'il y a une lacune dans le tissu de ce qu'on raconte ou quelque chose que l'on cache. »* <sup>(3)</sup>

Par conséquent, l'écriture du **Passé décomposé** tente par le procédé d'allusion à réactualiser cette absence pour la rendre apparente en usant dans le dialogue qui met en exergue le « tu » désignant Najet, elle devient une écriture qui rend possible de *« lire l'autre »* <sup>(4)</sup>. L'auteur, certes, use dans des stratégies qui permettent l'occultation de la dénonciation dont-il s'agit, néanmoins, il n'hésite pas à manifester une volonté à participer dans la démystification de sa propre énigme en sollicitant l'intention de son

---

<sup>1</sup> - *Ibid* ; p 134

<sup>2</sup> - S. Freud : *Tatou et tabou* ; Petite bibliothèque Payot : Paris 6ème ; 1971 ; p 44

<sup>3</sup> - M. Butor : *Essais sur le roman* ; op cité p 119

<sup>4</sup> - J. Kristeva : *Recherche pour une sémanalyse*, coll. Point, éd. Seuil,, 1969 ; p 88

lecteur : « *La seule manière qu'a l'écrivain de participer à l'histoire devient alors la transgression de cette « abstraction » par une écriture – lecture.* »<sup>(1)</sup>

Le **Passé décomposé** manifeste donc une lecture anaphorique qui permet de remettre à jour ce « tu » ou « elle », cette présence réduite à l'état du silence, voire d'absence ; l'auteur tente par le procédé cacher / révéler de creuser cette « absence » pour amener le lecteur à réfléchir sur les causes majeures qui ont généré ce genre d'écriture, une sorte de complicité s'établie par ce même processus entre celui qui écrit le récit et celui qui le lit, leur rapport devient une « *relation d'une quête, c'est surtout une enquête maniaque qui cherche le mouvement créateur d'une écriture, qui s'emploie comme à démontrer une mécanique pour voir ce qui la constitue .* »<sup>(2)</sup>

A ce niveau, le lecteur procède à un déchiffrement, voire à un repérage des différentes stratégies qui ont contribué à élaborer l'écriture de la dénonciation (nous y reviendrons ultérieurement).

La dénonciation cachée use dans l'absence « mythique » de la femme afin de mieux progresser dans l'ombre. En effet le facteur d'absence du personnage féminin Najet a facilité la tâche de l'écriture qui dissimule plus qu'elle ne révèle, le fait que Najet ne prend jamais la parole dans le récit est très significatif, d'autant plus qu'elle est « dite » par un personnage masculin (Zoheir), Benveniste disait que la troisième personne du singulier (« il », « elle ») est « *la nom – personne* », *ce dont on parle mais qui n'a pas droit à la parole .* »<sup>(3)</sup>

La scène du dialogue devient l'ultime recours pour l'apparition du « je » féminin à la surface du texte, mais ces brèves apparitions ne sont pas destinées à extérioriser ses peurs et ses rancœurs, son mal de vivre et ses souffrances intérieures puisque Najet se voue au silence, refoule ses sentiments en refoulant « sa voix ». L'auteur essaie de démontrer « implicitement » comment l'absence de la femme peut influencer son langage, voire le réduire au néant, « *d'autres auteurs au contraire avouent et même revendiquent l'absence et la fuite qui sous entendent leur image de femme ; cette*

---

<sup>1</sup> - Ibid. p 83

<sup>2</sup> - Ph. Fries : *La théorie fictive de Maurice Blanchot ; op cité ; p 96*

<sup>3</sup> - Michel Perret : *L'énonciation en grammaire du texte ; coll. Université ; éd. Nathan, 1994 ; p 45*

*image devient pour eux une véritable illustration de l'absence, de l'aspiration, voire de l'attrait au vide. »* <sup>(1)</sup>

Le **Passé décomposé** sous-entend une écriture qui traite la question féminine sans s'y engager formellement, sa démarche de dénonciation « implicite » l'incite à suivre un itinéraire contraire à celui qui prône la revendication d'une meilleure condition féminine, ceci dit, il se trouve « otage » d'une impossibilité de se dire, de s'écrire qui représente « *la face cachée du langage.* » <sup>(2)</sup>

Par ailleurs, toute « impossibilité » fait référence à l'interdiction au langage balisée par un dogmatisme qui détient le pouvoir absolu. Cependant comment faire face à ses propres peurs « *comment dépasser l'interdit et résister au barrage qu'installe l'angoisse.* » <sup>(3)</sup>

#### **A – L'angoisse de l'Autre :**

La question de la ressemblance de la trajectoire entre l'écriture de ce texte et son personnage féminin rejaillit une fois encore dans cette partie d'analyse et oriente l'investigation à ce niveau vers la problématique de l'angoisse de l'Autre, voire le langage de l'Autre, d'où l'utilisation du « je » masculin qui donne l'accès d'écrire dans la pensée de l'autre, il n'en demeure pas moins que cette stratégie instaure une interpellation des lectures à ne pas faire l'amalgame entre auteur / narrateur. La présence du « je » masculin est une sorte de mise en distance par rapport aux faits narrés mais aussi par rapport au personnage féminin, de sorte que la progression des événements ne trahisse guère la dénonciation qui se veut « implicite ». Toutefois, « *Ce qu'il s'agit de marquer par cette convention d'écriture (...) le sujet est pris dans un ordre radicalement antérieure et extérieure à lui, dont il dépend même quand il prétend le maîtriser.* » <sup>(4)</sup>

Dès lors, l'inconscient de l'auteur rejaillit dans l'écriture même si elle tente de « prétendre » le contraire, et les personnages du texte n'échappent pas à cette règle. Najet « prétend » avoir trouver le bonheur en enterrant son passé et en fondant une famille

---

<sup>1</sup> - Coste Didier : *L'image de la femme* ; CD Universalis ,2000

<sup>2</sup> - Ph. Fries : *La théorie fictive de Maurice Blanchot* ; op cité ; p 96

<sup>3</sup> - Tahar Ben Jelloun : *La plus haute des solitudes* ; p 91 ( in A. Mostaghanemi : *Femmes et écriture* ; op cité ; p 244)

<sup>4</sup> - In *Dictionnaire de la psychanalyse* ; éd. Larousse, Bordas, 1995 ; p 39

« soit disant » heureuse, il n'en demeure pas moins qu'elle est angoissée à l'idée que la vérité sur sa relation avec Zoheir ne soit divulguée, d'où son mutisme total, cette vérité ouvrira une plaie qu'elle a refoulé à jamais « *C'est pourquoi la question de l'angoisse constitue une de celles qui donne l'accès le plus direct à cette dimension de l'autre.* »<sup>(1)</sup>

La stratégie textuelle confère au statut personnage féminin illustré par Najet deux positions possibles :

- 1- celle de passive accumulant les échecs bordés par le vœu du silence (dénonciation cachée).
- 2- Et la deuxième, celle de patiente faisant des sacrifices pour préserver le bonheur d'autrui (les autres personnages : la mère, le mari) ; cette double position entraîne les lecteurs dans un procès en exclusivité « féminine », celui-là même de la dénonciation, à ce niveau, l'auteur n'hésite pas à juxtaposer quelques scènes d'oppression à l'encontre de la femme et tout l'épisode de la prison n'est qu'une suspension qui permet de ré-actualiser la dénonciation (dénonciation / déclarée).

Le personnage féminin est désormais ornnibulé par ce sentiment d'angoisse de l'Autre, traumatisé par l'image du beau-père qui l'assaillit dans l'obscurité pour abuser d'elle, Najet va mépriser tout ceux qui lui ressemblent, les autres « les hommes ».

**B --Najet et l'Autre** : « L'Autre » dans le roman est le résultat de cette triple relation qu'entretient Najet avec son beau-père en effet le fameux violeur est à la fois le père de son fils Zoheir et le père de son mari Kamel, mais aussi le mari de sa mère, lourde connexion que représente cette triple relation qui manifeste toute la crainte et l'angoisse de Najet. Cependant, il convient de repérer comment est perçu le personnage du beau-père qui illustre le pilier de l'énigme du **Passé décomposé**. Le personnage du beau-père apparaît pour la première fois sur la scène du récit sous le prénom de « Mokhtar » : « *Se retournant, elle rencontra Mokhtar, son beau-père qui venait vers elle.* » p 67

---

<sup>1</sup>- Ibid ; p39

Dans la langue arabe, ce prénom signifie « l' élu », celui qu'on a choisi pour accomplir une bonne tâche, seulement au niveau du **Passé décomposé**, les prénoms désignent le contraire de leur véritable affectation et Mokhtar signifie d'emblée « l' Autre », l'éternel adversaire de la femme, d'ailleurs l'auteur n'hésite pas à lui attribuer ce syntagme avant même qu'il fasse irruption sur la scène du récit :

(1) : « *Et, pour la première fois, elle se prit à chercher sur les traits de Zoheir une ressemblance avec le visage de « l'autre » ... Ce visage haie ! Au bord de la nausée (...)* ». p56

**Aussi :**

(2) : « *Najet senti une sorte de dégoût lui emplir la bouche à l'évocation du visage de « l'homme »... » p56*

La présence des guillemets (« l' Autre », « l' homme ») désigne une volonté intense d'attirer l'intention du lecteur sur ce personnage qui se trouve être la clef du mystère qui entoure Najet car ce n'est que vers la fin, dans l'épisode de la prison que le lecteur découvre l'identité de son violeur grâce à une douloureuse rétrospection (p102) qui résume toute la scène du viol. Toutefois une curieuse focalisation sur le visage du beau-père (le violeur) qui ne cesse de revenir dans le récit mérite réflexion ; « *Ce visage abject toujours entrevu comme à travers un voile de vapeurs épaisses dans l'obscurité de ses nuits .» p102*

Ce « visage » du beau-père est une image ancrée dans la mémoire de Najet que l'auteur n'hésite pas à rendre en évidence en s'exprimant à travers sa pensée, puisque Najet n'a pas l'usage de la parole. Cependant, quand cette image du « visage » est associée à la « nuit », à « l'obscurité », elle devient morbide, voire diabolique ; « *Dans l'imaginaire maghrébin, le visage est le miroir de l'âme.* » (<sup>1</sup>)

De surcroît, le champ sémantique se rattachant au « visage » du beau-père confère à ce personnage une « âme » malsaine qui aspire au mal et le fait que l'auteur lui attribue une apparence qui suscite la répugnance chez Najet n'est guère fortuit : « *Oh !*

---

<sup>1</sup> - Mansour Benchehida : *Le corps dans l'imaginaire maghrébin : exemple de l'honneur de la tribu in Annales de la Faculté des lettres et des arts, 2000 ; p134*

***Ces tâches qu'il avait sur la face ! ... « Heureusement que Kamel n'en a pas ! » songea-t-elle en courant presque sur l'herbe mouillée du jardin ». p 68***

Il est évident que Najet éprouve une grande répulsion à chaque fois qu'elle songe au « visage » du beau-père, l'évocation des « taches » sur « sa face » fait référence aux séquelles qu'elle garde encore en elle malgré le temps qui passe, ce sont presque des blessures virtuelles qui ont cassé en elle sa propre féminité désormais refoulée, même l'acte charnel conjugal censé lui apporter du plaisir se passe dans la douleur car il lui rappelle un douloureux passé qu'elle s'obstine à oublier : ***« Najet sentit la main de son mari se poser sur son ventre. Ce contact lui causa la sensation d'une brûlure au fer rouge, la renfonçant plus encore dans ce passé qu'elle tentait d'oublier. Cette main qui s'égarait dans sa chair, ce corps d'homme s'écrasant sur son propre corps, lui rappelaient les mains et le corps d'un autre homme, haï, celui-là jusqu'à la mort ». pp 42-43***

En refoulant sa féminité, Najet devient frigide, l'acte sexuel « conjugal » lui rappelle son statut d'inférieure, de femme incapable de se défendre, cette faiblesse lui octroie le statut de victime et de soumise, seulement le mariage est un moyen légal pour « légitimer » cet asservissement. ***« Elle eu voulu fuir ... Cependant, elle demeurait là, le corps comme mort, pendant que dans le noir, son mari prenait son dû, usant ainsi du droit sacré que lui conférait son statut d'époux ». p43***

Najet est donc en « conflit » avec sa propre féminité, « fuir » refuser cet acte qui lui rappelle « l'autre » (le beau-père) ou rester « là », « comme morte » pendant qu'on (son mari) abuse d'elle. Ce « conflit » est une source d'angoisse chez elle, car elle ne cesse de lutter contre ce sentiment mais en vain : ***« Conflit : situation entretenue par une opposition entre tendances affectives la quelles ne parvient pas à une liquidation de l'angoisse .» (1)***

Najet vit dans une angoisse continuelle qui l'accompagne tout au long de son existence, le seul moment de répit pour elle dans le roman est lorsqu'elle se promène dans

---

<sup>1</sup> - S. Freud : *Essais de psychanalyse. Petite bibliothèque Payot : Paris, 1968 ; p270.*

le jardin de la maison de son enfance. « *L'air vif de cet après-midi hivernal fit du bien à la promeneuse. Le jardin était le seul endroit qu'elle aimait vraiment, car dans la grande maison, elle ne s'était jamais sentie réellement chez elle. Par moment il lui arrivait même de la détester.* » p 67

Le jardin représente dans la littérature un lieu de prédilection qui procure le calme, la paix et la sérénité cependant, cette sensation atteint son paroxysme lorsqu'il s'agit d'un personnage féminin. La signification du jardin s'accroît pour atteindre une sensation encore plus dense et intense : « la liberté ».« (...) *La rencontre du corps de la femme avec la nature devient symbolique et prend la dimension d'une liberté retrouvée.* » <sup>(1)</sup>

Par ailleurs, le «jardin» fait aussi référence au «paradis perdu», «Eve» qui représente toutes les femmes dans la littérature regrette ce temps passé à «l'Eden» où elle fût libre pour la première fois, raison pour laquelle nombreux sont les auteurs «féminins» qui sollicitent ce lieu dans leurs écrits, ainsi : « *Ce qui apparaît le plus important, c'est que toute écriture soit l'expression du moi entre le paradis perdu et une conquête, un idéal à atteindre.* » <sup>(2)</sup>

Par conséquent la « conquête » du **Passé décomposé** ne serait elle pas une conquête d'espace ? Le jardin étant un espace sans murs procure à Najet une sensation de « liberté », un semblant de « paix » intérieure, contrairement à la maison qualifiée antérieurement dans notre analyse comme un espace clos, d'ailleurs l'auteurs n'hésite pas à mentionner toute la « haine » qu'éprouve Najet à l'égard de sa maison d'enfance. Cependant ce sentiment «*provient toujours de la peur, de l'impuissance, de la frustration, de l'humiliation ...* » <sup>(3)</sup>

Le personnage féminin que représente Najet est un personnage qui souffre en secret, qui se débat, qui se déchire, elle s'enfoncé dans un mutisme absolu malgré le changement qui s'opère autour d'elle par la brusque apparition du fils du « péché »

---

<sup>1</sup> - A. Mosteghanemi : *Femme et écriture. Op cité ; p 203.*

<sup>2</sup> - Ch. Achour : *Noûn . op cité; pp. 43-44*

<sup>3</sup> - P. Daco : *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne. Ed.Marabout : Belgique, 1973 ; p 474*

(Zoheir) voire de l'injustice, de son humiliation. Elle conjugue colère et haine tout en adoptant une « politique d'autruche » (p54) tourmentée désormais par un passé qu'elle refoule, elle devient froide et glace alors tout son entourage (son mari, son fils ...etc.); son immense angoisse secrète une rage qui bouillonne en elle et qui ne demande qu'à s'éclater, le texte à présent a pour mission de lever le voile sur ce côté invisible du **Passé décomposé** que l'écriture cache et révèle à la fois. A ce niveau, il s'agit d'aborder « l'inexprimable », cette parole presque étouffée.

#### **6- Le passage de l'énonciation à la dénonciation :**

Le **Passé décomposé** est un texte qui se singularise par une écriture qui subit sa propre transformation au fur et à mesure que les événements progressent, sa métamorphose illustre le passage de l'énonciation (le récit) vers la dénonciation (le récit implicite) c'est pourquoi le texte prétexte (celui de Zoheir) constitue une clef de voûte pour toute forme de dénonciation implicite, de sorte à justifier la trajectoire empruntée par l'auteur qui consiste à ce que le sens inhérent au texte demeure implicite; Nonobstant ce dernier (le texte) arrive à transmettre un message résultant d'un changement d'optique qui à notre sens passe par une revalorisation du récit implicite au dépend du récit initial (prétexte). « *Il y a donc dans toute écriture présent une double postulation : Il y a le mouvement d'une rupture et celui avènement (...).* » <sup>(1)</sup>

La « rupture » représente au niveau de notre corpus d'étude la mort du langage masculin que véhicule le personnage de Zoheir donnant accès à « l'avènement » du langage féminin investi par le personnage de Najet. Cette « rupture » opère une certaine modification sur la trajectoire de l'écriture par un éclatement de sens qui tente vers une reconsidération du centre d'intérêt facilitant ainsi « l'avènement » de la dénonciation :

*« Le langage est investi du pouvoir d'exposer une vérité soumise aux contraintes de la lumière, une vérité qui serait initialement masquée par un voile que le langage devenu vision aurait mission et pouvoir de lever. »* <sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> - R Barthes : *Le degré zéro de l'écriture. Op cité ; p 67*

<sup>2</sup> -Ph. Fries : *La théorie fictive de Maurice Blanchot. Op cité ; p97.*

Par ailleurs, la fonction du langage fait aussi office d'une «réécriture du **Passé décomposé**», à présent, il ne s'agit plus d'un récit de plus, c'est l'histoire de la femme, le sens tapis dans l'ombre suit lui aussi le mouvement de cette « altération » de l'écriture provoquant un phénomène de « variance » susceptible de restituer toute la finalité du texte . « *Le texte (littérature) est à lire particulièrement, dans sa variance.* »<sup>(1)</sup>

Par conséquent, toutes les stratégies discursives et narratives analysées antérieurement concourent vers la manifestation du sens caché (le non dit) où se dégage « la variance » propre à l'univers textuel en illustrant le mouvement du passage de l'énonciation vers la dénonciation ( donc vers sa négation).

**a- L'isotopie de la mort :**

« L'isotopie » rime avec cohérence qui tente vers une progression narrative grâce à une certaine linéarité et une logique des événements narrés : « *L'isotopie assure la cohérence sémantique du texte par la récurrences des sèmes.* »<sup>(2)</sup>

Cependant, il est évident que la mort marque la fin du récit propre à Zoheir aussi absurde soit-elle, ce n'est pas pour autant que le **Passé décomposé** perde sa logique des événements puisque l'isotopie que représente le champ sémantique se rapportant à la mort de Zoheir assure la cohérence du texte et facilite le passage du récit masculin (prétexte) au récit féminin (Najet), l'isotopie serait donc cet « *ensemble redondant de catégorie sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit.* »<sup>(3)</sup>

Il en résulte que la mort dans le **Passé décomposé** est conçue comme une continuité et non comme une fin, ce n'est qu'après cette « mort » que commence le vrai récit notamment par le flux de certains syntagmes propres au procès féminin et donc à l'écriture de la dénonciation : exp. « victime », « justice », « prison »...etc.

La mort de Zoheir donne l'accès direct au langage féminin, désormais Najet ne partage plus la scène du récit avec Zoheir et tout l'épisode de la prison est une extension

---

<sup>1</sup> -J. Peytard. *Syntagme 4 in avant -Mots* .Université Besançon-1992

<sup>2</sup> - F. Rastier :*Greimas-Universalis 5. CD Rom 2000*

<sup>3</sup> - Greimas :*Du Sens , Paris, Seuil,1971.p.188*

toutefois nécessaire pour débattre des problèmes de la femme « victime » de l'injustice des hommes : « *Ainsi naît un tragique de l'écriture puisque l'écrivain conscient doit désormais de débattre contre les signes.* » <sup>(1)</sup>

En mettant un terme au langage masculin, l'auteur du roman prend sa revanche sur l'écriture des hommes, la dénonciation à ce niveau fait office d'un S.O.S néanmoins « étouffé » de peur de la censure (nous y reviendrons) ; mais le texte exprime le besoin de se dire, de s'écrire d'où ce jeu et cette manipulation narrative au profit du discours féminin, Barthes disait bien que « *mourir, c'est sortir du langage* » <sup>(2)</sup> l'auteur, lui exploite l'absurdité de cette mort soudaine pour faire sortir non seulement Zoheir du langage mais de surcroît le langage masculin du texte qui se trouve désormais omnibulé uniquement par des personnages féminins : Najet, les femmes détenues, l'avocate...etc.

La mort de Zoheir est donc une mort absurde, elle ressemble à une mort «Kafkaïenne», cependant « *le détraquement quand il se manifeste au cours du récit, ne peut être que délibéré et influe sur la lecture qui s'en trouve perturbée.* » <sup>(3)</sup>

En effet, l'insolite attitude qu'a Najet envers son fils Zoheir (l'infanticide) n'est pas de l'ordre de la réalité mais plutôt de celui de la fiction, c'est donc une mort au service d'une vérité propre à la société du roman, une vérité que l'auteur tient à tout prix à nous faire parvenir « *C'est dans ces perspectives seulement que le roman féminin est une œuvre de témoignage et de lucidité.* » <sup>(4)</sup>

Certes, l'écriture du **Passé décomposé** est une forme de témoignage , néanmoins elle arrive à atténuer le degré et l'intensité de ce témoignage en masquant ces véritables postulats, elle prend le chemin du symbole en usant dans son principe fondateur, autrement dit à partir du concret signifier l'abstrait ( de l'explicite vers l'implicite). Par conséquent, Najet en tuant son fils finit par tuer « symboliquement » ce « il » qui lui

---

<sup>1</sup> - R. Barthes : *Le degré Zéro de l'écriture .OP CIT p.124*

<sup>2</sup> - Cité par Bruno Gélas lors d'un séminaire à Lyon, Université frères lumière ,pour la direction de -(228)- M.Sari. *L'apport de la ling. générale . 21/03/2001*

<sup>3</sup> - N.B. Chassoul Ouhibi : *Le concept de l'écriture dans les romans de R. Boujedra l'escargot en tête-Le démantèlement -la pluie .Octobre 1992 .p 03*

<sup>4</sup> - M. Mercier : *Le roman féminin.op cité p.124*

faisait du chantage, elle tue aussi par cet acte le souvenir de sa conception (son interminable Viol) , elle espère effacer l’empreinte et la preuve qui lui fait rappeler sans cesse son appartenance au sexe faible , et en tuant Zoheir, Najet tue tous ceux qu’ « il » représente, tous ces « ils » qui lui rappellent son humiliation. La mort du « il » cède la place au « elle » même si « elle » ne jouit pas encore d’un « je ».

Finalement, la mort de Zoheir symbolise la mort du discours dont il est le support, elle devient une brisure du langage au sein même du texte du roman *«De cette brisure du représenté témoigne la brisure du langage dont elle est la condition.»* <sup>(1)</sup>

Dès lors, malgré ces libres jeux de fiction ( la mort absurde de Zoheir) le réalisme social fait surface grâce à une écriture qui tente de rendre au langage sa fonction première, celle qui permet de dépasser le désespoir de la dépossession, qui aspire à une purification du langage, c’est une écriture qui sert à « oblitérer la peur », à masquer et à démasquer l’oppression qui fait de la femme un être inférieur , qui à force de se débattre dans l’obscurité finit par devenir que l’ombre de sa propre personne, même la parole devient un luxe qu’il ne peut plus se permettre.

***b- L’isotopie du silence ou la parole étouffée :***

Tout dans le **Passé décomposé** prend le chemin d’une image, d’une métaphore jouissant d’une écriture qui se prête facilement au jeu de l’allusion et de la ressemblance toutefois « étudié » (le jeu) puisque « prémédité », néanmoins rien n’est laissé au hasard car au niveau de ce texte tout est mis en œuvre pour une seule et unique priorité : « dénoncer ».

Le silence de la femme constitue un vaste sujet qui ne cesse de mobiliser de nombreux écrivains qui dénoncent justement l’emprise du mutisme sur l’espèce féminine qui préfère taire sa souffrance et d’accepter son enfermement au lieu de « crier » haut et fort son indignation et sa différence.

---

<sup>1</sup> - N. Khadda : *Représentation de la féminité . op cité P.28*

Par ailleurs, en refusant de lever le voile sur le silence qui l'enferme dans sa « bulle » omnibullée par un passé douloureux, Najet refuse sa féminité, non seulement physiquement mais aussi symboliquement en refusant d'avoir des discours d'amour, ces mots qui révèlent et symbolisent la nature féminine, c'est à croire qu'elle n'éprouve aucun sentiment pour son propre mari, raison pour laquelle nous ne retrouvons qu'un bref passage qui exprime sa répugnance pour cet « acte d'amour » qui lui rappelle sa faiblesse. *« Cette main qui s'égarait dans sa chair, ce corps d'homme s'écrasant sur son propre corps, lui rappelaient les mains et le corps d'un autre homme, hai, celui-là jusqu'à la mort. L'homme qui avait brisé en elle tout élan vers l'amour ; pp.42-43 ».*

Dès lors , cet « acte » lui rappelle son humiliation qui la tourmente due à la supériorité des hommes sur les femmes, ce contact lui fait rappeler aussi sa triste condition qui lui impose le silence et la condamne au mutisme total. Par conséquent, sa parole se trouve non seulement étouffée mais encore pire, elle lui est confisquée. L'auteur du **Passé décomposé** fait subir le même traitement à son écriture en dissimulant sa véritable finalité. Certes, il s'agit d'une « écriture étouffée » mais pas le moindre confisquée, c'est une écriture qui tente d'échapper au contrôle des hommes car elle provient de la conscience féminine.

***b1/- La crainte de la censure :***

*« Dans toute société, la production du discours et à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée » <sup>(1)</sup>*

L'auteur du **Passé décomposé** se trouve confronté à l'interdiction de dénoncer les tabous, de revendiquer les droits de la femme, il se réfugie dans le « silence » néanmoins un « silence constructeur » qui a su rendre compte des raisons qui ont pu générer une écriture dite de « dénonciation », c'est ainsi que *« le silence de l'écriture transforme la femme- écrivain maghrébine en celle qui ose défier cet interdit et rendre sa voix non seulement audible mais publique. » <sup>(2)</sup>*

---

<sup>1</sup> - Michhel Foucault : *L'ordre du discours*, éd. Gallimard 1971.P.10

<sup>2</sup> - Djeradi larbi : *sémiotique et féminité, pour une problématique de l'écriture féminine d'expression française au Maghreb .in annale de la faculté des lettres et des Arts ; Mostaganem ; 2000, P.139*

En effet, l'écriture qui dissimule, qui masque son vrai texte au profit d'un texte anodin est une écriture qui use dans la stratégie du silence pour échapper à « l'interdit », cette dernière (stratégie) consiste à dénoncer les « maux » de l'histoire de la femme derrière les mots de l'histoire d'un récit désintéressé. Ceci dit, ce procédé débouche sur une double focalisation : la première est de faire jaillir la voix féminine qui insiste à reconnaître et faire assoire sa différence et son autonomie (« audible »), la deuxième se trouve dans la question de l'étendue et l'universification du problème féminin (« publique »)

Cependant, « *dans une société, tout le monde n'a pas le même droit à la parole et à l'écriture. Pour se faire comprendre et surtout pour se faire accepter, un discours doit se conformer à une certaine forme et un certain contenu.* »<sup>(1)</sup>

Il en résulte que toute écriture doit se conformer aux règles imposées à la fois par la société et la norme des hommes, toutefois quelle attitude doit adopter une écriture qui relève de la dénonciation, une écriture qui aspire à être « audible » ?

Dès lors toute la stratégie d'occultation de la dénonciation n'est qu'un procédé mis en place afin de permettre la propagande de ses idées et d'échapper à la censure, aussi, le fait d'écrire dans une langue étrangère est un moyen pour faire promouvoir l'écriture féminine qui se heurte depuis longtemps à l'hostilité de la littérature arabe : « *Ecrire en français permet d'être publiée, d'échapper aux censures, d'écrire dans la transgression.* »<sup>(2)</sup>

Le texte se trouve donc prisonnier dans son propre « jeu », se débattant par rapport à une double posture, « l'impossibilité de parler » mais aussi « l'impossibilité de se taire » (Blanchot) .

Dès lors, l'inconscient de l'écriture prend le dessus en permettant la manifestation de quelques discours dénonciateurs, ce qui explique la scène du débat au sujet de la femme dans la classe de Najet mais aussi toute la scène de la prison où les différentes détenues promulguent un discours accusateur de la norme des hommes et

---

<sup>1</sup> - Ch. Achour / S. Rezzoug : *Convergences critiques. op. cité p.262*

<sup>2</sup> - Ch. Chaulet. Achour : *Noûn. Algériennes dans l'écriture. coll. : les colonnes d'Hercule, éd. ségurier. Paris, 1999. p. 43*

l'injustice de la société de référence ainsi « *ce n'est qu'à son insu que l'œuvre fait parler le silence des femmes* » <sup>(1)</sup>

D'une manière indirecte, l'auteur use dans le silence pour le discréditer, le dénoncer, (« guérir le mal par le mal) ce dernier est cautionné par deux leurres de la société : les tabous et le mutisme des femmes opprimées ; ceci dit « *les maux désespérés appellent des remèdes désespérés.*» <sup>(2)</sup>

Tout l'intérêt d'une écriture qui refuse le silence et qui en même temps le sollicite se révèle dans les différentes stratégies dont use l'écriture, ce silence qui signifie la faiblesse de la femme devient une arme, une auto-défense pour justement pouvoir se dire, pour pouvoir témoigner sur son temps sans pour autant être accusée d'écrits féministes. Nonobstant, le roman qui nous occupe « *témoigne de l'Algérie actuelle et de la nécessité impérieuse d'affronter ses démons intérieurs pour libérer son être d'une société rétrograde et punitive* » <sup>(3)</sup>

Toute la problématique de l'écriture tourne autour de la question du silence de la femme et son absence de la scène littéraire, d'où ce grand besoin de dénoncer ce mutisme pour faire jaillir la parole étouffée, il n'en demeure pas moins que l'écriture du **Passé décomposé** préfère emprunter d'autres trajectoires pour contester la situation de la femme maghrébine, en choisissant de masquer ses revendications en mettant en exergue un récit plus ou moins « anodin ».

Toutefois, nous sommes plutôt tenter de voir dans cette stratégie une manière de se venger sur la littérature masculine qui prétend détenir la scène littéraire en ayant la primauté mais aussi la supériorité culturelle par rapport à la réflexion « féminine »; Par ailleurs, si nous venions à établir les causes et les raisons du silence que revendique l'écriture de ce texte, nous serons à mêmes de remarquer tout l'apport et l'intérêt de ce procédé pour garantir le bon déroulement de la dénonciation qui tient à rester « cachée »:

---

<sup>1</sup> - N. Khadda : *Représentation de la féminité .op. cité. p.34*

<sup>2</sup> - A. Christie : *In dictionnaire des citations du monde entier ; Paris : 2000 ; p 485. n° 490*

<sup>3</sup> - Ch. Achour : *Noûn. Algériennes dans l'écriture .op. cité p.114*

- (1) – Le silence est une technique discursive autant présente et pesante que tout acte discursif. Néanmoins ce silence est précédé par le refus de parler, appréhender ce refus donne accès au non-dit du texte que la dénonciation cachée rend latent.
- (2) – Ce silence est un refus d'utiliser les mêmes signes qui fondent le discours oppressant, un système que l'écriture de ce texte rejette et refuse de s'y adhérer ; dans ce cas le silence constitue une révolte non verbale contre le discours social.
- (3) - Ce silence est une échappatoire de ce discours qui rappelle à l'écrivain femme et au personnage féminin sa situation d'opprimée; d'inférieure.
- (4) – Ce silence est une introspection, un regard, sur sa condition de femme, une manière de s'auto analyser, de se guérir du mal social qui transcende son sub conscient et la mutile dans son être.
- (5) – Ce silence peut être dû à un manque, une carence qui opère sur l'auteur l'envie d'écrire afin de compenser ce vide qui devient pesant et combler les lacunes causées par le temps dans un mouvement de va et vient entre le passé et le présent, un vide identique au vide textuel (les blancs) et au vide moral dont souffrent les personnages du récit.

***b2 / - L'éclatement de la parole :*** Les remarques citées ci-dessus démontrent le rôle pertinent du silence en garantissant le fonctionnement de la dénonciation cachée et son acheminement vers son but final : être à la fois «audible» et «publique», cependant, le trajet de l'écriture se fait dans la douleur ; ce trajet concerne surtout le personnage féminin «Najet» et son itinéraire vers la réappropriation du «je» féminin, forcée à se résoudre au silence, elle finit par perdre « sa voix » , ne pouvant plus «s'écrire» (personnage absent) elle finit par «s'écrier», au niveau du texte ***«l'écriture est une force salvatrice .»*** <sup>(1)</sup> dans ce sens où ce «je» féminin tant appréhendé, acquiert enfin son unité qui ne se réalise que si ce «je» est accompagné par une voix sans mots : «le cri» qui demeure l'unique illustration du mal féminin; Par ailleurs, Najet en dé/couvrant « sa voix » (le cri) découvre aussi sa liberté sur les deux plans, d'une part elle arrive à dénoncer l'injustice de la société à son égard, et d'une autre part elle échappe à l'enfermement (la prison) car désormais

---

<sup>1</sup> - Malika Mokadem in Ch. Achour. *Noûn. Les Algériennes dans l'écriture. op cité p.184*

elle occupe le rôle de victime au lieu d'être coupable renversant ainsi toute la donne du récit :

- 1- « Elle s'était murée dans un mutisme total et avait même songé à se laisser mourir de faim » p.111 → Le silence .
- 2- « Non ! je n'ai commis aucune faute ! Aucune !;...j'ai été victime d'une abominable injustice ! je n'ai commis aucune faute, s'était-elle écriée hors d'haleine. » p.12 → la dénonciation de l'injustice accompagnée du « cri »
- 3- « Oui...c'est lui le monstre qui a brisé ma vie, criait -elle à présent comme réveillé soudain d'un long cauchemar (...) Ces paroles criées d'une voix à la limites de l'hystérie eurent un effet semblable à celui d'une bombe soudainement éclatée... » pp.127-128 → la dénonciation bouleverse le mouvement narratif en éclatant la parole étouffée.

Après ce long silence, Najet finit en fin par pousser ce «cri» qui la libère et comme étouffée par le silence qui devenait de plus en plus pesant, elle s'effondre : « *Et, Najet que tout le monde semblait avoir oubliée dans son box, s'écroula de tout son long et perdit connaissance...* » *Fin du récit.*

A présent, le «cri» devient à la fois libérateur et dénonciateur, il arrive à briser ce «mythe» du silence qui pousse jusqu'à l'étouffement sachant que ce dernier (le cri) n'est même pas permis dans une société soucieux de convention favorisant ainsi l'émergence du tabou : « *Qui, messieurs ! Les tabous, chez nous, ont la vie dure !* » p.123 (*l'avocate Amel*)

Dés lors, le «cri» devient tabou, voire une transgression, il n'en demeure pas moins que l'écriture du Passé décomposé conduit sa dénonciation d'une manière discrète et implicite afin de permettre la libération de la parole féminine par une méthode progressive, de sorte à ce que les lecteurs arrive à assimiler qu'il s'agit plus ou moins d'une dénonciation de l'oppression féminine plutôt qu'une écriture banale. Toutefois c'est une écriture qui s'engage à « *libérer la parole –Non pas la parole opprimée, ni la*

*parole d'une majorité empêchée par une minorité. Non. Mais la parole emprisonnée par nous même, la parole séquestrée en nous .» (1)*

De ce qui précède, toute la trajectoire de l'écriture de la dénonciation «cachée» consiste d'aller du «silence» vers le « cri », pour ce faire, elle part du principe d'user dans l'implicite (le silence, l'énonciation) pour atteindre l'explicite (le cri, la dénonciation), toute une stratégie bien étudiée en faveur de la libération de la parole féminine, néanmoins, ce processus de libération ne peut acquérir son statut final qu'à partir de la reconnaissance de la femme entant qu'individu jouant en rôle primordial dans la société et pouvoir enfin accepter la «différence». Le cri devient donc un moyen qui permet «l'éclatement» de la parole tant étouffée que l'écriture féminine n'hésite pas à utiliser pour libérer les mots de l'hypocrisie du langage, ils deviennent purs, dès lors quoi de plus simple qu'un mot nu:«le cri». Dans tout acte d'écriture, nombreux sont ceux qui tente de retrouver le mot pur, le premier mot, bref le mot divin : *«Un retour au sacré guette toujours le texte même lorsqu'il est saisi par l'analyse. »* (2)

L'auteur de ce texte préfère appréhender l'au de là du mot, sa face cachée en y produisant un jeu de réflexivité par un miroitement de l'unité linguistique la plus minimale productrice de sens : le «cri», et comme la vérité est ailleurs, le sens est aussi ailleurs, faut-il le chercher derrière ce « cri » ou alors se contenter tout simplement de ce que nous offrons les « mots » ?

---

<sup>1</sup> - Kaddour Zouilai : *L'individu algérien : in invention à faire in Revue Algérie 30 ans. Les enfants de l'indépendance. N°60-Mars 1992. p.151*

<sup>2</sup> - Marie-claire Ropars. *Wuillenmier : Le texte divisé. Puf : Paris1981 p.13*

## **7- Réception littéraire :**

*« Le mot (littéraire) n'est pas un dialogue (un sens fixé), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur. » <sup>(1)</sup>*

Ce que nous essayons de démontrer dans cette partie d'analyse est que le texte du **Passé décomposé** tente de faire passer un message qui lui est à priori « interdit », pour ce faire, il exerce tout un rituel de stratégies narratives et discursives (analysées antérieurement) susceptibles de faire remonter ce message « enfui » à la surface textuelle. Dans cette présente démarche nous nous trouvons obligés d'aller vers ce que Barthes appelle « *l'organisation réticulaire de l'œuvre.* » <sup>(2)</sup>

Cette « organisation » est à même de nous révéler toute une multitude de significations inhérentes à l'interprétation textuelle, il s'agit donc d'aller vers ce « réseau » pour y « extraire » ce que nous convenons d'appeler « la littérature » du texte qui nous occupe.

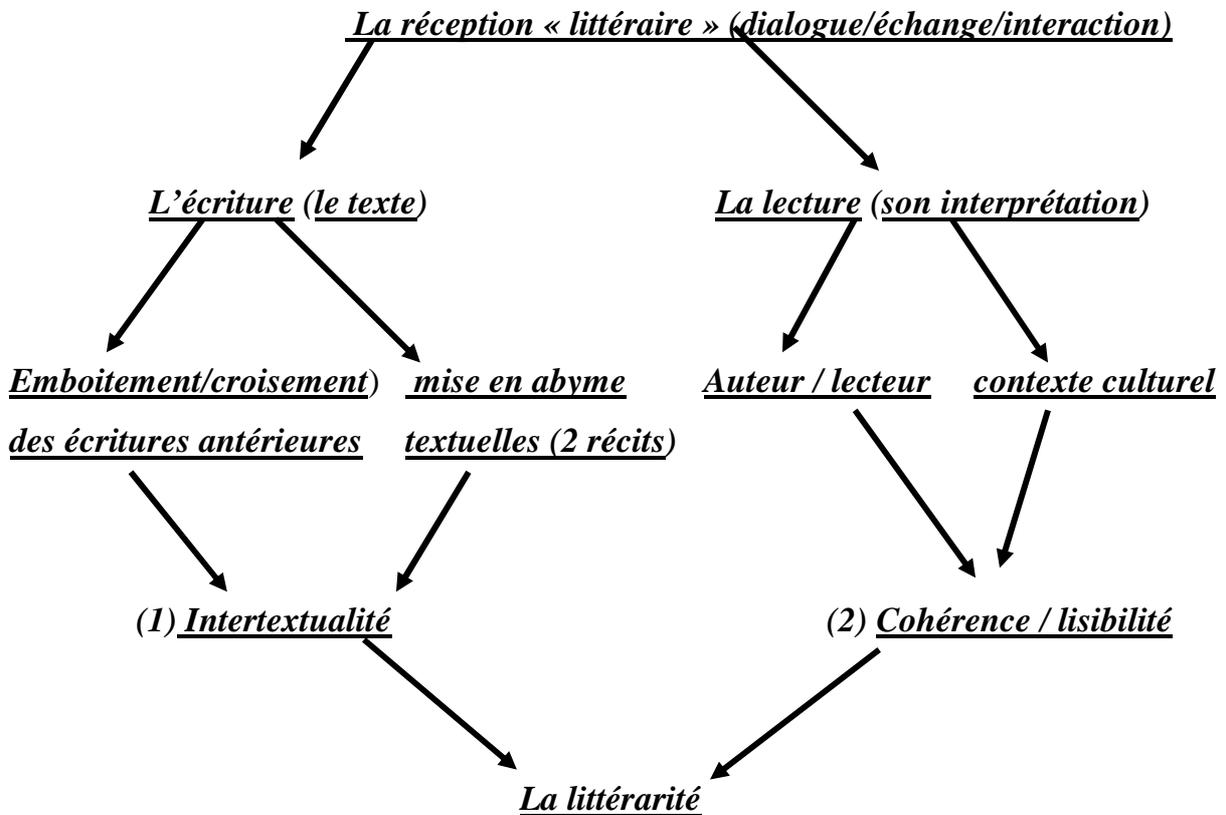
---

<sup>1</sup> - Julia, Kristeva : *Sémiotique, recherches pour une sémanalyse*, Paris :Seuil, 1968 ; p 83

\* : c'est nous qui soulignons : *réticulaire qui forme un réseau ou qui en a l'aspect.* (*Dictionnaire*)

<sup>2</sup> - P Brunel, El Pichis, A.M.Rousseau : *Qu'est ce que la littérature comparée ? Coll. u. Mai ? 1983 ; p 131.*

Le mots « littérature » cité ci-dessus englobe ce « réseau » que nous essayons d’appréhender et qui se schématise comme suit :



**a- Intertextualité :**

« L’écriture reste encore pleine du souvenir des ses usages antérieurs, car le langage n’est jamais innocent (...). L’écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir (...). » <sup>(1)</sup>

L’auteur du Passé décomposé choisit délibérément d’opter pour une écriture qui dissimule ses véritables intentions, néanmoins il se trouve confronté à une réalité inconsciemment présente, cette réalité accompagne son écriture le long de son texte qui se trouve emprisonné par « l’empire des mots », des mots relatifs à ses souvenirs à sa pensée et à son désir de dénoncer son mal-être, ces mots qui ne sont guère purs portent justement l’empreinte de ses lectures antérieures de sorte à influencer la lecture à étendre le champ d’interprétation au-delà de la signification offerte (donnée, explicite) faisant

<sup>1</sup> - R Barthes : *Le degré zéro de l’écriture*. Op cité ; pp 19-20

appel au procédé de la connotation qui confert aux mots une dimension « ambivalente » en les chargeant par des significations contradictoires (*exp.* : les noms à signification contradictoire du destin des personnages) engendrées par une structure relative à l'écriture de la dénonciation « cachée » : (dissimuler pour mieux dénoncer) « **Le terme « d'ambivalence » implique l'insertion de l'histoire ( de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire.** » <sup>(1)</sup>

Ce qui est évident dans ce genre d'écriture est cette volonté de mettre une distance entre l'histoire du texte et la réalité sociale en dénotant et affichant une suppression de toute ressemblance et similarité à la société de référence ne serait-ce que par la sollicitation de l'absurde (le mutisme exagéré, l'infanticide) , cependant , cette écriture de nature ludique joue sur les deux plans ( le réel, la fiction) en conférant à son texte ce que M. Riffaterre appelle « **l'illusion référentielle** » <sup>(2)</sup> qui revendique une certaine crédibilité quand aux fait narrés qui connotent la présence du réel par une sorte de référence « implicite » par l'évocation des thèmes qui le soulignent (semblables à la société réelle).

De ce que précède, l'auteur n'exclut pas tout à fait la dimension du réel dans son texte, bien au contraire, il l'invoque, grâce à elle l'authenticité et la crédibilité de son texte devient probable car elle entretient des rapports privilégiés avec la réalité ( le contexte culturel) commune à l'auteur et son lecteur : « **on parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaie de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois .** » <sup>(3)</sup>

Lors de notre investigation, nous avons remarqué que cette écriture crédite des discours doxologiques (« mimésis » , Aristote) de sorte que son texte puisse adhérer au réel, toute cette référence demeure implicite et ne se révèle que par un dialogue « implicite » entre l'auteur et son destinataire : « **Le dialogue immanent à tout discours est étouffé par un interdit, par une censure, de sorte que ce discours refuse de se**

---

<sup>1</sup> - J. Kristeva : *Recherche pour une sémanalyse*, op cité p. 88

<sup>2</sup> - in R. Barthes : *littérature et réalité* ; op cité p. 89

<sup>3</sup> - T. Todorov : *La notion de la littérature* ; ed ; Seuil, 1987 ; p 13

*retourner sur lui-même.* » <sup>(1)</sup> contrairement à l'écriture qui se reflète en s'auto référant et en se suffisant à elle même pour exhiber une dénonciation qui n'est que le résultat de sa propre destruction [dé/énonciation(écriture)]. Le discours de la dénonciation possède un pouvoir d'invocation du réel rendu plus étendu par la présence du dialogue : En effet, ce dernier s'avère être l'unique entracte où s'opère le passage du sens vers son éclatement déclanchant un mécanisme qui sert au « déterrement du récit abymé » (sujet de la dénonciation) tout en restant fidèle au macro texte mais dans une « *genèse destructrice* » <sup>(2)</sup> (J. Kristéra)

Dès lors, l'avènement de la dénonciation sera la conséquence d'une destruction du sens donné (explicite) qui s'avère à la fois impérative et nécessaire, il n'en demeure pas moins que cette destruction reste sur le plan implicite et ne s'opère que par cet échange où ce dialogue virtuel que peut entretenir l'auteur avec son lecteur : « *Ainsi, le dialogisme Backtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité, où pour mieux dire, comme une intertextualité.* » <sup>(3)</sup>

Tout un « réseau intertextuel » qui fonctionne sur le principe de l'échange et de la communication « subjective » métamorphose l'écriture de ce texte en une écriture qui interpelle le raisonnement collectif et le bouscule par une continuité d'enchaînement et de renvois à d'autres écritures qui l'ont précédé faisant de « l'intertextualité » un fait à la fois conscient et inconscient qui favorise le repérage des traces de la présence d'autres écritures qui ont subi une sorte de transformation où la ressemblance / différence devient possible. Dès lors ; si le texte n'est pas une représentation conforme au réel , il n'en demeure pas moins qu'il communique avec lui grâce à un réseau intertextuel qui lui est propre : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* » <sup>(4)</sup>

En lisant le roman de Hafsa Zinaït Koudil le Passé décompose nous présentons une sorte de déjà vue , une ressemblance avec notre réalité vécue car ce dernier pourrait

---

<sup>1</sup> - J Kristeva : *Recherche pour une sémanalyse ; op cité ; p. 97*

<sup>2</sup> - *Idib ; p 98*

<sup>3</sup> - *Idib ; p 88*

<sup>4</sup> - *Ibid . p 85*

faire office d'un fait divers (l'inceste , la bâtardise , meurtre , prison) ; En suivant le mouvement des événements , nous dénotons qu'ils progressent dans une suite logique (un événement qui entraîne un autre) toutefois, toute la séquence de la prison comme nous l'avons déjà souligné , n'est qu'une extension en faveur de l'émergence plus ou moins explicite du discours dénonciateur à l'encontre des hommes , à ce niveau nous assistons à une plaidoirie pour la Femme plutôt que pour le personnage féminin Najet.

Concernant, la question du fait divers, nous sommes à même d'admettre que nombreux sont ceux qui ont donné naissance à des chefs d'œuvres (tel que Flaubert dans Madame Bovary), qui à leur tour donne naissance à d'autre texte qui se croisent et s'interpellent :

1) – **Le personnage de Zoheir** : est à rapprocher du personnage minounien : Tombéza , comme Zoheir , Tombéza est un enfant issu d'un viol , un marginalisé de la société en quête d'identité et qui reçoit le même sort : la mort , comme lui , il est le vecteur de sa propre histoire , il jouit d'un « je » → Tambéza . Rachid Mimouni

Aussi , grâce à la technique du journal intime , l'auteur fait du personnage de Zoheir , un personnage entrain de se faire semblable au personnage d'Edwards dans les faux monnayeurs de Gide qui s'autoanalyse dans son propre journal . → (Gide. Les faux Monnayeurs) « *Backtine a en vue l'écriture comme lecture du corps littéraire antérieur, le texte comme absorption et réplique à un autre texte.* »<sup>(1)</sup>

2) – **Le personnage de Najet** : Najet ressemble largement au personnage de Melle Dubac, de Nedjma de Kateb Yacine incarnant le rôle d'institutrice → Nedjma. de Kateb Yacine

Nous détectons aussi une intertextualité plus qu'évidente concernant le titre du roman « Le passé décomposé et son étroite ressemblance au titre du roman de Driss Chraïbi intitulé : Le Passé simple (1954), toute fois, c'est à se demander si l'auteur du **Passé décomposé** ne s'est pas imprégné voire inspiré de ce roman puisque le Passé

---

<sup>1</sup> - J. Kristeva : *Recherche pour une sémanalyse ; op cité, p. 88*

simple évoque lui aussi le destin malheureux d'une femme qui souffre des tendances sadique de son mari, une femme soumise réduite au silence. → P. simple. Driss Chaïbi

L'intertextualité au niveau du **Passé décomposé** dépasse le stade du roman, elle étend son champ de référence pour atteindre celui du mythe ; comme le symbole le mythe confère au texte un aspect ambivalent et réinstalle par la sorte le couple « caché / révélé » de l'écriture dénonciatrice qui insiste à progresser dans l'ombre du texte. Le personnage de Najet renvoie au mythe d'Orphée toutefois « Orphée » est un personnage masculin, il existe à ce niveau comme une volonté inconsciente de revendication de l'égalité des sexes, s'identifier à un « héros » mythique masculin en est la plus grande preuve : *« L'affirmation de l'identité collective devient problématique, elle a besoin du mythe. »* (<sup>1</sup>). Dès lors Najet imitant Orphée doit effectuer une trajectoire similaire tout en gardant le silence car *« la révélation des secrets de la traversé imaginaire effectuée implique un devoir taire qui participe à la stratégie du voyage initiatique d'Orphée aux enfers. »* (<sup>2</sup>).

Comme Orphée Najet aussi subit une décente aux enfers par le retour de son passé et persiste à garder le silence malgré le danger de la prison et l'enfermement à vie (l'épreuve du silence) → Le mythe d'Orphée

### **b- Cohérence / lisibilité :**

#### **b1 / - L'interprétation textuelle :**

Dans sa lecture du roman le **Passé décomposé**, le lecteur est susceptible de recourir à plusieurs approches, celles qui justement rendent possible l'interprétation du texte ré/établissant ainsi sa cohérence en devenant lisible. Cependant une lecture n'est jamais suffisante pour pouvoir comprendre les différentes mutations et transformations à la fois scripturaires et narratives en faveur du message véhiculé par ce genre d'écriture (de la dénonciation).

Ces mêmes approches conduisent à une sorte de réflexion sur la forme du texte, sur sa structure et pourquoi pas sur une possibilité d'avoir « d'autres lectures » à savoir, si

---

<sup>1</sup> - Ch. Bonn : L'émergence d'une littérature issue de l'émigration maghrébine en France. Séminaire in Lyon II ; Mardi 20-03-01 sous la direction de M. Sari.

<sup>2</sup> -- N. Khadda : Représentation de la féminité ; op cité p.113

l'ordre des évènements donné est le seul concevable et par conséquent « *si l'on ne peut et doit prévoir à l'intérieur de l'édifice romanesque différents trajets de lecture.* » <sup>(1)</sup>

La lecture permet donc d'outre passer le texte pour découvrir le contexte même si ce dernier prétend rompre tout contact avec le hors-texte ; elle permet par conséquent de remettre à jour à la fois son immanence et sa relation avec son temps (passé / futur). Toute écriture sollicite une dualité qui garantit son bon fonctionnement , cette dernière se combine grâce au subjectif de l'auteur (son inconscient) et la société où émerge son texte : « *la présence du subconscient dans un univers romanesque semble être le garent de sa modernité.* » <sup>(2)</sup>

La cohérence textuelle devient possible grâce à ces deux facteurs et contribue par la sorte dans le travail de l'écriture de la dénonciation qui consiste à imprégner le discours dénonciateur (manifeste / latent) dans les sinuosités du texte par un dispositif de référence et d'indices se rapportant à l'hors-texte sous la bienveillance d'une convention propre au « contrat de lecture », de manière à ce que « *la trame de signification se tisse, offrant au lecteur divers parcours de lecture* » <sup>(3)</sup>

Dès lors, la lecture devient plurielle, elle se reflète dans une genèse progressive qui rend l'interprétation possible grâce aux divers récurrences du sujet occulté volontairement grâce au pouvoir de la référence « *interpréter un texte, en effet, ce n'est pas chercher une intention cachée derrière lui, c'est suivre le mouvement du sens vers sa référence.* » <sup>(4)</sup>

Certes , l'interprétation du texte relève de la compétence du lecteur , toutefois , elle constitue une stratégie énonciative (l'analyse du discours) sollicitée par l'auteur lui-même pour obtenir la « coopération » de ce dernier (le lecteur) dans la délivrance du sens, car en fait , l'auteur ne dit pas tout , la tâche du lecteur sera d'aller vers ce « non dit »

---

<sup>1</sup> - M. Buttor : *essai sur le roman ; op cité p 124*

<sup>2</sup> - Joseph Jurt : *la réception de la littérature par la critique journalistique ; coll. : œuvre critique ; ed. Jean Michel ; Place Paris, 1980 ; p 162*

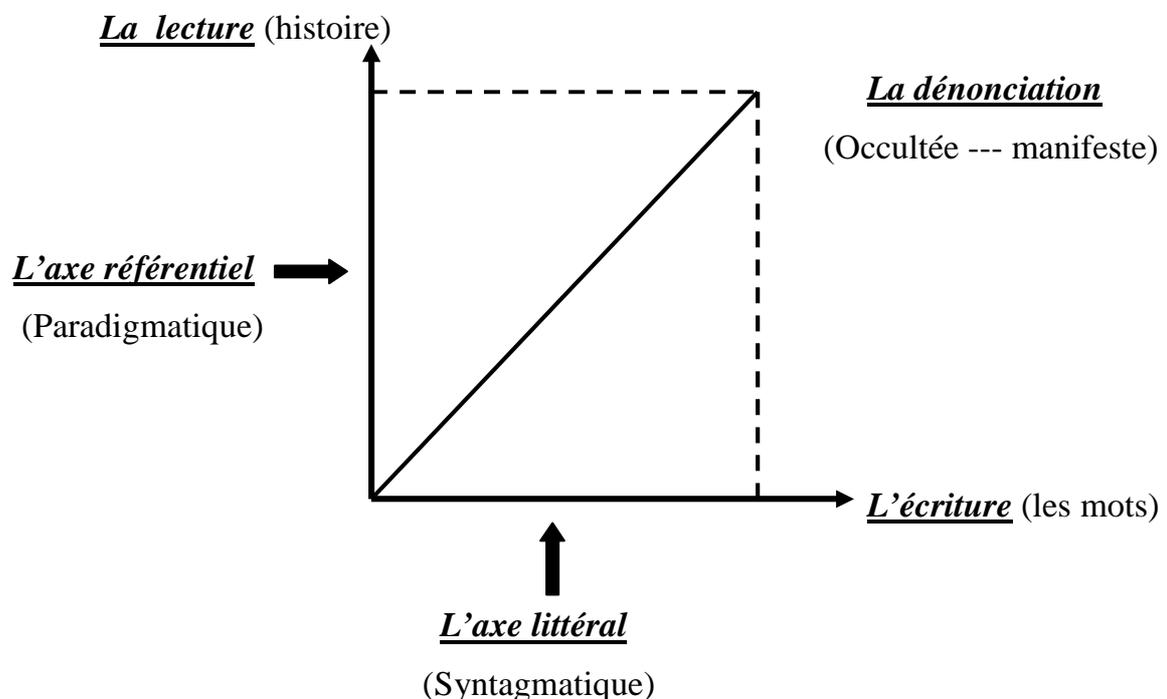
<sup>3</sup> - Jordis Christine : *littérature au glaise ; CD Rom Universalis , 2000 (5)*

<sup>4</sup> - P. Ricœur : *signe et sens ; CD Rom Universalis , 2000 (5)*

grâce à une sorte « d'associations sémantiques » générées par le jeu référentiel et la redondance , voire la réitération du discours immanent au texte occultée.

La cohérence textuelle admet quelques répétitions dont l'assimilation (l'interprétation) adéquate permet la compréhension d'un certain dynamisme textuel qui consiste à la transformation des informations fraîchement apportées en informations acquises préparant le terrain aux informations à venir. Cette opération exige du lecteur à suivre ce mouvement de mutation du savoir (du sens), en l'invertissant d'une tâche à accomplir : « (...) *le travail de reconduire la pluralité des parcours à l'unicité des foyers producteurs.* » <sup>(1)</sup>

Dès lors, la dénonciation est dors et déjà présente dans l'écriture du texte qui nous occupe, l'activité de la lecture « interprétative » accélère l'ascension de cette même dénonciation et sa remontée vers la surface du texte, de ce fait, la lecture est l'élément vecteur qui accompagne et achemine l'écriture vers son aboutissement (la manifestation de la dénonciation occultée).



<sup>1</sup> - M. Certeau : *L'écriture de l'histoire* ; op cité p 227

Le texte du **Passé décomposé** suit un mouvement linéaire respectant le mouvement narratif et les autres éléments du récit tel que l'ordre des événements progressant dans le cadre espace / temps qui créent entre eux une relation « syntagmatique » par une sorte de combinaison en faveur d'une finalité particulière (occulter la dénonciation).

Nonobstant, l'analyse peut être menée aussi verticalement, du côté de l'interprétation (outil de la lecture) qui non seulement fait office d'une « réécriture » du texte linéaire ; mais de surcroît, lui ajoute une nouvelle information (le récit « abymé », abstrait), autrement dit : « **la reconstruction de la signification textuelle** » <sup>(1)</sup> dans une relation « paradigmatic » fondée sur le principe qui réunit les différents éléments du récit (événement – espace – temps) par une sorte « **d'association par ressemblance** » <sup>(2)</sup> (Jakobson) créant une « **corrélacion** » <sup>(3)</sup> (Hjelmslev) entre les deux accès (lecture, paradigmatic / écriture , systématique) et dont la superposition révèle la dénonciation « cachée ». Au fur et à mesure de notre déambulation, nous suivons la construction du sens, voire sa dé/construction (dé/énonciation) qui donne naissance au sens latent (non apparent, non exprimé).

Ce ci dit, cette appréhension nécessite un vacillement entre une approche immanente (ignorant le hors-texte) et le « cercle herméneutique » autrement dit : du côté du lecteur, en intégrant la dimension historique (« arrière fond ») et « cognitive » car le sens n'est jamais offert, il sollicite la complicité du savoir du lecteur pour se re/construire ; « **En ce sens l'analyse herméneutique est le socle de toute étude littéraire quelle qu'elle soit** » <sup>(4)</sup> (Molino, 1985).

Par conséquent, le texte n'a pas de sens s'il ne peut être interprété par rapport à l'histoire, au réel bref au contexte (culture, société). En effet , notre corpus d'étude présente une forte configuration lexicale faisant référence à la société du roman où l'auteur invite le lecteur à s'y reconnaître grâce à une variance du phénomène répétitif des

---

<sup>1</sup> - O. Ducrot : *nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ; op cité. P108*

<sup>2</sup> - *Ibid ; p 271*

<sup>3</sup> - *Ibid ; p273*

<sup>4</sup> - *Ibid ; p 105*

termes appartenants à leur réalité commune. Finalement , l'interaction entre la lecture et l'écriture n'est guère fortuite ( il est même difficile de les séparer), c'est le lieu même où se révèle le subjectif du texte , où les traces qui signalent la présence du hors-texte [« l'arrière fond » (Jakobson)] deviennent identifiables, des emprunts mises en évidence pour faire plus tard office d'argumentation (en faveur de la dénonciation cachée) , des preuves absolues susceptibles de dévoiler les penchants culturels et historiques ( l'idéologie) qui régissent ce type de texte où tous les événements ont été re/composés , re/formulés , étudiés en fonction de « l'effet à produire », une stratégie bien élaborée dans le seul but de les rendre communicables . « *La fiction est toujours référentielle ... parce que toujours linguistique. Sa référence est la condition même de sa lisibilité. » <sup>(1)</sup>*

Dès lors, apparent ou latent, manifeste ou caché, le sens inhérent au texte désormais « détectable » (repérable) et l'histoire (la vraie) peut se ré/composer. L'auteur du **Passé décomposé** tente de faire passer un message apparemment « interdit » , pour se faire , il substitue ce dernier (le message) à l'aide d'une scène du récit , une sorte de « légitimation » de son objectif premier (la dénonciation) en le rendant exclusif à l'univers discursif (grâce au dialogue). Il se limite à rapporter le déroulement exact des événements laissant libre choix au lecteur d'opter pour l'interprétation qui lui convient, c'est justement à ce niveau précis que nous pouvons appréhender « la littéarité » du texte entre nos mains autrement dit « *l'ensemble des procédés* » <sup>(2)</sup> (Jakobson) qui permet au texte de dire le message (le sens caché) sans pour autant le dire. « *Ce qu'il faut noter d'abord, c'est un rapport nouveau à l'écriture, directement lié aux impératifs imposés par la société du temps* » <sup>(3)</sup>

De ce fait, l'auteur, redoutant tout rejet potentiel de la part de son lectorat, n'hésite pas à métamorphoser son texte (et son écriture) en érigeant de faux postulats narratifs (le texte prétexte (l'enfant bâtard). Par conséquent, la dénonciation sera masquée par crainte de réaction négative, ne sera donc avisé qu'un lecteur plus ou moins averti (critique).

---

<sup>1</sup> - J.L. Dumortier : *Ecrire le récit ; op cité. P21*

<sup>2</sup> - in O. Ducrot ; *nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ; op cité . p 193*

<sup>3</sup> - M. Mercier : *le roman féminin ; op cité. Pp 180-181*

A présent, il convient de relever quelques passages du texte où la « dénonciation » tant occultée (dissimulée) se distingue du récit, cependant son dévoilement n'est guère fortuit (dû à un hasard narratif) il relève d'une volonté « préméditée » (revendiquée) de signaler sa présence :

Najet, lors d'un cours en classe, cite les propos qui suivent :

- (1) : « 'D'après Auguste Babel, dans 'la femme et socialisme', je cite : ' la femme et le travailleur ont ceci en commun : ils sont tous les deux des opprimés, mais la femme est inférieure au travailleur aussi bien par les mœurs et l'éducation que par la liberté qui lui est donnée. » pp 13-14
- (2) : « ... C'est ainsi que la femme accepte encore aujourd'hui sa situation inférieure comme une chose évidente par elle même. (...) S'il y a beaucoup de point de ressemblance entre la situation de la femme et celle de l'ouvrier, il y a cependant, une différence essentielle : la femme est le premier être humain qui a eu à subir la servitude. Elle a été esclave avant que l'esclave fût. » p 14
- (3) : « (...) Comment peut-elle développer toutes ses forces et toutes ses aptitudes afin de devenir dans la société humaine un membre complet ayant tous les droits, pouvant donner l'entière mesure de son activité ? » Najet releva la tête ; elle dit : Fin de citation ! » p 14

En introduisant les différentes citations citées ci-dessus, l'auteur veut démontrer une certaine vision du monde, toutefois, c'est à se demander si elle ne se confond pas avec sa propre vision ? Ces propos font office d'une invitation au lecteur à partager sa conception du monde en recherchant une sorte de connivence entre le monde réel et celui du roman.

Dès lors, l'écriture prend le chemin de la métaphore qui lui permet d'évoluer librement dans une trajectoire décidément « dénonciatrice », et comme la métaphore, la citation « *permet de mettre à jour le non-dit du texte, permet d'expliciter ce qui est dans un premier temps, volontairement occulté* » (<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> - Mme Ouhibi : le concept d'écriture dans les romans : l'escargot le démantèlement la pluie – (la trilogie de Boujedra) ; op cité p 30

De ce fait, ces différents discours en faveur de la femme n'ont lieu que pour servir la question féminine, une sorte de revanche sur le texte lui-même où l'auteur a du dissimuler sa propre dénonciation en creusant un abîme textuel (dans lequel il enfuit le texte pivot propre à Najet) de sorte à dérouter le lecteur en substituant au vrai texte, un texte anodin (le récit de Zoheir le texte « prétexte »).

Néanmoins, pour se rattraper, ce dernier (l'auteur) n'hésite pas à commettre quelque imprudences (toutefois étudiées) afin d'inviter le lecteur à prendre conscience de ce type d'écriture et la « taxer » comme une écriture définitivement « dénonciatrice » *« l'écrivain afin d'élaborer son texte, sélectionne des entités linguistiques déterminées par un contexte donné, par un référént »* <sup>(1)</sup>

Concernant cette féconde liaison entre les deux causes (femme/ouvrier) il s'agit à ce niveau pour ce genre d'écriture d'axer le texte et donc le roman féminin vers cette forme d'exploitation, d'oppression que peut subir une femme encore inférieure et fragile sans pour autant modifier le souci des valeurs humaines et la recherche désespérée de l'harmonie qui les fonde.

Toutefois, la scène de la classe et la leçon présentée dont le thème majeur est celui là même qui défend la cause de la femme opprimée se présente comme un micro-récit où l'auteur dévoile explicitement ses vrais postulats (le sujet féminin).

Nonobstant cette indépendance de ce micro-récit par rapport au macro-récit (le texte) est un choix délibéré de l'auteur afin de procéder à un jeu de « renvoi » d'ordre référentiel pour réinstaurer une forme de connexion avec le hors-texte ; cette indépendance textuelle une fois acquise va se concrétiser dans « le pouvoir de l'écrit » en se doublant d'une « conquête » sociale et une conquête de soit même (d'où ce « rapport nouveau à l'écriture ».) *« A la lecture du roman, on ne peut manquer de se poser la question. Quel rapport entretient-il avec la réalité ? »* <sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> - *Ibid* . p. 27

<sup>2</sup> - Houria, Khadra-Hadjadj : *contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chaïbi* ; ENAL : Alger, 1986 ; p164

Dès lors, la scène de la classe entant que micro récit représente le point focal où se réalise une sorte d'articulation sur l'extérieur du texte, un extérieur « réel » où ces mêmes citations qui servent d'arguments au sujet féminin existent vraiment, cette co-appartenance des citations citées ci-dessus (à la société du texte et à la société réelle) ré-établit la crédibilité du texte et certifie son « authenticité ».

Par conséquent, la focalisation sur ce micro-récit (la scène de la classe qui s'étend sur (05) cinq pages (P13 – P17) est une sorte de centralisation « implicite » du foyer de la dénonciation, ce dernier (le micro-récits) constitue l'événement central autour duquel tournent les autres micro-récits provoquant une « prolifération » du sens en faveur de l'éclatement de la dénonciation « cachée » et réfutant ainsi la linéarité prétendue du texte. « *Le fragment contient la clef de l'ensemble (...) agissant comme un centre aimanté qui attire les particules au milieu* » <sup>(1)</sup>

La structure du texte repose manifestement sur le principe du détail qui renvoie à l'ensemble , de surcroît , pour prouver l'impact de ce micro-récit sur les autres événements , l'auteur confert à l'univers textuel une sorte de débat animés par des élèves appartenants aux deux sexes sous forme d'opposition (Thèse Vs Anti-thèse) :

Najet assume par excellence son rôle de professeur et instaure la communicabilité au sein de sa classe en proposant à ses élèves d'émettre leurs avis respectifs concernant le sujet débattu. Toutefois, il n'en demeure pas moins que le choix du premier élève attire notre attention sur deux plans : le sexe / le prénom : « *Houria , quelle est ton opinion sur tout ça ?* » p 15

La question qui se pose est : pourquoi une telle leçon, (un tel sujet) plutôt qu'une autre, pourquoi interpeller « Houria » une fille qui porte un prénom qui symbolise la liberté (révélateur de la dénonciation) plutôt que n'importe quel autre élève, d'ailleurs, elle (Houria) n'hésite pas à proclamer haut et fort la liberté de la femme : (dénonciation déclarée / manifeste) « *Pour moi, madame, la femme doit lutter pour s'imposer dans la*

---

<sup>1</sup> - Serge Gaubert : *La notion du texte gigogne : séminaire sous la direction de Mme Sari Fouzia ; Université F. Lumière : Lyon le 28-03-01*

*société. Car la liberté ne se donne pas. Elle s'arrache ! ' La fille appuya sur le mot 'S'arrache'. » p15*

Par ce procédé, Najet, de même que le narrateur anonyme, prennent distance par rapport aux différents propos pro femme préservant ainsi le statut « implicite » et donc revendiqué de la dénonciation. Se faisant, le débat progresse dans une trajectoire propre à celui du texte qui consiste sur le principe d'émettre les faits (énonciation, texte prétexte) puis les réfuter (dé/énonciation, le vrai texte) :

<u>ENONCIATION ( THESE )</u>	<u>DE/ENONCIATION (ANTI-THESE)</u>
- « Un garçon se tourna vers Houria en ricanant, il dit : Mais la liberté dont tu parles, tu l'as déjà ! La preuve tu bénéficies d'études au même titre et droit que moi ! Que veulent de plus les femmes ? » p15	- « Des rires se firent entendre. Une autre fille se leva pour dire : La femme <u>doit</u> avoir le droit à la <u>liberté d'expression</u> au <u>libre arbitre</u> . Elle doit avoir une <u>place égale</u> à celle de l'homme » p 15
- « Le même garçon qui avait parlé se leva : - C'est un beau discours, mais la loi de la nature étant immuable, la femme est et demeurera inférieure à l'homme » p 15	- « Des filles <u>protestèrent</u> : - C'est de la <u>ségrégation</u> pure et simple ! - C'est de la mauvaise <u>foi</u> ! - Pure <u>misogynie</u> . » pp. 15-16
- « Le garçon, ironisant : Je ne l'ai pas inventé, je l'ai lu dans ce même livre ! C'est Aristote qui le dit ! (...) » C'est d'après Jean Rostand qui cite Aristote : La femme dépourvu de semence n'est qu'un mâle imparfait ; Le mâle de par sa nature, est supérieur à elle, meilleur qu'elle plus « divin » (...); Aristote voit en somme dans la féminité une sorte de mal nécessaire. » « Fin de citation » p16	- « Une rumeur grandissante s'éleva tout à coup dans les rangs. Des filles se dressèrent <u>indignées</u> : - Tu es encore dans la <u>préhistoire</u> ! -Les choses ont évolué depuis, monsieur le dinosaure ! » p 16

Le tableau ci-dessus résume en quelque sorte toute notre problématique l'exemple de la classe est utilisé d'une manière judicieuse pour dévoiler les véritables intentions du texte.

Le débat s'anime sur une structure « polémique », sa pertinence réside dans la tension provoquée comme une résultante évidente de la confrontation qui met en présence le Sujet (la femme opprimée) et son contraire, cette contradiction de type paradoxale sollicite l'interprétation du lecteur qui oscille entre acceptation ou rejet.

Dès lors la manifestation de cette tension dans le débat est une conséquence inévitable, voire invoquée pour des fins narratives propre au récit, néanmoins, une interrogation s'impose : En faveur de quel souci- narratif, la scène de la classe est mise en narration à la manière de controverse ?

Tout récit comportant ce genre de tension est destiné à un mode de réception à caractère tendu, or, ce débat est une façon, entre autre, de renoncer à cette attente initiale en modifiant l'attitude de la réception, ainsi « *si le narrateur confer de la tension à son récit, c'est par compensation* » (<sup>1</sup>)

Toute l'importance de ce passage de la classe s'identifie dans le pouvoir de dire ce qui a été dans un premier temps interdit, une sorte de rendre légitime cette volonté de dire le sujet interdit (la dénonciation de la condition féminine) sans pour autant en craindre les conséquences ni en prendre la responsabilité, ne serait ce que par cette forme de distanciation que prennent à la fois le narrateur et Najet le personnage féminin pivot de la narration, d'ailleurs c'est celle qui met fin au débat en détournant une fois encore l'attention du lecteur en affirmant que ce sujet n'est pas celui qui importe :

« *D'ailleurs vous sortez du Sujet* » p.17

Toutefois, elle n'hésite pas à reprocher au garçon son attitude à la fois hostile et arrogante en faisant mine de s'adresser à l'ensemble de la classe :

« *A l'avenir, je ne saurais tolérer cette véhémence et cette animosité .Vous êtes là avant tout pour étudier, donc pour ouvrir vos esprits à toutes les idées et en discuter avec logique et bon sens.* » p.17

---

<sup>1</sup> -H. Weinrich : *le temps. op cité p.35*

Le problème de la condition féminine animé dans le débat, est donc traité d'une façon indirecte grâce à cette opposition et divergences d'opinions engagée sur une structure plus ou moins contradictoire sous forme de dialogue qui réinstalle la cohérence textuelle du texte : « *Si les codes narratifs ne se substituent pas aux modes explicatifs, ils leur ajoutent la note de lisibilité et de visibilité* » <sup>(1)</sup>

L'écriture du **Passé décomposé** par un pouvoir absolu qui permet justement de camoufler la trame du texte en substituant au sens la signification, cela signifie d'emblée une re/considération du sens donné et de la signification qu'il veut réaliser (sens et signification ne sont pas forcément synonymes).

Par conséquent, ce que veut dire l'écriture n'est pas forcément ce que dit le texte qui la véhicule d'où cette récurrente tendance à interpeller le lecteur en vue d'une explication, d'une interprétation.

### **b/2-Interpellation du lecteur :**

*« Le » donné à voir d'une situation, par la capacité du travail de l'écriture à soulever le voile sur l'invisible, par de là le visible, pose alors le narrataire en complice d'une narration autant qu'en critique d'une situation sociale »* <sup>(2)</sup>

L'interpellation du lecteur modifie le schéma traditionnel de la lecture qui faisait de ce dernier un récepteur passif, le voici à présent convié à donner son avis sur le texte dont il a la charge, de le re/modeler et de le re/construire afin de lui restituer son sens « occulté » en vue d'une dénonciation plus ou moins implicite dont l'enjeu consiste à écartier cette notion de passivité du lecteur qui subit sa lecture sans la moindre réaction et faire de lui un producteur qui participe à l'évacuation du sens vers son éclatement

*« Dans l'écriture, c'est le lecteur (le récepteur) qui est le maître du message, conduit à associer étroitement l'étude des problèmes de l'écriture et de la lecture »* <sup>(3)</sup>

Dès lors, quand l'auteur (narrateur) interpelle le lecteur, il l'implique :

---

<sup>1</sup> - P. Ricœur : *Ecriture de l'histoire in Revue : Annales, Histoire, sciences sociales, Edition de l'école des hautes études en sciences sociales, Armand Colin, N.4 : Paris, 2000*

<sup>2</sup> - N. Khadda : *Représentation de la féminité .op cité.P.39*

<sup>3</sup> - Ch. Barré. De Miniac : *La didactique de l'écriture in Revue Française de pédagogie, Lecture/Ecriture N.113, éd. INRP, Paris, 1995.P.104*

- 1- Autant que personnage à accepter le jeu de la narration en provoquant une mise en abyme infinie opérée par tout lecteur qui se prête à une lecture analytique .
- 2- En influant sur la réception critique, qui oriente la réflexion sur le discours idéologique en usant dans le facteur de diversification créé notamment par la multiplicité des points de vue (la polyphonie textuelle)

Par conséquent « *l'image du narrateur n'est pas une image solitaire : dès qu'elle apparaît, dès la première page, elle est accompagnée de ce qu'on peut appeler « l'image du lecteur) »* <sup>(1)</sup>

L'écriture du **Passé décomposé**, par sa particularité d'aborder la dénonciation de son côté obscure fait office d'une sollicitation accentuée et manifeste de la participation du lecteur, ce dernier a le devoir de réagir, ceci constitue peut être le but premier du texte qui nous occupe, « booster » le lecteur, éveiller son sens de la moralité , tout un processus en vue de « réactiver » cette même dénonciation par le procédé du « transfert » du problème de l'écriture à celui de la lecture, ce qui est manifestement caché par l'écriture devient limpide par l'activité de la lecture. Par ailleurs, « *ce qui caractérise la lecture n'est pas la réception passive, mais bien au contraire, la production d'un texte* » <sup>(2)</sup>

Se faisant, l'auteur (le narrateur) interpelle constamment le lecteur en lui révélant quelques analepses : coupures de narration, en vue d'une certaine économie narrative et dont la pertinence du rappel constitue un élément fondamental pour la reconstitution du texte et donc sa re/production

*Exp : « En le quittant, Najet n'était pas rentrée directement à la maison. Elle avait roulé longtemps au volant de sa voiture (...) »p.22*

D'autre fois, le narrateur se demande, s'interroge faisant mine de s'adresser à quelqu'un en éveillant la curiosité du lecteur qui se prête facilement au jeu : « *La haïssait-il au point de vouloir détruire tout ce qu'elle avait eu tant de mal à bâtir sur les ruines de sa jeunesse massacrée ? P.73*

---

<sup>1</sup> - T. Todorov : *catégories du récit .op cité p.153*

<sup>2</sup> - R. Harris :*La sémiologie de l'écriture, op cité p.151*

Les propos cités ci-dessus ne font pas seulement office d'interpellation du lecteur, de surcroît, ils démontrent clairement la subjectivité du narrateur quand au personnage féminin trahissant ainsi sa distanciation « prétendue » (son objectivité).

Il en résulte, que l'interpellation du lecteur n'est pas hasardeuse ou un élément anodin dans l'écriture, elle est le résultat d'une motivation préétablie de l'auteur car « *Lorsque le narrateur intervient explicitement , il peut éventuellement s'adresser à un narrataire explicite* » (<sup>1</sup>)

Nonobstant, l'auteur interpelle également le lecteur d'une façon indirecte , en ajoutant au récit une extension qui n'est guère fortuite, son rôle est de révéler le récit occultée sujet pivot de la dénonciation dont l'univers thématique trouve une grande ampleur après la mort de Zoheir (le récit aurait du s'achever avec la mort de son personnage principal :Zoheir)

L'accès au champ sémantique propre à la dénonciation devient plus évident et s'accroît après la mort de Zoheir : L'absurdité de cette mort est dépassée pour laisser place à une double en quête :1-l'enquête réelle (propre au récit) et 2-celle du lecteur

- 1- la première se limite à exposer des faits propres au réel du récit qui s'annonce comme un récit policier à savoir le mobil du meurtre, la relation ambiguë entre Zoheir et Najet et les différents témoignages.
- 2- La deuxième, celle du lecteur susceptible de découvrir les « réseaux sémantique » générateurs du discours de la dénonciation, ce dernier (le lecteur) procède à un déchiffrement des « codes scripturaux » grâce auxquels l'auteur élabore stratégiquement son récit pour mieux occulter sa propre dénonciation.

La vraisemblance du texte constitue un élément dont se sert la narration pour réaliser une sorte d'adhésion du lecteur tout en redoutant son rejet (tout dépend des attentes du lecteur). Le dialogue est le foyer de ces réseaux sémantiques qui réactivent le

---

<sup>1</sup> - J. M. Adam :*Le récit . op cité P.116*

discours de la dénonciation ; en effet il révèle par la signification implicite les véritables intentions de l'auteur :

*Exp.* « **Mais enfin pourquoi cherches-tu à compliquer les choses ? si tu veux que je te défende, ne compte pas sur moi pour camoufler la vérité** »p.99

Le lecteur a pour tâche de « dé/coder » ces différents dialogues dont l'abondance attire sa curiosité et l'incite à monopoliser sa focalisation sur la signification qui s'y dégage pour arriver à la conclusion que dans le **Passé décomposé** tout concourt vers une dénonciation volontairement implicite, le récit et l'écriture suivent le même mouvement : vouloir « camoufler la vérité ».

*Exp :* « **Cela déroutait complètement l'avocate qui n'arrivait pas à expliquer le geste de son amie et encore moins son entêtement à vouloir brouiller les pistes** » p. 99

*Exp :* « **Elle reporta son attention sur le procureur qui disait : Dans cette histoire, qui est claire du reste, l'accusée cherche à maquiller la réalité, à travestir la vérité qui est pourtant éclatante !** »p. 120

*Exp :*« **Que justice soit faite !...Que justice soit rendue !** »Fai du récit .

Le processus de la dé/construction / re/constitution du sens inhérent au texte passe d'abord par le mental du lecteur ( le travail cognitif)où il réorganise le texte en fonction des traces laissées volontairement par l'auteur en vue d'un éventuel « dé/codage ».

Par ce procédé, il participe dans l'orientation de l'interprétation du lecteur vers le sens visé en usant dans la stratégie référentielle et le glissement sémantique prélevé dans les dialogues : « **Plus sensibles aux indices non verbaux ( le ton notamment) que les hommes, les femmes savent mieux identifier une émotion représentée non verbalement et déchiffrer l'implicite d'un dialogue .»** (<sup>1</sup>)

La démarche du lecteur s'articule donc sur une re/considération des faits donnés qui procède indirectement au rétablissement de la relation (implicite) entre les mêmes

---

<sup>1</sup> - P. Bourdieu : la domination masculine ; ed. Seuil. Coll. Liber. 1998. p37

faits (le texte entant que tel) et ceux à qui l'auteur fait allusion par le procédé du glissement sémantique (les écarts du texte : exp. la scène de la classe) et les traces conscientes ou inconscientes de sa propre vision du monde dont la somme fait office d'une ré/écriture une « reformulation » de son propre texte, voulant dépasser la surface textuelle pour faire rejaillir le texte « implicite » support de la dénonciation afin de mieux compenser cette lacune, ce vide pour lequel l'écriture de la dénonciation a due s'effacer .  
**« Roulet entend par reformulation un « changement de perspective énonciative » afin de compléter l'énoncer antérieur (explicite ou implicite) ».**<sup>(1)</sup>

Dès lors l'abstraction (la dénonciation) compensée opère une « **correction de la trajectoire énonciative** »<sup>(2)</sup> et à présent le récit ,le vrai peut commencer. Sa distinction est le résultat d'un processus d'interprétation guidé et stimulé par l'auteur lui-même, Umberto Eco disait que pour qu'un texte fonctionne, il faut que quelqu'un l'aide d'où cette sollicitation implicite du savoir cognitif du lecteur : « **La détermination d'une cohérence implique un travail interprétatif de la part du lecteur ou de l'auditeur** »<sup>(3)</sup>

L'accent est donc mis sur les stratégies du décodage et les compétences du lecteur à déchiffrer toute trace, toute anaphore susceptible de re/construire la cohérence textuelle. Dans son travail de reconstitution du sens, ce dernier (le lecteur) puise dans différentes approches car traiter le texte que de son côté immanent n'est pas suffisant, le recours à « l'arrière fond » s'impose (cf. intertextualité).

La réception du texte elle même nécessite plusieurs niveaux de traitements qui vont de l'analyse progressive de l'évolution narrative et l'enchaînement des différentes étapes textuelles dans une suite cohérente en vue d'un but précis, une finalité, à l'élaboration et « l'extraction » des stratégies narratives et scripturaires qui permettent le bon acheminement d'une dénonciation « cachée ».

Par conséquent, l'interpellation du lecteur passe par le commentaire subjectif du narrateur et le dialogue des personnages qui sont autant des codes de désambiguïsation du

---

<sup>1</sup> -Eddy Roulet in cahiers de linguistique Française ; N°8 : 1987 ; in J. Pétyad Syntagme 4 ; op cite p120

<sup>2</sup> -Ibid , P120

<sup>3</sup> - D. Maingueneau : Elements de linguistiques pour le texte littéraire ; op cité ; p181

texte que de simples « codes » scripturaux », ils constituent un réseau de communication implicite que l'auteur partage avec son lecteur pour le seul souci de provoquer le plaisir de la lecture :

- 1- Le plaisir d'être sollicité (interpellé à réfléchir sur le récit entrain de se faire).
- 2- Le plaisir de participer à la délivrance de la dénonciation volontairement implicite. (en ayant recours à sa propre interprétation).
- 3- Le plaisir d'occuper la même enseigne que l'auteur qui n'hésite pas à abandonner son pouvoir d'omniscience en faisant semblant de découvrir les événements au moment où ils se produisent.

## **Synthèse** :

*« Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire. » (1)*

L'écriture est et demeure l'unique matériau capable de refléter la pensée, le subconscient, mais il existe parfois des pensées intransmissibles, dès lors l'écriture ne peut plus assumer son honorable fonction, par contre elle peut y faire allusion ; l'interprétation devient l'unique moyen possible pour déchiffrer les divers codes scripturaux au service du « non-dit » (la dénonciation cachée).

Ceci dit, elle (l'interprétation) représente un champ fertile qui se prête assez facilement à l'analyse, elle donne accès au « sens » en assurant à l'écriture un pouvoir incontestable sur le texte, elle opère par déconstruction (lecture / re / lecture) puis une création qui donne naissance à plusieurs reconstructions textuelles et sémantiques (écriture / ré / écriture).

Pour J. Kristeva (recherche pour une sémanalyse)

*« Il s'agit du sujet et du sens comme des moments, mais seulement des moments, du procès de la signifiance (2) qui prend en écharpe les systèmes signifiants aussi bien que le monde de production » (3)*

Désormais, le sens n'est plus une fin mais un moyen absolu pour accéder à la « signifiance » ; ceci nous fait penser à un autre terme littéraire assez similaire : « La littérarité » ; en effet tout lecteur averti (analyste ou critique) est à même de poser la question qui suit : « où réside la littérarité d'un texte » ?

En langage métaphorique, l'auteur est une souris, bien que le critique soit un bon chat (tel que Tom) ne parviendra jamais à accabler son environnement ni l'étouffer car en tant que souris, il possède toujours une baguette magique pour creuser une infinité de trous, c'est sa stratégie à lui, elle se manifeste comme un procédé qui met en œuvre sa

---

<sup>1</sup> - R. Harris : *La sémiotique de l'écriture* ; op cité p.7

<sup>2</sup> - *C'est nous qui soulignons*

<sup>3</sup> - J. Kristeva : *recherche pour une sémanalyse* cité in *Encyclopédia Universalis – corpus 20. Paris 1992 ; p886*

propre esthétique littéraire ; Alors comment oserait-il creuser sa propre tombe métaphoriquement parlant au profit du critique, ou au profit du de tout lecteur dans sa forme générique ?

*« L'intervention du lecteur est capitale, parce que ni le texte ni le sens ne sont achevés : ce sont des jeux de possibilités, des ensembles complexes de systèmes à construire. »<sup>(1)</sup>*

Dès le moment où les mots : texte, sens sont évoqués, il est indispensable d'aller vers les emprunts produites par le passages de ces mots dans une société donnée, à savoir, si ce dernière change et bouleverse le système de signe en ouvrant la société sur le monde ou en s'auto réfèrent par une approche immanente qui prétend une certaine objectivité par rapport aux faits racontés, par rapport à l'histoire.

Le fait de vouloir prendre une distance par rapport aux événements, est une tentative que l'auteur adopte afin d'interpeller le lecteur en lui faisant croire qu'ils sont à la même enseigne, ce retrait de l'auteur est aussi une stratégie qui démontre le pouvoir inextricable de la relation de l'auteur et son texte, étant donné que c'est une *« retraite significative, qui affiche involontairement, certes, l'ambiguïté du rapport entre le narrateur romanesque et la fable qu'il se donne pour objet. »<sup>(2)</sup>*

Nous voilà donc confronté à une certaine « instabilité » du texte qui implique une re/définition du rapport auteur / lecteur, ce dernier peut éventuellement esquisser une sorte de malaise, de reproche à une société (propre au texte) où les valeurs morales cèdent la place aux préjugés et aux sous-entendus.

Tout ce déroule en faveur d'une idiologie que l'auteur n'hésite pas à dénoncer, une idéologie qui nourrit une certaine ambivalence traditionnelle quant au statut de la femme en contribuant à l'élaboration d'un discours misogynie.

---

<sup>1</sup> - J. Rahou : *Les études littéraires : Méthodes et perspectives* ; ed. Nathan : Paris ; 1993 ; p88

<sup>2</sup> - J. Décontignies : *L'écriture de la fiction* ; op cité p.33

Najet, incarne le personnage médiateur d'une double quête (l'identité pour Zoheir, le statut féminin pour Najet) ; En fait, Zoheir ne cherche dans le rétablissement de sa relation avec sa mère que le reflet ou l'image de son identité perdue, Najet ne cherche dans sa nouvelle vie (son pseudo bonheur au sein de sa famille) que l'image de la femme émancipée, le silence étant sa seule monnaie d'échange qui lui garantissait la préservation d'une « telle harmonie ». Toutefois son silence et son absence de la scène du récit fait d'elle la détentrice du pouvoir cacher / révéler du texte, elle en est le reflet, l'image.

Cette focalisation ciblée sur Najet a suscité notre attention sur les véritables enjeux du **Passé décomposé** d'où notre problématique du départ ; ce dernier communique, dialogue, interpelle dans une interférence respectueuse entre auteur et lecteur réactivant ainsi sa propre finalité en rendant ce que fut jadis implicite, désormais explicite. « *L'œuvre est un appel (Sartre) qui souhaite un lecteur 'actif et rebelle' (Valéry).* »<sup>(1)</sup>

Ce type d'écriture, de part sa nature dénonciatrice, n'aura sans doute pas le même impact et la même pertinence pour les différents types de lecteurs (potentiels). Pour certains il paraît anodin de degré zéro, pour d'autres (avertis), il fait office d'un signal de détresse (S.O.S) d'une contestation, bref d'une dénonciation : « *Un texte lisible signifie qu'on perçoit un certain nombre de transgressions (...).* »<sup>(2)</sup> (Concernant l'intrusion du discours contre les hommes) (Cf. / L'écriture enfermée. )

Se faisant, les « transgressions » réactivent et réactualisent la dénonciation occultée, ce même procédé de dynamisation participe au procès littéraire de l'écriture du texte qui nous occupe : « *Ainsi dans une œuvre littéraire, les procédés de singularisation par rapport à une certaine « légalité » sont des modes autant significatifs que nécessaires.* »<sup>(3)</sup>. Dès lors les différentes citations qui servent à articuler le texte vers son extérieur, à l'ouvrir sont autant de « **procédés de singularisation** » que de simples métaphores en guise de référents qui procurent au texte une certaine vraisemblance qui fait office d'argumentation en faveur de la dénonciation.

---

<sup>1</sup> - J. Rahou : *Les études littéraires, Méthodes et perspectives ; op cité p89*

<sup>2</sup> - Dominique Maingueneau : *Pragmatique pour le texte littéraire ; op cité p36*

<sup>3</sup> - Sari Mostapha Kara F. : *Pouvoir de l'écriture et authenticité ; op cité p406*

## Conclusion générale :

*« Le livre n'est pas le substitut de la vie et lorsqu'il semble le devenir, c'est que la vie est menacée jusque dans ce qui devrait la fonder et qu'écrire reste le seul moyen de témoigner de son écrasement et de retrouver une fraternité dérisoirement absente ». (1)*

Nous venons de conclure avec M. Mercier qui affirme que l'écriture demeure le « *seul moyen de témoigner* » de son asservissement et son aliénation, toute fois, elle désigne une catégorie bien définie d'écrivains : les femmes.

Les propos cités ci-dessus attirent notre attention sur un domaine d'écriture particulier où l'interdiction et la censure font bon ménage.

D'emblée, notre travail nous a incité en premier lieu à aller vers les modalités inhérentes à l'écriture du **Passé décomposé** de manière à mettre l'accent sur leur originalité et leur réel apport dans la littérature, ce procédé nous a permis une pseudo classification de cette écriture.

L'écriture de la dénonciation est celle du désespoir ayant une vision pessimiste du monde, pour cela elle n'est jamais directe elle fait juste allusion à une contestation en évoquant des thèmes qui la soulignent tels que les tabous, les préjugés, le viol, la bâtardise, le silence et l'absence de la femme, en fait elle y est déjà, ces thèmes ne font qu'accroître et qu'accentuer son degré d'impact, leur présence dans le texte joue « ***un rôle de dénonciation, d'exploration et d'adaptation*** » (2)

Une fois encore, nous dénotons, cette volonté de dénoncer les tabous de la société, mais ce qui est ingénieux à notre sens, ce n'est pas de remettre en cause la question du tabou, mais la manière avec laquelle, l'auteur réussit à les faire ressurgir aux moments les plus inattendu du récit, cette manœuvre s'avère justifiable en considérant les véritables enjeux du **Passé décomposé** : dénoncer dans l'ombre, par conséquent les thèmes ont moins de pertinence à côté des stratégies à la fois narratives, discursives et scripturaires

---

<sup>1</sup> - M. Mercier : *Le roman féminin ; op cité ; p214*

<sup>2</sup> - M. Butor : *Essai sur le roman ; op cité ; p10*

qui mettent en exergue le pouvoir de l'écriture dont la seule finalité réside dans la dénonciation « *cachée* ».

Hafsa Zinai-Koudil ne dénonce pas uniquement un model, un référent social, elle investit son roman d'un regard, une opinion plus ou moins implicite par le jeu de son écriture qui s'avère ludique en usant dans la tromperie référentielle et dans des techniques qui lui sont propres dont le seul souci de travestir le texte qui nous occupe en y instaurant une sorte de « *couverture* », un « *prés texte* ». Par ce procédé, elle (l'auteur) propose à ses lecteurs d'autres attitudes pour appréhender son roman, à l'interroger, bref à l'ouvrir.

Dénoncer, c'est s'élever contre un ordre établi, c'est contester une injustice, c'est s'exprimer par rapport à un mal subi, aussi écrire revient à « *extraire* » ce mal, toute fois, il convient de le définir pour pouvoir l'écarter. Désormais écriture et dénonciation n'en font qu'un et métamorphosent le **Passé décomposé** en un « *palimpseste sur lequel la fiction inscrit ses simulacres, sous forme de péripéties, de gestes et de figures (...)* » <sup>(1)</sup> (Umberto. Eco) faisant office d'une version autre que celle qui lui a donné naissance en faveur de produire « *un message truqué (...)* » <sup>(2)</sup>.

Dès lors, la question que nous nous sommes posés au cours de notre investigation concerne justement l'évacuation du thème de base ( le récit de la femme : Najet) vers un autre lieu, celui de l'arrière plan, à ce questionnement nous avons avancé l'hypothèse que ce camouflage du récit est le résultat d'une dénonciation qui se veut occultée, se faisant toute la trajectoire de notre analyse fut balisée par le souci de rendre compte des différentes stratégies qui ont permis l'occultation de la dénonciation et donc « *le camouflage* » du message qui lui est inhérent.

Ce genre de problématique s'est inscrit dans une optique qui exige l'appréhension du texte littéraire appartenant à un espace culturel de la société maghrébine : « *La littérature maghrébine est parcourue, entièrement traversée par une crise. Cette crise témoigne du désir de l'œuvre se restituer la langue qui la fait parler,*

---

<sup>1</sup> - J. Decottignies : *Ecritures ironiques ; op cité ; p194*

<sup>2</sup> - *Ibid* , p176

*de réintégrer l'espace où elle a vocation de se déployer et de retrouver la parole souveraine qui la mandate et la fonde »<sup>(1)</sup>*

**Le Passé décomposé** fait donc partie de ces nombreux textes qui ont su susciter chez différents écrivains maghrébins l'envie de rendre compte de la triste réalité de la femme, d'ailleurs « *Driss Chaïbi dénonce avec vigueur et instance la condition qui est faite à la femme marocaine et, d'une façon générale, à la femme arabe* ». <sup>(2)</sup>

Appréhender **Le Passé décomposé**, c'est l'analyse systématique des procédés de son écriture en vue d'une lecture plus ou moins guidée (orientée) par un programme narratif qui va à l'encontre de sa véritable finalité : la dénonciation. Cependant, notre interrogation première était : qu'elle est la véritable intension de l'auteur pour adapter une telle stratégie : dénoncer dans l'anonymat ? Ou plutôt qu'elles sont les contraintes qui ont obligé son écriture à suivre cette trajectoire ?

En effet, bien que limitant notre étude sur une certaine catégorie de signe (l'écriture de la dénonciation), il nous a semblé impératif d'y associer tous les éléments qui s'y attachent car ils peuvent être considérés comme une globalité dans la quelle émerge le signe social.

Par ailleurs, notre seule préoccupation était de démontrer comment s'effectue le passage de l'énonciation à la dénonciation en rétablissant les différentes étapes qui ont permis cette « *transmutation* » qui métamorphose le **Passé décomposé** d'un texte anodin (désintéressé) en un texte « engagé ».

A présent, nous avons affaire à un texte qui fait office d'un regard, d'une introspection sur deux vies opposées (Zoheir / Najet) mais qui se rejoignent, deux histoires d'un seul et même récit : « le récit féminin », celui qui ose dénoncer une société sclérosée, rétrograde et phallogocentrique qui l'étouffe consentement ainsi : « *l'œuvre*

---

<sup>1</sup> - M. Sari –Mostapha –Kara : *Phénoménologie du signe maghrébin. In Benmansour Sabiha : La perversion de l'écriture dans Tombeza de R. Mimouni ; thèse de magister ; 1996 ; p110*

<sup>2</sup> - H. Kadra –Hadjadji : *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chaïbi ; op cité ; p 200*

*littéraire ne part pas de rien, elle part du monde , d'un monde signifiant. D'un monde où le problème du sens ne se pose pas, où le sens est posé. »* <sup>(1)</sup>

En effectuant une double lecture imposée par la démarche sémiotique, se focalisant sur le signe de l'écriture, nous avons orienté notre analyse vers une trajectoire double :

**La première :** était d'aller vers les différents procédés susceptible de révéler la « singularité » de l'écriture du Passé décomposé. (Son aspect médiatique et dénonciateur) en restant au niveau du texte.

**La deuxième :** s'est focalisée sur l'écriture comme sublime moyen de, à la fois l'occultation et la manifestation du sens, à ce niveau l'écriture occupe toute notre analyse en endossant une charge sémantique non négligeable qui a su rendre compte de la dénonciation « occultée ».

Par conséquent, au niveau du texte qui nous occupe il s'agit plutôt d' « **une littérature du « rien » du « vide », qui fonctionne à partir du « non-dit », ou du « refus de dire » mais qui impose « sa présence » par la remise en question de l'écriture , de « l'épopée romanesque »** » <sup>(2)</sup>

L'objectif de toute approche (immanente soit – elle ou « herméneutique ») n'est pas l'analyse du texte dans son individualité mais de suivre la progression de l'ensemble des procédés dont puise l'écriture et qui structure et réactive la « littéarité » du texte, c'est ce que nous tentions de démontrer en appréhendant non pas le sens caché (latent) dans le texte mais les procédés qui ont contribué à assurer à la fois l'abstraction du sens et sa manifestation (par une sorte de « renvoi » actualisé par un cercle référentiel).

**« La théorie littéraire doit essayer de dégager la littéarité des œuvres, c'est à dire les procédé par lesquelles elle relève de l'art et d'un fonctionnement esthétique du langage ».**<sup>(3)</sup>

---

<sup>1</sup> - M. Sari-Mostapha-Kara : *Pouvoir de l'écriture et authenticité ; op cite ; p365*

<sup>2</sup> - M. Ouhibi : *Le concept d'écriture dans la trilogie de R. Boudjadra : l'escargot entêté – le démentèlement – la pluie ; op cité ; p07*

<sup>3</sup> - O. Ducrot : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ; op cité ; p196*

A travers notre analyse sémiotico-textuelle, nous nous sommes fixés comme objectif la démonstration des différentes stratégies quelque soit leur nature qui ont contribué dans l'élaboration du **Passé décomposé** mais aussi à « l'extraction » du texte source, voire « *originel* » où réside en effet toute la littéarité du texte.

« *Le roman s'interroge sur ces procédés, les exhibe, travaille ses structures, vise une poétique* ». <sup>(1)</sup>

Ce qu'il faut noter à présent est : quelque soit le degré de la réflexivité de l'écriture, ce sont les procédés de la narration qui monopolisent notre attention.

Au fur et à mesure de notre déambulation, nous avons constaté qu'à l'instar de son propre fonctionnement, la dénonciation réunit deux grandes composantes toutefois contradictoires qui font d'elle une dénonciation tantôt « *cachée* » (non déclarée), tantôt manifeste :

**1- la modernité de l'écriture** : notamment concernant les différentes stratégies utilisés (dénonciation manifeste).

**2- le silence de l'écriture** : omnibulée (l'écriture) par l'angoisse de la censure et la dimension de l'autre. (dénonciation cachée)

### **1- la modernité de l'écriture :**

Le texte du **Passé décomposé** n'est plus un ensemble de mots figés, se sont des images que nous lisons grâce à la combinaison des stratégies et les procédés qui suivent :

**a- le dialogue** : le dialogue est une structure du discours qui nécessite un intérêt particulier vu son indispensabilité à l'entreprise de l'écriture de la dénonciation, il fait office d'une mise en scène où l'auteur sciemment ou inconsciemment dévoile quelques traces en faveur des valeurs et convictions qu'il défend n'hésitant pas à construire des « subterfuges » transformant son récit en fonction d'une seule finalité : dénoncer sans être démasqué par l'établissement d'un fait à dénoncer (le viol, l'inceste, la bâtardise) afin d'attirer un genre particulier de lecteur en le mettant d'emblée dans l'ambiance de la dénonciation pour mieux aborder le vrai et l'éternel sujet : la dénonciation de la condition féminine et les exemples sont multiples. (Cf : la scène de la classe : le débat, et l'épisode

---

<sup>1</sup> - J. Rohou : *Les études littéraires . Méthodes et perspectives ; op cité p56*

de la prison où le discours accusateur de la norme des hommes règne en vigueur). La dénonciation se révèle par le dialogue.

**b- la mise en abyme** : le texte présente un intérêt dense relatif à l'utilisation de la technique de la mise en abyme dû à cet effet de miroitement entre les deux récits (Zoheir / Najet) qui coïncident sans se rejoindre et lorsque cela arrive le néant naquit (la mort de Zoheir).

Le texte prend donc support sur cette structure en miroir, les personnages s'interpellent, les deux récits se télescopent mais celui qui nous importe le plus (celui de Najet) s'enfuit en creusant un fossé, un abîme.

Ce mérite revient au travail de l'écriture qui emprunte le chemin de la dénonciation cachée, dissimuler pour mieux dénoncer, dès lors chaque personnage, chaque événement n'est qu'une mise en abyme réfléchie de cette écriture décidément dénonciatrice.

**c- polyphonie / redondance / transformation** : la polyphonie dans le Passé décomposé offre un vaste champ d'investigation, elle permet l'accès aux effets de circularité, la mouvance textuelle et la transformation qui s'y engendre, d'une manière contradictoire elle achemine le travail implicite de la dénonciation en lui traçant une trajectoire plutôt « *préméditée* » qu'hasardeuse en usant dans la réflexivité (la mise en abyme) ; l'écriture devient le reflet d'un intérieur double (masculin (Zoheir) / féminin (Najet)) « *et se dédoubler cesser d'être un, c'est s'ouvrir à l'altérité* ». <sup>(1)</sup>

L'écriture de la dénonciation invoque cette notion de redondance et de dédoublement car en réitérant elle reformule son objectif par le travail sur le langage de la dénonciation car en fait, le même est un autre en devenir (le texte renvoie à un autre, celui de la dénonciation).

Il en résulte une écriture qui se reflète sur elle-même en dénonçant les plus vieilles valeurs qui font de la société qui les glorifie, une société de tabous, d'injustice,

---

<sup>1</sup> - Ph. Fries : *La théorie fictive de Maurice Blanchot* ; op cité p159

ainsi la dénonciation ne va pas porter que sur la situation féminine, elle s'étend vers « *ce mensonge social* » (les tabous).

**d- le journal intime :** l'écriture tente d'influencer la lecture par une stratégie de « persuasion », l'utilisation du journal intime en est la preuve, il fait office d'intermédiaire entre le texte et le lecteur, ce dernier est convié à participer au procès même de la dénonciation, il (le journal intime) constitue le lieu même où l'auteur révèle son subconscient (sa dénonciation implicite) : « *L'écriture féminine est très fréquemment associée à l'expression de l'intime* » (1)

**e- le décentrage du 'je' :** au niveau du **Passé décomposé**, il existe une cohabitation du « je » masculin (Zoheir) et un 'elle' (Najet).

Le « je » masculin permet l'épanouissement de Zoheir et son investissement d'un semblant d'identité qui ne prend volume qu'à travers l'acte de l'écriture en acceptant d'être un retour sur le passé en faisant office d'une thérapie : « *L'écriture n'existe pas au présent, il s'agit toujours d'un passé proche ou d'un futur immédiat et la distanciation est toujours là, terrible.* » (2)

Toute la stratégie de cette substitution du « je » féminin consiste à le multiplier (le dédoubler), l'investir d'une identité masculine pour pouvoir se dire, une autre façon de dénoncer sans se plier aux règles d'un tel ou un tel genre. Par ce procédé l'écriture féminine bouleverse les normes en créant sa propre esthétique où l'intime règne en seigneur.

**F- l'interpellation du lecteur :** Le **Passé décomposé** véhicule une certaine vision du monde, le sens sous-jacent est en perpétuelle re/construction grâce au propre de l'auteur (son cognitif, son herméneutique) dès lors même s'il ce rêve destructeur, le lecteur est l'architecte du texte.

Ce dernier entretient donc une relation particulière avec le texte, cette interaction est le fruit des stratégies qu'il n'hésite pas à exploiter comme outil de

---

<sup>1</sup> - Ch. Chaulet – Achour : *Noûn : Algériennes dans l'écriture ; op cité p97*

<sup>2</sup> - Hawa Djabali in *Portrait par Ch. Achour Chaulet : Noûn ; op cité ; p154*

« *désambiguïsation* » du texte pour le rendre cohérent et lisible, et comme le sens est pluriel son interprétation l'est autant.

Ceci dit, le paradoxe de l'ambiguïté ( la difficulté à cerner le texte) textuelle devient peut probable grâce à la faculté de transfert de message entièrement occulté ( la dénonciation non déclarée) creusant un fossé qui justifie la divergence entre le **Passé décomposé** et ce qu'il signifie réellement , ceci dépendra du sous-entendu du lecteur, voire son idéologie.

Par conséquent, l'interpellation du lecteur est une perspective bien étudiée, élaborée soigneusement en vue d'une potentielle connivence et pourquoi pas une adhérence à la cause défendue : la dénonciation de la condition féminine : « *Finalem<sup>ent</sup>, le message du sens, s'il passe par le texte, est toujours hors texte, au delà de l'écriture ... l'écriture n'est alors qu'une invocation rituelle de cet au delà.* »<sup>(1)</sup>

## **2 – Le silence de l'écriture :** ( la dénonciation cachée).

En effet, au niveau du **Passé décomposé**, il est question du silence de l'écriture, celui-la même qui a suscité notre questionnement, à savoir cette fâcheuse tendance à laquelle se vouent la majorité des femmes écrivains (de la société maghrébine) et dont le seul souci réside dans la récupération de la parade féminine pour extraire le silence de son vocabulaire ; certes la dénonciation s'impose, toutefois comment y arriver sans que cela ne puisse faire atteinte à l'intégrité féminine.

Par ailleurs, nous sommes à même de comprendre les différentes stratégies dont use l'écriture, une écriture qui refuse de révéler ses véritables enjeux d'où ce sentiment d'occultation de la dénonciation féminine au profit de mener à terme une écriture d'une apparence anodine mais qui cache bien son « je » ; la dénonciation cachée communique donc par le silence.

La structure implicite que réclame la dénonciation cachée (le non dit) a rendu l'élaboration du **Passé décomposé** possible. Par conséquent tout l'intérêt de l'occultation de la dénonciation réside dans cette volonté d'écart et de distanciation par rapport au

---

<sup>1</sup> - Gilbert Durand : *Création littéraire. CD Rom Universalis 5 ; 2000*

discours dénonciateur (latent – manifeste) : « *le problème générale de l'implicite est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce que revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence* ». <sup>(1)</sup>

- **La censure** : Toute absence, toute interdiction ou réticence (silence) désignent incontestablement une censure, elle se fait d'emblée pressentir par le vaste champ de négativité, en l'occurrence animé par la présence du tabou et les interdits. Désormais tout le travail de la dénonciation cachée puise sa nature dans le principe du compromis, dès lors le silence de l'écriture féminine ne reflète t'il pas celui de son auteur ? « *L'apparente extériorité de la censure politique renvoie à une censure essentielle qui lie l'écrivain à sa propre écriture* ». <sup>(2)</sup>

A présent, Pierre Van Den Heuvel n'avait pas tort quand il disait que le silence peut être plus « *effrayant* » que le « *cri* » <sup>(3)</sup> ainsi le champs d'investigation s'avère plus fertile et restera ouvert à toutes les subjections possibles. Néanmoins, ce vide textuelle que procure la présence de l'implicite (la dénonciation occultée) ne peut-il pas signifier « *autant ou plus que la parole actualisée* » ? <sup>(4)</sup>

Notre étude n'avait donc pour seule ambition que de tracer la trajectoire de l'écriture du **Passé décomposé** vers son éclatement grâce au vaste champ que nous offre le travail de l'appréhension de l'implicite (le non-dit, la dénonciation cachée) en nous permettant d'englober plusieurs approches (structurale, sémiotique, thématique, sociologique et psychologique) que nous n'avons pas hésiter à emprunter pour étayer notre étude. Se faisant, la dénonciation est, et restaura un fait indéniable toujours présent dans les écrits féminins, notamment dans une société qui depuis la nuit des temps ne cesse de se remettre en question.

---

<sup>1</sup> - O. Ducrot : *Dire et ne pas dire. Principe de sémantique ; linguistique ; coll. Hermanne ; Paris ,1972 ; p12*

<sup>2</sup> - J. Derrida : *l'écriture et la différence ; op cité ; p335*

<sup>3</sup> - Pierre Van den Heuvel : *Parole, Mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation , librairie José Corti, Paris , 1985 ; p 51*

<sup>4</sup> - *Ibid . p 66*

Finalement, le but de ce travail n'est pas dans l'optique d'une éventuelle opposition à l'écriture de l'autre (masculine) mais de voir comment l'enfermement de la femme (maghrébine, entre autre) et son évolution dans un espace clos peut-il influencer son écriture en lui attribuant les mêmes caractéristiques (l'autocensure).

La question qu'il faut poser à présent est la suivante :

- Etant donné que l'écriture du **Passé décomposé** est d'emblée influencée par l'espace restreint dont jouit la femme : la quête de l'écriture ne serait-elle pas une quête d'espace ?

## **Bibliographie :**

### **I - OUVRAGES THEORIQUES :**

- 1- Ch. Achour-Chaulet, S. Rezzoug : Convergences critiques ; OPU : Alger, 1995
- 2- J. M. Adam : - Le récit, ed. PUF : Paris, 1999
  - Les textes types et prototypes, ed. Nathan : Paris, 1992
- 3- C. Anglet et J. Herman : Introduction aux études littéraires, Méthodes et Perspectives ; ed. Duculot : Paris, 1987
- 4- M. Bakhtine : Le principe dialogue, ed. Seuil : Paris, 1981
- 5- R Barthes : -Le plaisir du texte, ed. Seuil : Paris, 1973
  - Critique et vérité, ed. Seuil : Paris, 1996
  - Ecrivains de toujours, ed. Seuil : Paris, 1972
  - Littérature et réalité, ed. Seuil : Paris, 1982
  - S / Z, ed. Seuil : Paris, 1970
  - Le degré zéro de l'écriture, ed. Seuil : Paris, 1972
  - L'analyse structurale du récit in communication 8 Seuil, 1981
- 6-E.Benveniste : Problème de linguistique générale.Gallimard.Paris.1966.
- 7- D. Bergez : Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, ed. Dunod : Paris, 1999.
- 8- R. Bourneuf ; R. Quellet : L'univers du roman, PUF, 1983
- 9- C. Brenond : Logique des possibles narratifs du récit in communication 8 , ed. Seuil, 1981
- 10- P. Brunel,Ch.Pichois, A.M. Rousseau :Qu'est ce que la littérature comparée ? U Paris, 1983.
- 11- J. Burgos : Pour une poétique de l'imaginaire, ed. Seuil : Paris, 1982
- 12- M. Butor : Essai sur le roman, ed. Gallimard : Paris, 1964
- 13- M. Certeau : L'écriture de l'histoire, ed. Gallimard : Paris, 1975
- 14- H. Cixous : Prénoms de personne, ed. Seuil : Paris, 1974
- 15- J. Courtès : L'analyse sémiotique du discours, ed. Hachette : Paris, 1991

- 16- L. Dallenbach : La récit spéculaire, ed. Seuil : Paris, 1977
- 17- J. Decottignies : Ecritures ironiques, ed. Presse Universitaires de Lille, 1981
- 18- J. Delorme : Parole – figure –Parabole, ed. Presse Universitaire Lyon, 1987
- 19- J. Derrida : L'écriture et la différence, ed. Seuil : Paris, 1967
- 20- B. Didier : Le journal intime, ed. Cerès : Tunis, 1998.
- 21- O. Ducrot et J. M. Chaeffer : - Nouveau dictionnaire encyclopédique des  
Sciences du langage, ed. Seuil : Paris, 1995.
- O. Ducrot et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du  
Langage, ed. Seuil : Paris, 1970
- O. Ducrot : Dire et ne pas dire : Principe de sémantique, ed. Hermann : Paris,  
1972
- 22- J. L. Dumortier : Ecrire le récit , ed. Duculot : Paris, 1989,(2eme ed)
- 23- Ph. Frie : La théorie fictive de M. Blanchot, ed. L'harmattan, Paris ,1999
- 24- G. Genette : - Figure III, ed. Seuil : Paris, 1972
- Figure IV, ed. Seuil : Paris, 1999
- Nouveau discours du récit, ed. Seuil : Paris, 1983
- Frontière du récit in communication8, Seuil : Paris, 1981
- 25- J. Greimas : Du sens, ed. Seuil : Paris, 1971
- 26- Ph. Hamon : Le personnel du roman, ed. Droz : Geneve, 1998
- 27- Pierre Van den Heuvel : Parole–Mot–Silence–Pour une poétique de  
L'énonciation- Librairie José Corti : Paris, 1985
- 28- Ch. Higounet : L'écriture. éd. PUF. Paris.1997
- 29- J- F- Jendillou : L'analyse textuelle. éd. Armand Colin Paris.1997
- 30- Jurt : La réception de la littérature par la critique journalistique. éd. J.M. Place.  
Paris 1980
- 31- J. M. Klinkenberg/Précis de sémiotique générale. Ed. Boeuk . Paris 1996
- 32- J. Kristeva : Semiotoké : Recherche pour une sémanalyses .éd. Seuil  
Paris.1968/1969

- 33- D. Maniguenneau : - L'analyse du discours .éd. Hachette. Paris 1999
- Pragmatique pour le texte littéraire .éd. Hachette .Paris 1990
  - Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Nathan .Paris 2000
- 34- J. Ph. Miraux : Le personnage du roman. ed. Nathan. Paris 2000
- 35- M. Perret : L'énonciation en grammaire du texte .Nathan Paris 1994
- 36-Y.Reuter : - Introduction à l'analyse du roman .Nathan .Paris 2000
- L'analyse des récits : Nathan. Paris 2000
- 37-M.Riffataire : Le tissu du texte in Revue Poétique de la théorie d'analyse Littéraire. N° 34. éd. Seuil. Paris 1978
- 38- J. Rohou : Les études littéraires. Méthodes et perspectives .éd. Nathan. Paris 1993
- 39 - M. Claire. Ropars. Wuillenmier : Le texte divisé. PUF. Paris ,1981
- 40 - C.Stoz : La polyphonie dans belle du seigneur d'Albert Cohen. Pour une Approche sémiotique .Honoré Champion. Paris 1998
- 41 - T.Todorov : - La notion de littérature. éd. Seuil,1987
- Les catégories du récit littéraire in communication 8.Seuil.1981
- 42- H. Weinrich : Le temps. éd. Seuil. Paris 1973

## **II OUVRAGES GENERAUX :**

- 1- Ch. Achour-Chaulet : Noûn. Algériennes dans l'écriture. éd Séguier. Paris 1999
- 2- F. Chabib Zidan : L'enfant né hors mariage en Algérie .ENAL. Alger, 1992
- 3- B. Decharneux et L. Fontaine : Aux origines du symbole. PUF. Que sais je. Paris 1998
- 4- 4- N.Khadda : Représentation de la féminité dans le roman algérien de la Langue française .OPU. Alger, 1991

- 5- Houria-Kadra Hadjadji : Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi. ENAL. Alger 1986
- 6- M. Mercier : Le roman féminin. coll. sup. éd. PUF. Paris 1976
- 7- A. Mostaganem : Femmes et écriture. L'harmattan. Alger .1985

### **III - OUVRAGE PSYCHOLOGIQUES :**

- 1- J.Bellemin-Noel : Psychanalyse et littérature éd.PUF.Paris.1978
- 2- P.Bourdieu : La domination masculine. coll. liber .éd. Seuil .Paris 1998
- 3- P.Daco : Les Prodigieuses victoires de la psychologie moderne. éd. Marabout, Belgique.1973
- 4- S.Freud : - Totem et tabou. Petite bibliothèque Payot. Paris 1971
  - Essai de psychanalyse. Petite bibliothèque. Payot .Paris 1968

### **IV REVUES /ARCHIVES :**

- 1- J.Peytard : Syntagme 4 : Annales littéraires de l'Université de Besançon.1992
- 2- R.HARIS/- La sémiotique de l'écriture. CNRS LANGAGE. Paris 1993
  - Discours analysis. LANGAGES VOLUME 28.1952  
(Repris et traduit 1959)
- 3- Rapport de Séminaire à l'Université Lyon II. Mars 2001 sous la direction de Mme Sari Mostapha-Kara
- 4- Revue d'Algérie les années 90.Paris.1988
- 5- Revue Algérie 30 ans. Les enfants de l'indépendance. N.60 dirigée par M. Allouach. Série Monde HS. Mars. 1992
- 6- F. Piron : Ecriture et responsabilité in Revue Anthropologie et société, volume 20, N.1.Université Laval.Quebec 1996
- 7- Annales de la faculté des lettres et des arts Juin 2000 Université de Mostaganem

- 8- Stratégie discursives. Actes de colloques du centre de recherche linguistique et Sémiotique de Lyon 20-22 mai 1977
- 9- Actes de journée d'études et réflexion sur les femmes algériennes N 6, mai, 1980, CDSH. Oran
- 10- « pour une théorie du discours social, Revue littéraire N.70.Mai 1968  
Larousse
- 11- Mythes et réalité d'Algérie et d'ailleurs. Université d'Alger ILE littérature N.6
- 12- M. de St Martin : Les femmes écrivains et le champ littéraire. In Actes de la Recherche en sciences sociales (dirigé par P. Bourdieu) Masculin / Féminin 1. N.83. Paris 1990 éd. Minuit
- 13- P. Ricœur: Ecriture de l'histoire in Annales, histoire, sciences sociales, ed. De L'école des hautes études en sciences sociales : Armand Collin, N°4 ; Paris, 2000
- 14- Ch. Barré de Miniac : La didactique de l'écriture in revue française de Pédagogie, lecture /écriture, N°113, ed. INPR.

#### **V – THESES :**

- 1- F. Sari-Mostapha-Kara : Pouvoir de l'écriture et authenticité : Essai sur l'œuvre De M. Dib- Thèse de Doctorat – Montpellier III, Langues et sciences humaines, tome I –II, 1987.
- 2- N. Ghassoul Ouhibi : Le concept de l'écriture dans topographie idéale pour une Agression caractérisée : L'escargot entêté – La pluie - Le Démantèlement de R. Boujedra ; Thèse de Magister, Université d'Oran, Es-senia, Octobre, 1992
- 3- F / Z. Lalaoui : La mise en abyme comme technique et figure de la narration à travers le discours relaté dans Nedjma de K. Yacine ; Thèse de Doctorat – Université Franche conte (Besançon).

4- C. Bensimon : Aspect de la littérature féminine et féministe au 19eme siècle (1800-1870) ; Université de Lyon II Mémoire de Maîtrise, 1977 cote 1255.

5- S. Benmansour : la perversion de l'écriture dans Tombeza de R. Mimouni.  
Thèse de Magister. Oran 1996.

#### **VI – DICTIONNAIRE:**

- 1- Dictionnaire de psychanalyse, ed. Larousse : Bordas, 1995
- 2- Dictionnaire des citations du monde entier ; Paris, 2000
- 3- Dictionnaire le théâtre ; Bordas, 1992.

#### **VII – SITES INTERNET :**

- www. Google : Le monde section culture 1<sup>er</sup> avril, 1995
- HTTP: // : Sc dinf. Univ. Lyon II.
- CD Rom : Universalis 5, 2000.

#### **- DU MEME AUTEUR :**

- 1- La fin d'un rêve, ENAL : Alger, 1984
- 2- Le pari perdu, ENAL : Alger, 1986
- 3- Le papillon ne volera plus, ENAP : Alger, 1990
- 4- Le Passé décomposé, ENAL : Alger, 1992

#### **AUTRES ŒUVRES DE REFERENCE :**

- R. Mimouni : Tombeza, Laffont : Paris ,1989
- K. Yacine : Nedjma, Seuil, Paris, 1956
- D. Chraïbi : Le Passé simple, Gallimard, 1954



Passages du texte	Verbe / adverbe / adjectif			Propriété		( impact sémantique )	
		(1) Semblait	(2) cessait	(1) Relatif à l'apparence	(2) Répétition du même acte relatif à la longueur de l'action	Subjectif Jugement subjectif	Objectif Constatation narrative
<b>P1</b>	Verbe						
	Temps	Imparfait	Imparfait				
	Adverbe	Très		Relatif à l'intensité de l'état d personnage		Appréciatif	
	adjectif	nerveux		Renvoyait à l'état psychique du personnage		Constatation du narrateur	
<b>P2</b>	Verbe	Demeura		Synonyme à rester, relatif au non changement du mouvement narratif		Constatation du narrateur	
	Temps	P. simple					
	Adverbe	Nerveusement		Relatif à l'état psychique du personnage		Jugement subjectif	
	Adjectif	jeune		Evaluation de l'âge (donc relatif au paraître du personnage )		Rééducatif	
<b>P3</b>	Verbe	Protestèrent		Relatif à au discours de la dénonciation		Expliciter le discours de la dénonciation	
	Temps	P. simple					
<b>P4</b>	Verbe	Dit		Relatif à l'assertion		Introduire le dialogue entre les personnages	
	Temps	Présent					
	Adverbe	doucement		Relatif au temps de réaction des personnages		Ralentir la réaction du personnage	

<b>P5</b>	Verbe	Se dressèrent			Relatif au mécontentement et de l'opposition				Opposition et dénonciation		
	Temps	P. simple									
	Adjectif	indignées			Relatif au degrés de refus du discours de l'émetteur				Jugement subjectif du narrateur		
<b>P6</b>	Verbe	Ferma <b>1</b>	S'assit <b>2</b>	Dit <b>3</b>	relatif à l'arrêter une discussion <b>(1)</b>	revenir à l'état initial <b>(2)</b>	une valeur assertive <b>(3)</b>		clôturer la discussion <b>(1)</b>	victoire du discours de l'émetteur <b>(2)</b>	s'adresser à un récepteur <b>(3)</b>
	Temps	P.S.	P.S.	P.S.							
	Adjectif	Plein de malice <b>(1)</b>	L'air triomphant <b>(2)</b>		Relatif à l'intelligence <b>(1)</b>	Relatif à la supériorité du discours <b>(2)</b>			Jugement constatif <b>(1)</b>	Partie non prise du narrateur <b>(2)</b>	
<b>P7</b>	Verbe	Se crispa			Relatif à la dureté des mouvements par suite de choque				Constatation des traits physiques		
	Temps	P. simple									
	Adverbe	légèrement			Relatif au degrés d'intensité du mouvement du visage.				Réduction du degrés de la réaction personnelle.(physique) constatation		

Passages du texte	verbe	adverbe						adjectif				Propriété				(impact sémantique)  <b>subjectif</b> <b>objectif</b>								
<b>P8</b>	Verbe	Se ressaisit										Relatif au verbe se rattrape, contenir ses émotions.				Jugements subjectifs								
	temps	Présent										Evaluation du temps de la réaction (1)				Relatif à la vitesse de la réaction (2)		Appréciation du Narrateur (constatifs)	Redondance du sens (objectif)					
<b>P9</b>	adverbe	Assez (1)	Rapidement (2)									Faire : l'action (1)				Passivité (2)	questionnement doute (3)	Etre : l'état (4)	Subjectif (1)	Subjectif (2)	Interpellation du Locuteur (subjectif) (3)			
	Verbe	font (1)	Restent (2)	cois (3)	sont (4)	jouissent (5)	mangent (6)	vivent (7)	Présent				Frustration associé à la négation (5)		négation privation (6)		Etat désavantageux (7)		Subjectif (4)	Subjectif Affirmation (5)	Subjectif (6)	Subjectif (7)		
	Temps	Aucun (1)										Parfois (2)		Privation et négation (1)		Temps : probabilité (2)				Subjectif (1)		Subjectif (2)		
	adverbe	Plein (1)		Parfois (2)		heureux (3)		quantité (1)				état: enfermement (2)		état psychique (3)		Subjectif (1)		Subjectif (2)		Subjectif (3)				
	Adjectif	nombreuses (4)		l'inti (5)		entassés (6)		quantité (4)				infériorité (5)		étroitement : manque d'espace (6)		subjectif (4)		subjectif (5)		subjectif (6)				
<b>P10</b>	Verbe	Se débattait (1)				Donnait (2)		Relatif à l'impuissance et l'incapacité (1)				Relatif à frapper = dureté du mouvement (2)				Subjectif (1)		Assertif (2) (constatation) objectif						
	Temps	imparfait				Imparfait		Relatif à une position du corps = mal être (1)				Relatif au manque d'air = as fictive (2)				Assertif (1) (un constat) objectif		Subjectif						
	Adjectif	Aplat ventre (1)				A en perdre le souffle (2)		Relatif à l'action de tenir le choc (gaine de l'effort physique)				Réaction physique relative à la forte émotion (peine)				Assertif (un constat) objectif		Subjectif (psychologique)						
<b>P11</b>	Verbe	S'était tenue (1)				Avait sangloté (2)		Relatif au temps, marquer une pause				assertif				assertif		Subjectif (3)						
	Temps	P. parfait				P. parfait		Relatif à position du corps (1)				Relatif à l'état de santé du personnage (2)		Excessivité de l'acte (3)		Assertif (un constat) (1)		Assertif (2)		Subjectif (3)				
	Adverbe	Ensuite										Relatif à position du corps (1)				Relatif à l'état de santé du personnage (2)		Excessivité de l'acte (3)		Assertif (un constat) (1)		Assertif (2)		Subjectif (3)
<b>P11</b>	adverbe	Courbée (1)		Paralysées (2)		Sans retenue (3)		Relatif à position du corps (1)				Relatif à l'état de santé du personnage (2)		Excessivité de l'acte (3)		Assertif (un constat) (1)		Assertif (2)		Subjectif (3)				
	Adjectif	Courbée (1)		Paralysées (2)		Sans retenue (3)		Relatif à position du corps (1)				Relatif à l'état de santé du personnage (2)		Excessivité de l'acte (3)		Assertif (un constat) (1)		Assertif (2)		Subjectif (3)				

<b>P12</b>	Verbe	Finit(1)	Arracher(2)	Témoigner (3)	Relatif à Comprendre (1)	Prendre par force ici sens figuré (2)	Rapporter des photos vraies (3)	Objectif (1)	Subjectif (2)	Dénonciation Implicite (3)	
	Temps	présent	infinitif	Infinitif							
	Adverbe	Enfin (1)		Devant (2)	Relatif à la fin des Evènements (1)	Relatif à l'emplacement du (lieu) (2)		Conclure le récit évaluatif			
	Adjectif	Vieille			Relatif à l'âge du personnage			Objectif			
<b>P13</b>	Verbe	Fut (1)	S'agrippait 2	Pointait (3)	Relatif à l'état du Personnage (1)	L'action de tenir debout avec peine (2)	Relatif à la désignation (3)	Objectif (1)	Subjectif (2)	Dénonciation implicite (3)	
	Temps	Passé simple	Imparfait (2)	Imparfait							
	Adverbe	Momentanément (1)	Brutalement (2)	Cependant (3)	Relatif un moment déterminé.(1)	Relatif à la violence		Relatif à l'action	objectif	subjectif	Subjectif dénonciation
	Adjectif	amplifiée		fous	Relatif à une sur charge (1)	(sens figuré) <u>métaphore</u> absence de la raison (2)			Subjectif (redondance) (1)		Subjectif. (2)
<b>P14</b>	Verbe	Criait (1)		Soit (2)	Relatif à l'action d'urler élever la voix →	Verbe être →		Subjectif propre à La dénonciation Explicité (1)		Subjectif d'énonciation revendiquée	
	Temps	imparfait		subjectif							
	Adverbe	même			Relatif au temps à un (évènement ou un acte réalisé en même moment.)			Objectif constatation Regard du narrateur non impliqué			
	Adjectif	En délire			Relatif à l'état euphorique des personnages satisfaisant jugement			Subjectif dénonciation explicite.			

## Table des matières

- *Introduction générale* .....P 02
- *Présentation du corpus et de l'auteur*
- *Motivation et problématique*
- *Outils méthodologiques*

### Chapitre I : L'univers textuel du Passé décomposé

<i>Introduction : sur le plan sémiotique</i> .....	P 10
<i>I- Enoncé : le mouvement narratif dans le Passé décomposé</i> .....	P 13
a- Personnage .....	P 18
b- Narrateur .....	P 29
c- Focalisation .....	P 34
d- Modalisation .....	P 38
e- Le diagramme actanciel (commentaire) .....	P 45
f- Embrayeur .....	P 54
g- Journal intime .....	P 60
<i>II- Énonciation : l'univers polyphonique dans la <u>Passé décomposé</u></i> .....	P 65
a- Interaction discursive .....	P 65
b- Mise en abyme (énonciative) .....	P 69
b/1- mise en abyme monologique .....	P 72
b/2- mise en abyme dialogale .....	P 76
c- Structure du discours relaté.....	P 77
<i>Synthèse</i> .....	P 87

### Chapitre II : L'écriture de la dénonciation / Stratégies et procédés scripturaires

<i>Introduction</i> .....	P 92
<i>I- Procédés de la dénonciation</i> .....	P 94
<i>1- Dé-énonciation</i> .....	P 94
<i>2- Stratégies de la dénonciation</i> .....	P 96
a- Écriture ludique et / ou écriture anaphorique .....	P 96
b- L'intertexte comme stratégie de dénonciation .....	P 100
c- Stratégie discursives.....	P 102
<i>3- Le rôle du journal intime dans la <u>Passé décomposé</u></i> .....	P 107
<i>4- Le rôle de la mise en abyme dans le <u>Passé décomposé</u></i> .....	P 111

<b>II- Fonctionnement de la dénonciation « implicite »</b> .....	<b>P 114</b>
1- <b>Circularité / Réflexivité / Transformation</b> .....	<b>P 114</b>
2- <b>le temps dans le <u>Passé décomposé</u></b> .....	<b>P 120</b>
a- Le temps de l'écriture .....	<b>P 122</b>
b- Introspection / Rétrospection .....	<b>P 124</b>
c- L'ordre de la narration.....	<b>P 127</b>
3- <b>L'espace de la dénonciation</b> .....	<b>P 130</b>
a- L'espace du texte .....	<b>P 131</b>
a/1- La stratégie cinématographique .....	<b>P 131</b>
a/2- les espaces blancs dans le texte.....	<b>P 133</b>
b- L'espace du récit .....	<b>P 135</b>
b/1- L'espace clos .....	<b>P 135</b>
b/2- L'espace libre .....	<b>P 139</b>
<b>Synthèse</b> .....	<b>P 140</b>

### **Chapitre III : L'univers thématique du Passé décomposé**

<b>Introduction :</b> .....	<b>P 143</b>
1- <b>Tabous et Non- dits</b> .....	<b>P 145</b>
2- <b>La thématique des personnages « dénonciateurs »</b> .....	<b>P 147</b>
3- <b>La structure dédoublée du <u>Passé décomposé</u></b> .....	<b>P 152</b>
4- <b>L'écriture au féminin</b> .....	<b>P 156</b>
a- L'écriture « enfermée » .....	<b>P 156</b>
b- Télescopage des pronoms .....	<b>P 158</b>
c- Le décentrage du « je » .....	<b>P 159</b>
5- <b>L'absence au féminin</b> .....	<b>P 161</b>
a- L'angoisse de l'Autre .....	<b>P 164</b>
b- Najet et l'Autre .....	<b>P 165</b>
6- <b>Le passage de l'énonciation à la dénonciation</b> .....	<b>P 169</b>
a- L'isotopie de la mort .....	<b>P 170</b>
b- L'isotopie du silence ou de la parole « étouffée » .....	<b>P 172</b>
b/1- La crainte de la censure .....	<b>P 173</b>
b/2- L'éclatement de la parole .....	<b>P 176</b>
7- <b>Réception littéraire</b> .....	<b>P 179</b>
a- Intertextualité .....	<b>P 180</b>
b- Cohérence / lisibilité .....	<b>P 184</b>
b/1- L'interprétation textuelle .....	<b>P 184</b>
b/2- L'interpellation du lecteur .....	<b>P 194</b>
<b>Synthèse</b> .....	<b>P 200</b>
<b>Conclusion Générale</b> .....	<b>P 203</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>P 213</b>