

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oran
Faculté des Langues, des Lettres et des Arts
Département des Langues Latines
Ecole doctorale de Français

Mémoire de magister

Option :Sciences du langage

**Analyse discursive et pragmatique du dialogue dans Ravisseur
de Leila Marouane**

Présenté par :

Mlle Dris Ghezala

Sous la direction de :

Mme. Chiali Fatima Zohra

Mme. Grine Fatima

Jury :

Président : Dr. Boutaleb Djamila

Rapporteur : Pr. Chiali Fatima Zohra

Co-rapporteur : Dr. Grine Fatima

Examineur : Dr. Ghellal Abdelkader

Année universitaire

2009-2010

Remerciements

Je remercie sincèrement ma directrice de recherche Mme CHIALI LALAOUI FATIMA ZOHRÀ et ma codirectrice Mme Grine Fatima pour leurs encouragements. C'est à leur grande bienveillance que nous devons de pouvoir soutenir ce mémoire.

Ma gratitude et ma profonde reconnaissance sont adressées également aux membres de jury qui ont accepté de lire mon travail : M. Ghellal Abdelkader et Mme Boutaleb Djamilia.

Je tiens aussi à exprimer ma vive reconnaissance à tous mes enseignants dont le soutien constant et indéfectible m'a été précieux tout au long de mon cursus.

Dédicaces

Je remercie tous ceux qui ont traversé le chemin de ce travail et plus particulièrement les membres de ma famille.

Mes collègues et mes amis qui m'ont confirmé l'importance du défi dans tout travail.

À mes très chers Kinan, Sarah, Aghiles et Rayan.

À mes amies Boudjelal Massima, Benkelfat Meriem et Benheddi Samia

Ainsi que tous ceux que j'ai oubliés de nommer qu'ils retrouvent dans ces quelques lignes l'expression de ma gratitude et de ma sympathie

**Analyse discursive et pragmatique du dialogue dans Ravisieur
de Leila Marouane**

SOMMAIRE

| | |
|---|-------------|
| Introduction | p.6 |
| <u>CHAPITRE I</u> L'insertion des dialogues dans le récit | |
| Introduction | p.14 |
| I. 1. Le cadre contextuel des dialogues | |
| I. 1. 1. Les commentaires d'ouverture des dialogues | p.15 |
| I. 1. 2. Le cadre participatif | p.24 |
| I. 1. 3. Le rythme du dialogue | p.37 |
| I. 2. Lediscours rapporté | |
| I. 2.1. Les modes de représentation des paroles | p.40 |
| 1.2.2. Le discours attributif. | p.52 |
| I. 2. 3. La destination des paroles des personnages | p.63 |

I. 3. La typologie des dialogues dans Ravisneur

I.3.1. Le dilogue

p.66

I.3.2. Le trilogue

p.67

I.3.3. Le polylogue

p.70

I.3.4 Le monologue

p.73

Conclusion partielle

p.76

**Analyse discursive et pragmatique du dialogue dans Ravisieur
de Leila Marouane**

CHAPITRE II

L'organisation des dialogues des personnages

Introduction

p. 78

II. 1. L'organisation des relations interpersonnelles

II. 1. 1. L'ouverture et fermeture du dialogue

p. 79

II. 1. 2. Les axes relationnels

p. 83

II.1. 3. Les types d'interaction

p. 94

II. 2. Les actes de communication

II. 2. 1. La communication non verbale

p. 107

II. 2. 2. La communication paraverbale

p. 114

II. 3. Les manifestations linguistiques de la politesse et des émotions

II. 3.1. La politesse

p.128

II.3.2. Les émotions

p. 132

Conclusion partielle

p. 139

Introduction

p.141

**CHAPITRE III Le croisement
du discours humoristique et du
discours tragique**

| | |
|---|--------------|
| III. 1. Le discours tragique | |
| III. 1.1. La violence | p.143 |
| III. 1.2. La folie | p.156 |
| | |
| III. 2.Le discours humoristique | |
| III.2.1. L’humour | p.164 |
| III.2.2. L’ironie | p.173 |
| | |
| III. 3.Le positionnement idéologique de l’auteur | |
| III.3.1. La vocation énonciative | p.177 |
| III.3.2. Les stratégies d’écriture | p.182 |
| | |
| Conclusion générale | p.189 |
| Bibliographie | p.192 |

Introduction

Introduction générale

« Dans toutes les langues, le terme dialogue renvoie à l'écrit, sert à désigner un genre littéraire »¹. Depuis l'antiquité, le dialogue constitue un genre qui permet aux philosophes d'exposer leurs pensées. Par ailleurs « Platon est l'inventeur du dialogue comme littérature qui présente le contenu des discussions imaginaires dans une structure narrative »² et appelle ce genre « philosophie. »

Etymologiquement le mot dialogue vient du grec « *dialeghestai* » signifie « parler clairement et de manière distinctive ». Cette définition exprime cette relation entre le dialogue et la pensée puisque « la raison importe autant que la parole »³

Bakhtine affirme que « l'objet principal du genre romanesque, c'est l'homme qui parle et sa parole »⁴.

Nous avons de notre côté, choisi d'étudier le dialogue dans le roman de Leila Marouane et toutes les notions qui s'y rapportent. A notre connaissance, aucune étude sur le dialogue n'a été réalisée au niveau de notre département, moins sur l'auteur en question. Leila Marouane est traduite dans plusieurs langues et a reçu plusieurs distinctions⁵, mais peu de travaux ont été consacrés à ses œuvres, si ce n'est quelques articles et entretiens.

Suite à la lecture de cinq romans⁶ de Leila Marouane, nous avons réalisé que l'auteur met en place les stratégies d'écriture très variées. Les deux premiers romans sont construits à la première personne et s'appuient essentiellement sur une abondance de dialogues au style direct. Le troisième roman, toujours à la première personne, comporte très peu de dialogues se résumant à des échanges courts ou à des répliques isolées.

¹Guellouz Suzanne. *Le Dialogue*. Paris : PUF, Littératures modernes. 1992. p. 40

²Giorgio Colli. *Naissance de la philosophie*. Traduit C. Viredaz. . Paris : Editions de l'Aire. 1981. p. 14.

³Laborderie Jean. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris : Belles Lettres. 1978. p. 14.

⁴Cité par Frolich dans son livre *Au parloir du roman*. Solum Forlag et Didier Erudition. 1991. p. 7

⁵Prix Jean-Claude Izzo, 2006 - Prix de la Société des Gens des Lettres, 2005 - Prix des Écrivains de langue française, 2001- Prix Gironde, 2001 - Prix du Roman français à New York, 2002 - Literaturpreis, 2004 - Creator of Peace (Unesco), 2000 - Narrativa Donna, 2004

⁶*La fille de la Casbah*. Julliard, 1996. *Ravisseur*. Julliard, 1998. *Le châtimement des hypocrites*. Seuil, 2001. *L'Algérie des deux rives*, collectif, Fayard, Mille et une nuits 2003. *Les criquelins*. Mille et une nuits, 2004. *La jeune fille et la mère*. Seuil, 2005. *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris*. Albin Michel 2007 *Le Papier, l'encre et la braise* (récit sociologique) Gens d'ici et d'ailleurs, Le Rocher, signé de son vrai nom Leyla Z. Mechentel 2009 Nouvelles d'Algérie, collectif, Magellan, octobre 2009

Puis à partir du quatrième roman, son écriture s'oriente vers un récit à la troisième personne même si le « je » traverse clandestinement les interstices de l'écriture et les dialogues au discours direct tendent à disparaître laissant place à d'autres formes de discours rapportés.

Pour ce travail, nous avons retenu le deuxième roman de Leïla Marouane. Le choix du roman s'explique par le fait que Leïla Marouane s'est démarquée, par son style original de cette génération d'écrivains algériens d'expression française, qui durant la décennie noire font appel à une écriture se rapprochant du témoignage.

Contrairement aux attentes, l'œuvre de Marouane, paru en 1998, n'est pas profondément engagée dans les événements qui ont endeuillé l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix. Son écriture énonce le projet de dénonciation du système social. Elle est aussi le moyen de la mise en accusation des traditions, de la religion et de l'autorité paternelle. L'intention contestatrice inscrite dans son récit est réalisée de diverses manières. Son écriture fonctionne en s'appuyant sur le dévoilement et la transgression.

Dans le récit de Leïla Marouane, le dialogue occupe une place importante. L'auteur insère dans son récit quarante-quatre dialogues (discours indirect et répliques isolées non prises en considération). Ces dialogues au discours direct occupent 131 pages sur les 174 pages du roman.

Son récit repose sur une surabondance de dialogues dont la longueur est très variable. Ils peuvent aller d'un échange de quelques répliques à une conversation qui s'étend sur des pages. Nous avons remarqué une inégalité au niveau de la longueur des parties : la première partie occupe 41 pages (de la page 13 à la page 53), la deuxième comporte 58 pages (soit de la page 57 à la page 114), et enfin la troisième partie occupe 74 pages (de la page 117 à la page 190).

Dans la première partie, nous avons relevé 7 dialogues, dans la deuxième 21 dialogues, et dans la troisième 16 dialogues. Cette inégalité dans le nombre de dialogues correspond à la longueur de chaque partie.

En suivant ces dialogues, nous pouvons dire que la deuxième et la troisième partie comprennent les passages dialogués les plus dramatiques et dont l'enchaînement préparent plusieurs scènes dialoguées et forment ainsi une unité.

La place considérable qu'occupent les dialogues dans un genre qui pourtant ne déséquilibre pas autant leur rapport avec la narration, nous amène à nous intéresser à l'étude de leur insertion, leur contenu et leur fonction.

Nous pouvons donc avancer que les dialogues semblent être la forme la plus apte à exprimer l'intensité dramatique. Par ailleurs, l'importance de l'espace qu'occupent ces dialogues peut être interprétée par le fait qu'ils soient liés à la progression de l'intrigue et apportent des éléments importants et constitutifs du récit. Nous posons donc comme hypothèse de travail que le dialogue dans *Ravisneur* est catalyseur et permet à l'auteur de montrer une situation du point de vue des personnages plutôt que de la dire d'un point de vue unique. En outre, le dialogue introduit une multiplicité de voix qui est une construction énonciative qui détruit l'idée d'une seule idéologie⁷. Le foisonnement de voix, et particulièrement féminines semble être une stratégie qui permet à l'auteur de véhiculer une idéologie dissimulée et à nourrir le discours des personnages féminins par ses propres expériences et réflexions.

Ainsi, nous nous proposons dans le présent travail d'étudier le dialogue romanesque dans le second roman de Leila Marouane : « *RAVISSEUR* », publié en 1998 chez les éditions Julliard.

« **Analyse discursive et pragmatique du dialogue dans *Ravisneur* de Leila Marouane** », tel est l'intitulé de ce mémoire de magistère.

Comme nous l'avons déjà signalé, la structure narrative qui prédomine dans *Ravisneur* est le récit de paroles adoptant le plus souvent la modalité du discours direct. Plusieurs mécanismes de représentations de la parole des personnages sont utilisés dans ce récit. Nous distinguons en linguistiques trois moyens canoniques de transmission des paroles : discours direct, discours indirect et discours indirect libre. Chacune de ces modalités possède une valeur et des marques spécifiques.

Nous voudrions donc examiner le discours rapporté et plus particulièrement le discours direct. Notre questionnement tourne autour de « la relation d'un énoncé verbal à son entour contextuel non verbal »⁸ et paraverbalet du degré de mimétisme, d'oralisation ou de fiction des dialogues. De ce fait quels sont les modes de représentation des dialogues des personnages ? Que recouvrent les commentaires métadiscursifs qui encadrent les paroles des locuteurs ? Quels liens existent-ils entre la parole et le référent réel ? Comment s'organisent et se construisent ces dialogues et surtout comment participent-ils à l'intrigue ?

⁷Cf. Grine Medajd Fatima. *Manifestations polyphoniques dans l'œuvre de Djébar Assia*. Thèse de doctorat. Sous la direction de Sari Fewzia. Juin 2008. Université d'Oran. p.239

⁸ Jean Peytard cité par Eliane Papo. « Typologie de quatre registres de discours ». *Semen*, 02, De Saussure aux média, 1985, [En ligne], mis en ligne le 12 juin 2007. <http://semen.revues.org/pdf/3859>

Autrement dit, nous souhaitons étudier « les aspects de la parole des personnages »⁹

Dans *Ravisieur*, les personnages qui communiquent, quelque soit leur nombre¹⁰, leurs dialogues s'organisent selon des règles comme dans les dialogues authentiques. Le dialogue a donc la faculté d'instaurer des relations de force entre les locuteurs comme le souligne Rullier « Les relations entre personnages s'établissent non seulement au moyen du langage mais dans le langage. »¹¹

D'autre part, les personnages à travers les paroles échangées véhiculent des messages, dénoncent les vices d'une société et sont aussi le meilleur moyen pour introduire l'idéologie de l'auteur.

En effet l'écriture de Leila Marouane, à travers le discours de ces personnages dénonce une violence constante, mais cette violence ouvre le récit à l'enrichissement. L'écriture de Leila Marouane répète la violence afin de l'annuler en exploitant le domaine de la dédramatisation. Elle relate un récit tragique sur un ton insignifiant. Elle utilise des techniques pour dédramatiser un récit tragique d'une famille algérienne déchirée et désunie.

Les personnages fictifs qui conversent observent des règles discursives qui concernent les règles de la politesse. Chaque locuteur cherche à défendre son territoire (face négative) et à valoriser, et apprécier par autrui la qualité de sa propre image (face positive). Ainsi « ménager la face positive et la face négative d'autrui est une préoccupation fondamentale des interlocuteurs »¹² d'où la nécessité de recourir à la théorie des faces issue des travaux de Goffman¹³ et Levinson.

L'auteur transcrit également dans son récit, l'expression des sentiments et des émotions de ses personnages. C'est dire que l'auteur accorde une part aux émotions et recourt à un matériau qui consiste en des formules, des comportements et des verbes qui puissent les exprimer. Il serait intéressant d'étudier ces faits de langage qui peuvent être thématiques comme l'évoque Raimond¹⁴.

⁹ Durrer Sylvie. *Le dialogue romanesque*. Droz. 1994. p. 36

¹⁰ Nous parlons ici des types de dialogues : le dialogue (deux locuteurs), le dialogue (trois locuteurs) et le polylogue (plusieurs locuteurs)

¹¹ Rullier Françoise. *Le dialogue dans le roman*. Hachette, Collection Ancrages. 2001. p. 99.

¹² Maingueneau Dominique. *Pragmatique pour le discours Littéraire*. Dunod. 1990. p. 112

¹³ Goffman Erwin. *Rites d'interaction*. 1974

¹⁴ Cf. Raimond Michel. *Le Roman*. Armand Colin. 1989. p. 178

Authier Revuz souligne que ce que « rapporte un discours ce n'est pas une phrase, ou un énoncé, c'est un acte d'énonciation ; [...] les éléments mis en jeu dans tout discours rapporté [...] : un acte d'énonciation E, défini par un couple d'interlocuteurs L, R, une situation SIT, avec son temps, son lieu, et parmi l'infinité des données référentielles, un événement particulier qui est l'acte d'énonciation e qui est l'objet du message M de E ; e étant lui-même défini par L, R, SIT »¹⁵

De là le rôle de l'incise et des commentaires métadiscursifs qui rendent « l'infinité des données référentielles »¹⁶ temps, lieu, acteurs, les gestes, mimiques, attitudes, mouvements, émotions qui accompagnent les paroles, qualité de leur voix.

En effet, les dialogues dans *Ravisser* sont entourés de notations non verbales et paraverbales. L'auteur décrit souvent la façon dont les personnages prononcent leurs mots, leur voix, et les émotions qui les font varier. Les discours commentatifs accompagnent souvent les paroles des personnages pour transmettre les caractéristiques de l'échange. Ces faits de langage considérés comme actes pragmatiques sont chargés de sens.

Autrement dit, les dialogues dans *Ravisser* quelque soit le type (dilogue, trilogue ou polylogue) ont des thèmes et des buts précis. Ils véhiculent différents discours, puisqu'à côté du discours tragique, il y a le discours humoristique qui est le pendant indispensable.

S'appuyant sur le principe que « les conversations exploitent pour s'édifier des systèmes sémiotiques »¹⁷ et que toute conversation est « une action qui affecte altère ou maintient les relations de soi et d'autrui dans la communication »¹⁸, et en envisageant le dialogue sous cet angle, Nous nous assignons comme objectif de répondre aux questions suivantes :

- Comment s'insère le dialogue dans le récit de Leila Marouane ?
- Comment reflète-t-il les rapports entre les personnages ?
- Quelles informations véhiculent-ils ? comment s'enchaînent-ils ?
- Quelles stratégies, les personnages emploient-ils pour communiquer ?

¹⁵ Authier Revuz Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n°56, 1993.

¹⁶ Ibid., p. 10

¹⁷ Kerbrat Orecchioni Catherine. *La conversation*. Seuil. 1990. p. 23.

¹⁸ Ibid., p. 41

- Par quel moyen le récit de paroles donne forme aux silences, aux émotions et sentiments des personnages ?

En effet ces questions correspondent aux trois chapitres de ce travail.

Le premier chapitre consistera à étudier *l'insertion du dialogue dans le récit*. Cette étude s'intéressera au niveau textuel proprement dit, le dialogue sera abordé en trois points. D'abord *le cadre contextuel des dialogues* où nous poserons le cadre dialogique, les commentaires qui enveloppent les propos des personnages et la rythme de la parole. Puis *le discours rapporté* où il sera question d'étudier les différentes formes du discours rapportés, d'analyser le discours attributif et d'aborder la double destination des paroles du personnage et. Enfin *la typologie des dialogues* où seront examinés les dialogues qui se répartissent en dilogue, trilogue et polylogue et dégager leur fonction.

Dans le deuxième chapitre traitant *de l'organisation des dialogues des personnages*, nous étudierons en premier lieu *l'organisation des relations interpersonnelles*. Nous commencerons par les rapports de place qui se dégagent de la prise en charge de l'ouverture et de la clôture des dialogues. Nous enchaînerons avec les axes relationnels qui se subdivisent en relations verticale, horizontale et affectif. Nous continuerons avec les types d'interactions qui relèvent des quatre rapports de base présents dans tout dialogue romanesque. En second lieu, nous examinerons *les actes de communications*. Nous entamerons par les moyens utilisés pour insérer la communication non verbale et paraverbales pour ensuite révéler leurs fonctions au sein du dialogue. En dernier lieu, nous entreprendrons une étude des manifestations linguistiques de la politesse, et des émotions.

Dans le troisième chapitre consacré au *croisement du discours tragique et humoristique dans Ravisieur*. Nous étudierons d'abord *le discours tragique*. Nous avons observé que le tragique occupe une place importante dans l'œuvre. Il est donc nécessaire que soient mieux définies les différentes formes du tragique : la violence de la famille et du groupe social, puis la folie. Ensuite sera abordé *le discours humoristique* : l'humour et l'ironie. Il s'agit d'appréhender les procédés d'écriture utilisés par l'auteure pour dédramatiser et donner une dimension esthétique à un récit tragique. Et enfin, nous terminerons avec *le positionnement idéologique de l'auteur* en examinant les stratégies d'écriture et ce en revenant sur le cadre spatio-temporel, l'inscription de la voix féminine et la thématique de la violence.

En guise de conclusion, nous mettrons en évidence les procédés utilisés par la romancière pour véhiculer son idéologie à travers les discours des personnages mais également pour subvertir le réel.

Pour réaliser cette étude sur le dialogue, nous nous appuyerons sur différentes approches : poétique, linguistique, pragmatique et discursive mais nous aurons également recourt aux travaux des interactionnistes et notamment ceux d'Orecchioni qui s'appliquent parfaitement au dialogue romanesque. Notre analyse se basera sur les travaux de Mainguenau, d'Orecchioni, de Berthelot et Durrer.

Chapitre 1

L'insertion du dialogue dans Ravisieur

Introduction

Bakhtine affirme que « L'objet principal du genre romanesque, c'est l'homme qui parle et sa parole »¹⁹. En ouvrant le roman de Leila Marouane, nous constatons rapidement qu'il s'agit d'une forme dialoguée où s'exprime un foisonnement de voix.

Son roman est formé d'un sembler de voix qui se mêlent et se distinguent, on parle alors de polyphonie. Une polyphonie linguistique qui se manifeste à travers le discours rapporté, c'est-à-dire « les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation »²⁰. Il s'agit de rapporter un énoncé qui implique une situation d'énonciation propre, distincte du discours qui le cite.

Pour introduire ce discours cité dans le discours citant, trois formes traditionnelles peuvent être employées : le discours direct, le discours indirect et l'indirect libre. L'enchaînement discours direct, discours indirect, indirect libre et narrativisé permet des variations stylistiques, et assurent les transitions de la narration au dialogue.

Le discours rapporté est aussi un moyen pour feindre ne pas être responsable de son texte comme si les personnages imposaient leur langage. Les paroles échangées et adressées à un personnage fictif sont en effet destinées au lecteur.

Dans le présent chapitre, nous analyserons comment se fait l'insertion du dialogue dans le texte romanesque. Nous réfléchirons sur les paroles des personnages rapportées au cours du récit et les variations de rythme qui créent l'illusion de la réalité..

¹⁹ Cité par Frolich dans son livre *Au parloir du roman*. Solum Forlag et Didier Erudition. 1991. p. 7

²⁰ Maingueneau Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Nathan Université. 4^e édition. 2003. p. 115

Nous aborderons le cadre contextuel des dialogues où il sera question d'analyser comment se prépare dans le récit l'ouverture et la clôture du dialogue, le rythme qu'il crée et présenterons le cadre dialogique. Ensuite, nous nous intéresserons au discours rapporté où il s'agira de repérer les formes employées dans le roman le discours attributif et la destination des paroles des personnages. Puis nous inventorions les types de dialogue dans le récit de Marouane et nous préciserons le rôle de chaque type de dialogue.

I. 1. Le cadre contextuel des dialogues

I. 1. 1 Les commentaires d'ouverture du dialogue

Le roman de Leila Marouane est un roman monologue qui se trouve au carrefour de « l'écriture théâtre et de l'écriture roman »²¹. La première consiste pour l'auteur de privilégier la parole des personnages et dans la deuxième d'entourer les paroles des personnages par des commentaires. Ces commentaires permettent une continuité entre le récit et le discours des personnages.

Dans le récit de Leila Marouane, il y a une continuité entre le dialogue et la narration puisque l'auteure adapte des choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose. Elle introduit des pauses narratives pour éviter les ruptures dans le texte. Des indications précèdent souvent l'ouverture du dialogue. Rullier les cite dans cet ordre : pause, regard, silence, ouverture du dialogue par une question.

²¹Termes empruntés à Jean Peytard cité par Eliane Papo dans son article « Typologie de quatre registres de discours ». *Semen*, 02, De Saussure aux média, 1985, [En ligne], mis en ligne le 12 juin 2007.

« La parole se détache sur fond de silence, elle est liée à un rapport physique entre les personnages, c'est pourquoi elle se prépare avec des regards, ou des gestes. Il y a une sorte d'inscription corporelle de la parole des personnages.[...] ».²²

Dans *Ravisneur*, l'auteur situe toujours ses dialogues dans un contexte précis et les pauses narratives assurent l'ouverture du dialogue qui se fait sous divers modes : description du locuteur, du lieu ou de la situation.

C'est ainsi que commencent presque tous les chapitres dialogués du roman. Et à chaque fois qu'un locuteur entame une nouvelle conversation, le passé simple est alors employé dans l'incise pour atténuer la différence de rythme entre le récit et le dialogue.

Quand la porte claqua, la maison parut tout à coup vide, la pièce immense, comme si les murs s'étaient reculés ; mes sœurs nombreuses et hébétées ; le bébé somnolent et excessivement lourd, et le silence un revêtement de plomb.

Noria se mit alors à ânonner :

- Maman est schortie, maman est partie, gros schel pour le bébé, bébé à l'œil mauvais, fallait pas le peger. (p. 37)

Sa silhouette d'hippopotame se profila dans l'escalier, se découpa dans la lueur du vestibule, disparut dans la cuisine. Zanouba réclamait son biberon.

- Nayla ! Nayla ! appela-t-il (p. 45)

Point de père dans les parages. Serait-il encore au marché ?

Noria et Fouzia ne tardèrent pas à le découvrir dans la loggia. Vêtu de son seul caleçon, son corps épais et velu coincé entre une caisse de pommes de terre et un jerricane d'eau, notre père dormait du sommeil du juste. Des bouteilles de vin roulaient à ses pieds. Une odeur de vomi montait de sa couche de fortune. Nos bruits le réveillèrent. Il cligna les yeux, les ouvrit avec peine.

- Nayla, marmonna-t-il (p. 73)

Dans ces exemples, nous observons que le silence, les gestes précèdent la prise de parole comme l'indique Rullier « La prise de parole intervient très fréquemment après un soupir, un hochement de tête ou un sourire, comme si les attitudes émotives prédisposaient à l'expression orale des sentiments. »²³ Leila Marouane semble appliquer parfaitement ces traits dans l'ouverture de chaque dialogue.

Le dialogue est également introduit par le discours indirect qui ne découpe pas l'énonciation en deux niveaux différenciés puisqu'il est subordonné au segment introducteur.

La veille de la rentrée scolaire, Noria annonça qu'elle n'irait pas à l'école.

- Moi non plus, dit à son tour Fouzia (p. 148)

²²Rullier Françoise. *Dialogue et Narration*. Hachette. 2001. p. 33

²³Ibid. p. 33

Il est impossible de mettre en annexe tous les dialogues vu leur nombre important, nous relevons du moins les commentaires d'ouverture et de fermeture. Nous illustrerons dans le tableau ci-après les commentaires qui entourent les dialogues dans Ravisieur. La clôture du dialogue est souvent prise en charge par la narration même si les paroles échangées le signalent déjà, comme le fait de sortir, de vouloir dormir, salutation ou tout simplement un acte de langage qui indique que l'interaction s'achève. Nous avons également inclus la dernière réplique dans le cas d'absence de commentaire.

Dans ce cas les commentaires qui accompagnent les paroles des personnages sont alors considérés comme une interprétation narrative des paroles prononcées ou une opposition entre le dit et le pensé du personnage. Ils explicitent les conditions d'énonciation et ont un rôle important puisqu'ils fournissent plus de renseignements et expliquent souvent beaucoup d'évènements et préparent les scènes suivantes.

En lisant ces commentaires, force est de constater qu'ils fonctionnent comme des signaux d'ouverture et de fermeture du dialogue. Les mouvements des personnages et leurs déplacements sont des circonstances favorables à l'échange.

Ces commentaires présentent de manière minutieuse le cadre situationnel dans lequel se trouve le personnage dialoguant.

| Pages | Les interlocuteurs | Le thème | Commentaire d'ouverture | Clôture |
|-----------------|--------------------|------------------------------------|--|--|
| Partie 1 | | | | |
| 16-25 | Aziz-Nayla-Imam | L'organisation du mariage de Nayla | La veille de la cérémonie, l'imam qui nous conseillait dans nos affaires religieuses vint s'enquérir du bon déroulement des fiançailles. Ma mère se jeta à ses pieds, les baisa et s'y cramponna. | Ainsi l'imam persuada ma mère, et ma mère emprunta un voile de mariée. |
| 26-27 | Noria-Nayla-Omar | La naissance du petit fils | Notre sonnerie réglée au maximum nous fit bondir du lit. Une course effrénée s'engagea dans le couloir qui menait de nos chambres à la salle de séjour. En l'absence de mon père, c'était à qui atteindrait la première l'appareil et, si elle n'était pas occupée, ma mère participait aussi à la cavalcade. Amina attrapa le combiné d'une main, tandis que de l'autre, s'aidant de ses pieds, elle repoussait le restant de la fratrie qui la bousculait. Manquaient à l'appel notre frère, à l'autre bout du fil et, bien sûr, la dernière-née. | Quand elle eut raccroché, ma mère virevolta et battit des mains. Noria et Fouzia en firent autant. Ma mère et mes petites. |

| | | | | |
|-------|---|--|---|---|
| 28 | Nayla – ses filles | | Ma mère et mes petites sœurs ressemblaient à des gamines un jour de foire, la maison exhalait un air de fête | - Allons, allons, on se dépêche, répétait-elle, de nouveau absente. |
| 29-30 | Nayla – Samira | La demande de Samira d'accompagner sa mère à l'hôpital | Zanouba entama ses gazouillements. J'allai préparer un biberon et décidai de rester à la maison pour aider ma mère. Je le lui dis. | Et voilà ! des mots, rien que des mots, mais pas la moindre émotion pour me reprocher mes échecs. |
| 33-34 | Nayla – ses filles | Le départ de la mère à la clinique | Je donnai le biberon à Zanouba quand ma mère, le visage tout à coup exsangue, étreignant sa poitrine, s'écria : | Ma mère se saisit de l'argent que je lui donnai. J'étais passionnée de broderie et il arrivait que je confectionne une nappe ou un drap pour une amie, mais ma mère l'ignorait qui ne se soucia point de la provenance de ces billets. Elle les glissa dans son corsage et se précipita dans la cuisine où elle prit une poignée de gros sel, qu'elle enveloppa dans un mouchoir. Elle s'enroula alors dans son haïk blanc, ajusta sa voilette de dentelle et, telle une femme libre, disparut dans la ville. |
| 37-39 | Noria – Fouzia- Yasmina - Amina- Samira | La désobéissance de la mère | Quand la porte claqua, la maison parut tout à coup vide, la pièce immense, comme si les murs s'étaient reculés ; mes sœurs nombreuses et hébétées ; le bébé somnolent et excessivement lourd, et le silence un revêtement de plomb. | - Il sera de retour avant elle, j'en ai bien peur. Mon père partait en mer avant l'aube et rentrait généralement à l'heure du deuxième biberon du bébé. |
| 40-44 | Samira- Yasmina - Amina- | L'aveu des sœurs | Noria et Fouzia sortirent, les jumelles n'étaient pas encore prêtes, elles allaient être en retard. Je le leur dis et déjà me réjouissais d'occuper les | - Papaa !.... Plus rapides que l'éclair, les jumelles grimpèrent l'escalier qui menait à |

| | | | | |
|-------|-------------------|---|---|--|
| | | | lieux en maîtresse de maison, quand Yasmina arrêta la radio, ferma les fenêtres et s'assit. | l'appartement de mon frère où elles se réfugièrent. |
| 45-49 | Aziz - Samira | L'absence de Nayla | Sa silhouette d'hippopotame se profila dans l'escalier, se découpa dans la lueur du vestibule, disparut dans la cuisine. Zanouba réclamait son biberon. | <ul style="list-style-type: none"> - A la clinique, à cause du sel, il pèse quatre kilos, on ne sait pas ce que mangeait sa mère, le mauvais œil..... <p>Épuisée, ma petite sœur s'assoupit et je finis par me faire comprendre. Mon père se rua vers la sortie, le bruit de ses pas s'estompait dans l'escalier mes jambes flageolaient, le sol se déroba, les siroccos m'entortillaient, me soulevaient... Les prémices de la fin du monde seraient-elles aussi anxiogènes ?</p> <p>Était-il la recherche de ma mère ? Qu'allait-il faire ? la battre jusqu'au sang et nous avec elle ? Sa nouvelle condition de grand-mère nous sauverait-elle ? Peut-être tout simplement se dirigeait-il vers un bar pour éteindre sa colère et fêter la naissance de son premier petit-fils...</p> <p>Le bébé remua dans mes bras, émit de petits gémissements pour rappeler sa faim. La torpeur m'abandonna. La maison était un champ de bataille. J'appelai les jumelles à l'aide. Elles refusèrent de quitter leur abri, persuadées du retour imminent de notre père</p> |
| 49-53 | Omar-Nayla-Samira | L'état de la maison /les raisons de la colère du père + répudiation de la mère | Zanouba buvait goulûment son lait quand ma mère et Omar arrivèrent. Ma mère haletait et transpirait à gros bouillons. Elle découvrit son visage, s'épongea le front et le cou avec la voilette de dentelle. | <ul style="list-style-type: none"> - Il n'avait tout de même pas besoin de transformer la maison en porcherie, dit mon frère en regardant autour de lui. |

| | | | | |
|-----------------------------|-----------------|---------------------|---|---|
| | +Aziz | | A ce moment-là, la porte d'entrée battit sur ses gonds, les murs frémirent, puis la maison s'enveloppa d'un silence de cimetière, une nuit sans lune. Mon père parut. La haine, ou quelque chose de plus fort que la haine que ne connaissais pas, ou que je croyais ne pas connaître, dégouttait de son front, de son nez, de son menton, décomposait ses traits. Debout, un bras le long du corps, un index pointé en direction de ma mère, les yeux rivés au sol, il inspira profondément puis, sans préambule et avec calme, il la répudia. Et ce fut comme la fin du monde | <p>- Eh bien, nous appliquerons la loi, dit mon père. Et il sortit-</p> <p>Le papillon battit frénétiquement des ailes, laissant derrière son envol mes sœurs pétrifiées de confusion, prêtes à encaisser les remontrances de leur père.</p> |
| 2^e partie | | | | |
| 58-59 | Khadidja-Nayla | Le mariage de Nayla | Quand j'entrai dans la chambre à coucher, ma belle-sœur essayait de convaincre ma mère de troquer ses robes contre un caftan de son trousseau de mariée. À bout de forces, on aurait dit qu'elle venait de séjourner dans un camp de forçats, ma mère se laissa faire et s'insinua dans le bruissement dû vêtement orné d'or. Puis, on ne saura jamais pourquoi Khadija proposa de la maquiller. Sans mot dire, ma mère lui décocha un regard puisé dans les profondeurs de la géhenne. | <p>Qu'ai-je fait ? mais qu'ai-je donc fait ? gémit la bru. Pourquoi tant d'animosité ? n'est-ce pas Ta volonté, ô Toi qui soulages les affligés ? poursuivit-elle en rangeant linge de noces et produits de beauté.</p> <p>Puis elle s'enferma dans la salle de bains où elle se lamenta sur son caftan abîmé et la rudesse des belles-mères.</p> |
| 61 | Khadidja-Samira | La garde de Zanouba | Je me dirigeai vers le berceau quand Khadija quitta son refuge, avec la mine renfrognée qu'elle adoptait chaque fois que l'on se retrouvait en tête à tête. | Ta mère est de retour dans une semaine, au plus tard. Tout le monde est au courant des simonies de ton père...Même mon |

| | | | | |
|-------|---|---|--|--|
| | | | | <p>pauvre mari s'y plie. Bien contre sa volonté, soupira-t-elle Je m'en fus, les oreilles dégoulinantes de sa voix sucrée psalmodiant des louanges à Dieu, implorant ses clémence et miséricorde pour Zeitoun père et ses filles.</p> |
| 62- | Aziz –Noria- Fouzia | La requête du père d'attraper un papillon | A l'affût d'une étoile filante, mon père regarda longuement le ciel, puis marmonna des mélopées où seuls les noms de ma mère et de ma grand-tante étaient audibles. C'est alors qu'un papillon de nuit vint se poser sur son épaule. Son visage s'illumina et, de tout son corps, il se raidit | Attrapez-le, chuchota-t-il. Attrapez ce papillon...dou-ou-ce-ment |
| 63-64 | Samira-Aziz | La fête chez Allouchi | Au moment de gagner nos chambres, nous perçûmes de la musique et des youyous. Comme un seul homme, mon père, Yasmina et moi nous précipitâmes sur la terrasse et nous penchâmes par-dessus la rambarde. Des voisins et des employés de la mairie s'amassaient dans le jardin d'en face. | <p>Bon, bon, fit mon père, mettant ainsi un terme à cette ébauche de complicité. Il referma le balcon sur les sanglots d'un luth couvrant ceux, familiers et non moins langoureux, du rossignol du jeune marié. Mon père s'allongea sur le canapé, inerte comme la mort Ma mère convolait.</p> |
| 64-67 | Yasmina- Amina- Samira-Noria- Fouzia | Le mariage de la mère | Comme lors des accouchements de ma mère, nous nous regroupâmes dans la chambre des jumelles, la plus grande et la plus reculée. Avec les gestes des opprimés, nous déroulâmes les matelas, sortîmes couvertures et oreillers des placards. Dans une lumière diffuse, rassurées par le calme qui régnait dans la maison, nous chuchotions comme au théâtre. | - Elle veut dire que maman reviendra, fis- je |

| | | | | |
|--------------------|---|---------------------------------|---|--|
| 68-71 | Aziz-ses filles | Les promesses du père | <p>Titubant et rotant son vin, mon père errait dans la maison ; ses pas maintenant résonnaient dans le couloir. Nous nous tûmes, épiant le moindre bruit, nous attendant à la démolition immédiate des lieux. C'est alors qu'il poussa la porte de la chambre. Nous nous redressâmes, tenaillées par la peur. Le moment était donc venu de nous incriminer de tous les maux, de nous rosser, jusqu'à la meurtrissure et l'évanouissement.</p> <p>Mais un sourire déchirait le visage adipeux de notre père. Un sourire de contrition, certes, mais un sourire. Même ses yeux mi-clos, bouffis et rougis semblaient baigner dans une triste hilarité. Qu'était-il donc advenu des rugissements du lion ivre ? Que craignait celui qui pouvait acheter et revendre le quartier, et avec lui ses habitants ?</p> | <p>- Amen. Très amen.</p> <p>Mais qu'était-ce donc cela qui m'habitait ? qu'elle faute devais-je expier ? mon père ne tenait décidément pas le vin.</p> |
| 73-74 74-76 | Aziz- Noria- Fouzia Khadidja- Samira | Nayla Disparition d'Omar | <p>Noria et Fouzia ne tardèrent pas à le découvrir dans la loggia. Vêtu de son seul caleçon, son, corps épais et velu coincé entre une caisse de pommes de terre et un jerricane d'eau, notre père dormait' du sommeil du juste. Des bouteilles de vin vides roulaient à ses pieds. Une odeur de vomé montait de sa couche de fortune. Nos bruits le réveillèrent. Il cligna les yeux, les ouvrit avec peine.-</p> <p>À la vue de mon père gigotant' et ergotant, elle rebroussa chemin aussi discrètement qu'elle était venue.</p> | <p>- Cette nuit il est allé jusqu'à tirer des coups de baroud, et ce matin il fait un gros dodo, dit-il.</p> <p>Tandis qu'il se lançait dans une véhémence diatribe contre les impuissants et les possédés de la terre entière, Khadija fit irruption. Des cernes bleus entouraient ses yeux, et ses lèvres diaphanes se fondaient dans la pâleur de son visage</p> <p>- Dieu est juste, je vais prier pour qu'il ait pitié de mon</p> |

| | | | | |
|-------|---|--------------------------|---|---|
| | | | | <p>mari et de l'âme de ton enfant.</p> <p>Je la regardai monter l'escalier d'un pas d'outre- tombe. Que répondre au délire ? Qui de nous deux déjantait Quelle que soit la réponse, c'est ce jour-là que la folie fit une réelle apparition chez nous.</p> |
| 77-78 | Samira- Yasmina- Amina- Fouzia-Noria | L'absence de Khadidja | <p>Mon père fuma cigarette sur cigarette, but du café, avala son couscous au lait sans lâcher des yeux la maison de notre voisin d'où rien ne filtrait. À la nuit tombée, les réverbères ne s'allumèrent pas, et le quartier fut englouti dans une obscurité inquiétante.</p> <p>Lorsque mon père quitta enfin la terrasse pour s'enfermer dans la salle de bains, nous recouvrâmes la parole et je demandai à Yasmina d'aller s'enquérir du retour de mon frère. Elle revint quelques instants plus tard, Zanouba dans les bras.</p> | <p>- Moi non plus, che me schouviens de rien, lâcha-t- elle.</p> <p>Des visions d'épouvante, d'insaisissables réminiscences percutèrent mes lobes frontaux. Alors, durant un long moment, mes sœurs se mirent à tanguer, à vibrer, comme secouées par une force invisible. Quand je voulus intervenir, ne sachant qui secourir en premier, je m'écroulai, les braillements de Zanouba plein la tête</p> |

| | | | | |
|-------|------------------------|---------------------------|---|--|
| 79-80 | Aziz Samira | Le viol de Samira | Dans un miroir déformant, une fille en blouse blanche, qui me ressemble à s'y méprendre, dit à un homme, le portrait craché d'Aziz Zeitoun, mon père : | <p>- Ils m'ont égorgé, répond alors la jeune fille.</p> <p>Sans ciller. L'homme se détend. Il applaudit longuement ; un frémissement de fierté enjolive sa moustache. Tout à coup, voilà qu'il se crispe. L'œil incrédule, le visage fermé, il observe avec ahurissement le...ventre de la fille qui grossit de façon surprenante. À travers sa chair, celle-ci semble voir ce qui l'emplit. Je voulus aussi regarder à l'intérieur de ce ventre qui n'en finissait pas de s'arrondir, mais la voix et les petites caresses de Yasmina mirent fin à ma curiosité</p> |
| 80-82 | Samira- Yasmina + père | Demande de renseignements | Dans la faible lueur de la chambre, je distinguai à peine le visage de ma sœur et le rêve avait déjà joint les limbes de ma mémoire. | <p>Sauve-moi, ma tante, dis-moi ce qu'il me faut faire Nous fîmes deux bonds en arrière et détalâmes, pourchassées par un spectre.</p> |
| 82-85 | Samira Aziz | Visite chez Allouchi | Plus tard dans la nuit, alors que Yasmina et moi cherchions avec peine le sommeil, mon père surgit de l'ombre. Entortillé dans une serviette en éponge rasé de près, il fleurait bon l'eau de Cologne, comme dans les grandes | Un enlèvement ! c'est un enlèvement ! j'en aviserai qui de droit ! j'en aviserai qui de |

| | | | | |
|-------|----------------------|----------------------------------|--|--|
| | | | occasions. | fait ! clamait-il. |
| 86-87 | Aziz Samira | Disparition d'Omar | Partie sur une onomatopée, je réussis à dire : | Réprimant un rire, je le talonnai, pressée de retrouver nos murs. De m'y enfermer et d'oublier. D'oublier les voisins et leurs sarcasmes. M'y réfugier du reste du monde et de ses horreurs. |
| 87-90 | Aziz la veuve | Disparition de Nayla | La femme mit du temps avant de nous répondre | Ne me rembourse pas, la veuve. Mais tu témoigneras quand j'aurai avisé qui de droit. Et qui de fait. |
| 91-94 | Aziz Imam | Disparition et adultère de Nayla | Il n'avisait pas qui de droit mais qui de fait. Il fait donc venir notre conseiller en affaires religieuses, lui offrit du thé, des pâtisseries et lui narra la disparition du couple adultérin | Combien t'a-t-il payé pour comploter avec lui cet enlèvement ? peut être t'es-tu seulement satisfait d'une lecture du coran en évitant soigneusement : La femme de ton voisin, tu ne toucheras point ? barrissait-il Mais notre père ne franchit pas le seuil de la porte. |
| 97- | Samira-Amina-Yasmina | Abandon des études | Notre réfrigérateur se vidait, nos repas devenaient frugaux, et, lorsque nous nous attaquâmes aux réserves prévues pour l'hiver, les tomates marinées dans l'huile d'olive, la graisse salée et séchée, je renonçai définitivement à ma formation de dactylo | Je dressai mes plans, puis les appliquai avec minutie. Je téléphonai aux copines qui entassaient draps et nappes, robes et |

| | | | | |
|---------|-------------------------------|--|--|---|
| | | | | caftans, en vue de leurs noces sinon prochaines du moins probables. |
| 100-102 | Amina-Yasmina Fouzia-Noria | L'adultère de la mère | Les jumelles finissaient de dresser la table ; Noria et Fouzia révisaient leurs cours pour les compositions de fin d'année ; je brodais, l'oreille tendue vers le couloir d'où les lamentations de notre déchu père se mouraient | Ce n'est pas la peine de le prendre comme ça, dit Amina en les rattrapant dans le couloir. Je voulais juste dire que maman n'a pas eu de besoin d'attendre une autre vie pour être dédommée.... Ce soir-là, l'absence de ma mère nous pesa réellement, et, pendant longtemps, nous cessâmes d'évoquer jusqu'à son nom. |
| 103-104 | Amina-Yasmina | Rédaction de la lettre de cession des biens d'Aziz | A la fin du mois, des employés de mon père vinrent s'enquérir de la santé de leur patron, de leur avenir et de leur salaire. Nous les reçûmes sur le pas de la porte. Ne sachant que dire, nous leur demandâmes de repasser. Ce qu'ils firent dès le lendemain | Nous ne revîmes ni les employés de mon père. Ni les cageots de poisson. Mais nous avions la paix. C'était comme si la terre ne tremblait plus. |
| 107-109 | Amina-Yasmina Fouzia-Noria | Attendant de l'école | Un jour, Noria et Fouzia rentrèrent tôt de l'école. Noria zozota d'incompréhensibles mots, puis s'interrompit pour aller chercher du miel. | c'est Fouzia qui ne va pas bien, dit Yasmina. Alors, chacune à son tour, chacune à son rythme, nous nous précipitâmes sur la cuvette rendre le repas de midi |

| | | | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|---|--|--|
| 111-113 | Aziz Samira | Accusations d'Aziz | Lorsque j'entrai dans la cuisine, il se tenait debout les fesses au bord de l'évier; il buvait du café. deux gorgées, il fixait tour à tour le fond de sa et les victuailles amoncelées sur la table. Il croyait ni ses yeux ni ses narines. S'apercevant ma présence, et sans me regarder, il dit : | Plus de place dans les morgues Bref personne ne broncha |
| - 3^e partie | | | | |
| 118-125 | Samira Amina-Yasmina Fouzia-Noria | Récit de l'agression et l'arrestation du père | Dans une lumière incandescente, je reconnus les couleurs claires de ma chambre, les tentures fleuries, le papier peint aux larges tulipes, et les quatre paires d'yeux qui me braquaient, les quatre bouches qui poussaient d'indicibles soupirs. | Bien sûr, dis-je Dans un même mouvement, nos regards se posèrent sur Zanouba qui sillonnait la pièce à quatre pattes, babillant, appelant les jumelles maman. Puis nous sourîmes lorsque Mahmoud poussa des cris de protestation, jaloux de l'agilité de 'sa cousine. |
| 126-129 | Samira Amina-Yasmina | La grossesse de Samira | Quelques jours plus tard, alors que Noria et Fouzia vauaient sur les marchés, Yasmina dit : | Assez, dis-je à mon tour. |
| 149- | Fouzia-Noria Samira | Décision des petites d'abandonner les études | La veille de la rentrée scolaire, Noria annonça qu'elle n'irait pas à l'école. | Vous irez à l'école dis-je. |
| 149-150 | Samira Confident | La décision des filles | Mon ordre était indiscutable ; néanmoins, je fis part à mon confident de la volonté de mes sœurs. A mon grand étonnement, il approuva leur décision. Je m'énervai | Pour écrire, il faut avoir de l'instruction. Au moins, un peu. Soudain ce fut le noir absolu. Je titubai en direction de la cuisine à la recherche du compteur de secours. A mi-chemin la lumière revint et mon |

| | | | | |
|---------|---|---|---|---|
| | | | | compagnon de nuit n'était plus là |
| 150-153 | Les filles le père | Le retour du père | La fumée épaisse du benjoin collait encore aux murs lorsque la sonnette de l'entrée retentit. Il était deux heures du matin. Je fis la sourde oreille. Mais le tintement strident reprit et ne s'arrêta plus, déchiquetant le silence, réveillant les jumelles qui me trouvèrent assise sur le sol, les jambes écartées, le visage pétrifié, les yeux fixant les braises qui maintenant se couvraient d'une fine couche de cendre | Oui, Djidji, tout ce que tu voudras. |
| 157-158 | Khadidja Samira | Retour de Khadidja- demande d'excuses | Ce jour-là, je mettais de l'eau sur le feu quand la porte d'entrée claqua. Puis des talons de martelèrent les marches de notre escalier, et provoquant un remue-ménage, L'intruse a trottiné, se redressa, aux aguets ; les petits se réveillèrent. Était-ce une cliente ignorant ma retraite Je me plantai dans le vestibule, prête à la avant l'intervention de l'autre. | C'est d'accord. Comment la veux-tu ? blonde ? brune ? rousse ? coursive ? longue ? frisée ? |
| 158-163 | Amina Yasmina Fouzia-Noria- Khadidja | Renseignements fournis sur Nayla et Allouchi | Elle portait un tailleur vert, la jupe bien au-dessus du genou, les cheveux coupés très court, du rouge à lèvres ravivait sa bouche, du mascara alourdissait ses cils | Schoun, veru schoun, aouar direscht.... Des jours durant, par décision des jumelles, le passage de Khadija demeura un sujet tabou. Elles refusaient de s'accrocher à des espoirs qui éclateraient en illusions. Mais elles écrivaient sans relâche et guettaient le passage de la poste. Qui, récemment engloutie, passait rarement. Quant à moi, je me consumais de |

| | | | | |
|---------|----------------------|-----------------------------------|--|--|
| | | | | <p>remords : Que dire à la prude et voilée Khadija, la vraie Khadija, lorsqu'elle reviendrait chercher son fils ?</p> <p>Je verrais ça le moment venu. Pour l'heure, il s'agissait d'évacuer de nos murs la djinnia qui se faisait passer pour Aziz Zeitoun. Qui n'en démordait pas. Qui voulait ma peau. (ce commentaire suit les adieux de Khadidja)</p> |
| 165-166 | Aziz Samira | Discussion sur leur état de santé | <p>Quand je finissais de l'asperger d'eau de Cologne, de lui tapoter les joues avec une serviette chaude, elle adorait ça, elle m'embrassait sur le front, puis sur le dos de la main, murmurait d'interminables: mercis, louait ses aïeux, bénissait les miens. Elle s'inquiétait de ma santé, me demandait plusieurs fois</p> <p>par jour la cause de ces horreurs sur ma pauvre tête. Un accident, je répondais, laconique.</p> <p>Un jour, alors que j'improvisais le repas du soir avec les restes laissés par la femme aux jupes courtes, elle s'écria</p> | <p>Sauvons nos vies, c'est déjà ça...</p> <p>Je veux un brasero et du benjoin, et un imam. a défaut un curé, ou un rabbin, n'importe qui de plus fort que Djidji...je veux dire que votre père. Amina sortit à reculons. Yasmina hocha la tête. Je m'endormis.</p> |
| 166-170 | Samira Amina-Yasmina | La folie du père | <p>Un jour, alors que j'improvisais le repas du soir avec les restes laissés par la femme aux jupes courtes, elle s'écria</p> | <p>Amina sortit à reculons. Yasmina hocha la tête. Je m'endormis.</p> |
| 171-172 | Voix des sœurs | L'état de santé de Samira | <p>Quelqu'un entre dans ma chambre. J'ai les yeux fermés mais les pas sont ceux d'un homme. Les jumelles le flanquent. Les chuchotements me parviennent comme d'une grotte.</p> | <p>- Ça, c'est de la température...ur e...ure...</p> <p>Puis une aiguille se plante dans ma fesse gauche, ou la droite, je ne sais plus. On me recouvre. J'ai toujours les yeux fermés, mais, là, je dors.</p> |

| | | | | |
|---------|---|---|---|---|
| 172-175 | Aziz Samira | Le délire du père et son désir de se remarier | Je ne quitte plus le lit ; je n'ai pas suffisamment de force, les antibiotiques fatiguent mon corps, des croûtes maintenant couvrent mes blessures. J'ai un œil vigilant sur l'intruse. D'ailleurs, elle me facilite bien la tâche, la nigaude : elle vient me voir tous les jours. | <p>- Bien sûr, prunelle des yeux de mon frère.</p> <p>Elle clopine jusqu'à la porte, sa jambe de bois sonne sur le carrelage du couloir, couvre les sanglots des jumelles englouties dans la fumée blanche.</p> |
| 178-180 | Samira Amina- Yasmina Fouzia-Noria | Le cadeau de la mère | <p>ce matin, la poste est passée. J'ai vu le facteur avec sa sacoche qui lui battait la hanche et un gros paquet jaune sous le bras. Puis je l'ai entendu sonner. Puis des cris de joie ont soulevé le sol.</p> <p>L'instant d'après, les jumelles foncent dans ma chambre. Yasmina porte le paquet. Elle le pose sur mon bureau. Elle frétille. Elle le montre du doigt. Il est recouvert de plusieurs timbres rouges ; une ficelle le tient solidement fermé.</p> | <p>- Je savais que cette femme nous racontait des salades.</p> <p>Je simule un bâillement. Mes sœurs quittent ma chambre. Elles n'oublient pas le paquet.</p> |
| 180-184 | Fouzia-Noria Samira | Demande d'aide pour se débarrasser du père | Je ne la vois plus, je n'entends ni sa voix ni son pas inégal sur le carrelage. Je guette son arrivée. En vain. L'homme qui pose des questions se fait de plus en plus rare. C'est Yasmina maintenant qui me donne les comprimés roses et blancs, parfois d'autres gélules. Personne ne parle d'elle. Je ne pose pas 'de questions. Peut-être n'est-elle plus ici ? A-t-elle enfin renoncé à la lutte et rejoint les siens ? C'est peut-être pour ça que Fouzia et Noria ne vont plus à l'école. Ces derniers jours, ce sont elles qui apportent mes repas. Je sens les jumelles affairées à quoi ? Elles ne le disent pas. | <p>- Les djinns, c'est comme les sphinx. Ne l'oubliez jamais.</p> <p>Yasmina entre avec un verre d'eau et les comprimés. Je la complimente sur la soupe. Elle me tend le verre puis les comprimés. Avant de les avaler, je lance un discret clin d'œil à Noria.</p> |

| | | | | |
|---------|-------------------------------|-------------------------------------|--|---|
| | | | | |
| 183-184 | L'oncle et la tante de Samira | Le décès du père | Le lendemain, je ne pas de la fenêtre. Sur les coups de midi, un homme et une femme vinrent dans ma chambre. Ils avaient les yeux gonflés, comme s'ils souffraient d'un grand manque de sommeil. | <ul style="list-style-type: none"> - Laissons-la, dit mon oncle. <p>Une heure plus tard, je vis le cortège. La foule noire cacha le bout de bleu, puis disparut dans un tournant. Le chant du muezzin s'éleva. Le soleil était à son zénith. Je remerciai le Ciel en pleurant. Ça faisait longtemps que je n'avais pas pleuré.</p> |
| 185-188 | Les filles | Convocation à l'ambassade de France | Ce matin, Yasmina est restée longtemps dans ma chambre. Elle m'a regardée rédiger l'annonce, la relire, la réduire en boule, puis la lancer dans la corbeille. | <ul style="list-style-type: none"> - Il faut toujours que je pense à tout, dis-je avant de me recoucher |

I.1.2. Le cadre dialogique

Dans *Ravisneur*, le discours converge vers une même optique le tragique et la lutte. Les dialogues s'inscrivent dans un temps et sont précédés de marques de ruptures temporelles.

Le cadre spatio-temporel assure l'acte d'énonciation qui crée un réseau de voix et qui englobe ces éléments constitutifs :

- « Des protagonistes fondamentaux qui se prêtent mutuellement des connaissances.
- Un temps et un lieu spécifiques.
- Des objets présents, qui constituent l'environnement perceptible des protagonistes. »²⁴

Le temps

Le récit commence par une rétrospection, prenant appui sur une phrase de la narratrice qui signale une situation tragi-comique « mon père gisait sur le canapé pendant que ma mère convolait en justes noces avec Youssef Allouchi » (p. 13). Si nous reconstituons le temps de l'histoire, nous verrons qu'elle se déroule sur une durée de 15 mois du premier jour de l'hiver-la veille de la rentrée scolaire-jeudi qui vient c'est le printemps).

L'auteur n'évoque pas de manière directe le temps historique, mais il nous est possible de situer cette fiction dans les années 90.

La terre vibrait, tremblait, s'écartelait et engloutissait des humains sous le regard approbateur d'hommes sans visage déclamant des Textes d'eux seuls connus. (p. 15)

- Des balles sifflaient...je veux dire les secousses de la nuit dernière. (p.88)

²⁴Riegel Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*. Paris : Quadrigue/PUF. 2005. p. 75

Nous trouvons des repères temporels, conformément à ce qu'affirme Ricœur « (...) tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement, et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté »²⁵

Nous relevons dans ce récit de nombreux déictiques. Citons quelques uns: - ça fait trois mois que nous attendons, reprit-il avec calme (p. 17), le lendemain, nous fûmes réveillées par le prêche hebdomadaire (p. 72), jeudi qui vient c'est le printemps (p. 185)

Et dans le sillage de la temporalité de Maingueneau, nous trouvons des indications temporelles relatives à l'énoncé : ce matin (p. 185), cette nuit, ce jour là (p. 156), il était midi (p.156)

L'auteur tient à préciser les moments où se déroulent les dialogues (nous le verrons dans le tableau qui récapitule le cadre dialogique), ils sont toujours signalés dans les commentaires d'ouverture ou de clôture.

L'espace

« L'espace permet à l'intrigue d'évoluer et par conséquent, c'est un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même »²⁶.

Nous relevons dans *Ravisser* des espaces intradiégétique et extradiégétique. Les espaces extradiégétiques sont la Grande Bretagne, Alger, et bien sûr la ville de la narratrice Sidi Bou Saïd et Zurich que nous retrouvons à la fin du roman comme signature.

Alger est le lieu de transit des deux couples Allouchi et Nayla, Omar et Khadidja avant de quitter l'Algérie.

- Nous reçûmes de Khadidja une lettre postée de la capitale où elle demandait de bien prendre soin de son fils. (p. 98)
- Ils ont pris le train ce matin [...] eux deux, Allouchi et Nayla...le train qui va à la capitale. (p. 89)
- Et quel était le marchand de vin téméraire qui aurait servi une femme ? même à la capitale, ça ne se pratiquait plus. (p. 110)

Grande Bretagne est le lieu d'exil d'Omar et Khadidja

- Elle promet de me faire venir en United Kingdom. (p.158)
- Mais que faites-vous chez les Anglais si Crémieux est français ? demande Fouzia. (p. 161)

²⁵Cité par Jean Michel Adam. *Types et prototypes*. Nathan. 1993. p. 46.

²⁶Goldestein Jean Paul. *Pour lire le roman*. Paris : Duculot. 1985. p. 98

Les lieux intradiégétiques ce sont les espaces issus de la vision intérieure de la narratrice.

La maison de la narratrice : les images données de la maison d'Aziz exprime l'idée de l'enfermement et de la claustration de la femme.

La femme d'Aziz le pêcheur, la bru de Mahmoud Zeitoun, n'a rien à faire dans les bains publics. Elle a tout ce qu'il faut à la maison : de l'eau et des salles de bains. (p. 35)

- Si papa vient, dit Amina, comme pour excuser son double, on ne risque rien puisque c'est à cause de maman qu'il nous interdit le balcon... (p.39)

La chambre de la narratrice : une description indique l'état de délabrement et de pourrissement, qui marque la misère qui s'est installé chez les Zeitoun.

Ma table est en formica. Mon lit en fer forgé. Mon armoire est en bois, mais elle est vieille et pullule d'acariens. (p. 186)

La maison de la veuve : la précarité est aussi présente chez la voisine.

Dans la pénombre de son unique pièce, ses enfants dormaient en enfilade sur des matelas jetés sur le sol. Une odeur de friture collait aux murs. (p. 87)

La maison d'Allouchi : sa description relève de la poétique

Le mari de ma mère habitait la petite maison d'en face. Nous avons pleine vue sur son jardin qui embaumait nos balcons, et ni les coupures d'eau ni la sécheresse n'eurent jamais raison de ses fleurs honorées [...] on appelait alors Jardin des Mille Senteurs et couleurs. (p. 13)

Les lieux clos sont les lieux favorables à la conversation. En effet, tous les dialogues dans *Ravisneur* se déroulent dans un seul lieu clos qu'est la maison à l'exception de deux dialogues : l'un qui se déroule à l'hôpital, l'autre dans la rue. Ces espaces clos rappellent le tragique et la violence.

La maison qui est normalement un lieu de sûreté et de quiétude ne l'est pas dans *Ravisneur*.

Il nous fallait de l'argent, lui dis-je, beaucoup d'argent. Pas seulement pour nous nourrir mais aussi et surtout pour fortifier les portes et les fenêtres du rez-de-chaussée, murer l'entrée du garage, trop facile d'accès : la voiture de notre père et du matériel de pêche avaient déjà disparu. (p.140)

Elle est donc est un espace associé à la violence, à l'atmosphère angoissante et devient un espace dangereux. Sous les menaces, les personnages féminins décident de renforcer et de blinder leurs portes au lieu de quitter leur maison comme l'avait conseillé l'imam.

Dans la troisième partie du roman, les dialogues se déroulent dans la chambre de la narratrice ce qui marque un passage à un lieu plus clos soulignant l'état psychologique de la narratrice.

Les personnages

L'auteur introduit les personnages dès les premières pages du roman. La narratrice prend en charge la description de quatre personnages : son

père, sa mère, Allouchi et Khadidja, tandis qu'elle, ses sœurs et son frère sont présentés dans le discours du père qui en dépeint les défauts.

- Samira, dix-neuf ans, sournoise, fugueuse, menteuse, à la mémoire soi-disant trouble. Une belliqueuse, oui ! Une belliqueuse capable à elle seule de déclencher des discordes tribales. Et puis Yasmina et Amina, seize ans chacune, ce qui nous fait trente-deux, collées l'une à l'autre toute la sainte journée, bavardes et souillons, qui traînent au collège, une dépense inutile pour l'État et moi-même. ..D'ailleurs je me demande pourquoi on ne les met pas dehors. Couturières, elles finiront. Au mieux ! (p. 17-18)
- Noria, treize ans, qui trébuche sur les mots et passera sa vie à chuintier. En plus, elle marche en dormant ou dort en marchant, peu importe, en tout cas, elle ne fonctionne pas comme il faut. Combien de fois ne l'a-t-on pas rattrapée e de la rue ? Fouzia, onze ou douze ans, je ne sais plus... À sa naissance, alors qu'elle poussait ses premiers vagissements, mon plus eau chalutier a pris feu, un jour où il pleuvait des cordes, poursuivit-il. Aujourd'hui encore, il lui suffit d'ouvrir la bouche pour qu'une catastrophe nous tombe sur la tête . ..La dernière fois qu'on l'a entendue, la vésicule de ma pauvre tante, que Dieu ait son âme, a explosé. Zanouba ou Manouba, peu importe, arrivée depuis peu, que personne n'attendait, née robuste comme un ours et pourtant bien avant terme, montre déjà des signes pas réjouissants. Dieu seul sait! sous quelle funeste forme elle quittera ses langes... Six filles qui ne sauraient pas cuire un neuf sans leur mère. Six filles qu'il faudra élever, qui ne seront jamais de vraies femmes, des tarées, quoi ! qu'il vafalloir caser au bras de fer, à là force du poignet et du portefeuille. D'ailleurs la plus grande est définitivement incasable. (p.18)
- Il n'y a pas que les filles, d'ailleurs. Même le garçon, l'aîné, ne vaut pas un clou. Au lieu de s'intéresser aux études, il s'est laissé pousser les favoris et a eu l'ingénieuse idée de se marier. Pourquoi ? j'ai demandé. Pour la sunna d'Allah et de son Prophète, il a répondu. À vingt ans, Omar, mon fils unique; est déjà père de famille... pour la sunna d'Allah et de son Prophète, da dada, da dada, dit mon père, déformant sa voix pour imiter celle de mon frère. (p.19)

À trente-sept ans, ma mère était encore belle. Ni les parturitions, ni le dur labeur, ni les déchirantes angoisses, ni sa vie de recluse n'avaient en rien altéré sa peau douce, son teint laiteux, sa chevelure luxuriante, ses yeux de braise sertis de cils touffus et recourbés, sa stature sculpturale, son ventre plat... Une beauté dont sa progéniture — excepté peut-être notre frère — n'avait guère hérité, les gènes de notre auteur ayant sans conteste dominé. (p.60)

Youssef Allouchi avait cinquante-cinq ans et ne s'était jamais marié. Dans le quartier, on racontait qu'une femme d'un autre monde, une djinnia, le possédait, et les plus médisants le suspectaient d'impuissance sexuelle. Quelle que soit la raison de son célibat, elle avait paru suffisante à mon père pour le fiancer à ma mère. Youssef Allouchi était beau — il avait le teint clair, les mains douces, les jambes d'un jeune homme et les yeux qui s'élevaient vers le haut quand il souriait. Il était aussi, et de loin, notre voisin le plus raffiné et le plus cultivé. Écrivain public, poète, un peu philosophe, il maîtrisait le français aussi bien que l'arabe, et peut-être bien d'autres langues. (p. 13-14)

L'étude des personnages se révèle nécessaire. Nous réalisons qu'à l'intérieur du récit, le parcours des personnages est un vecteur de sens et permet la lecture de l'idéologie de l'auteur à travers la quête des personnages féminins : Nayla retrouve sa liberté, se venge et humilie son époux, Samira veut attenter à la vie de son tortionnaire physique et psychique, Amina qui brise les tabous et vit une histoire d'amour. Fouzia et Noria qui aspirent à un avenir meilleur que celui que promet l'école.

En nous appuyant sur les paroles des personnages, et en reconstituant leurs parcours nous pouvons constater que leurs rôles se modifient tout

au long du roman.

Aziz : son prénom est un attribut de Dieu, par son nom, il est le détenteur du bien, du pouvoir, de la force, de la victoire. Tout au long de la première partie, Aziz était un personnage supérieur, il était le père et le mari autoritaire, violent, imposant ses lois et ordres ; obéit de tous. Dès lors son prénom convenait parfaitement à son caractère.

Cependant dans la deuxième et la dernière partie, Aziz endure tous les malheurs. Après la disparition de sa femme, ensuite enlevé et torturé, Aziz devient unijambiste, émasculé, presque fou. Il perd tout son pouvoir et sa raison. Il meurt souffrant d'une maladie. Ainsi son prénom ne correspond plus à son caractère. Son état est alors contraire au signifié de son prénom.

Samira : elle devient responsable de sa famille après la déchéance du père. Violée, battue, elle perd la raison, laissant la charge de la famille à ses deux sœurs Yasmina et Amina qui, assureront les besoins de la famille et les soins médicaux..

Khadidja et Omar : il est possible d'établir une correspondance avec des personnages historiques appartenant à la mémoire islamique. Khadidja, l'épouse du prophète Mohamed (QSSL), et Omar son compagnon. Tout comme les personnages historiques Omar et Khadidja sont épris de religion. D'ailleurs la narratrice la surnomme « la mère des croyants, la sainte ».

Au début du roman, du moins jusqu'à la deuxième partie, ces personnages portent bien leurs noms (le signifiant correspond au signifié).

Omar refuse que sa sœur Samira se fasse avorter, tout comme il exige à son père d'appliquer correctement la loi coranique pour reprendre son épouse répudiée par trois fois. Khadidja, de son côté essaye d'influencer son beau père et ses belles sœurs pour qu'ils se mettent à la prière.

Cependant, nous constatons qu'à la troisième partie ce parallélisme cesse d'exister lorsque le couple s'exile en Grande Bretagne.

De retour au quartier, Khadidjane portait plus le voile islamique et ne parlait plus l'arabe classique. Tout ce qui faisait d'elle la « mère des croyants » a disparu.

Nous pouvons donc déduire qu'Omar aussi a changé du moment qu'il a pu tolérer ces changements.

Youssef Allouchi : nom attribué au nouveau mari de Nayla. Un personnage qui bouleverse la fiction et contribue par son acte (la fuite avec Nayla au lendemain de leur mariage.) à l'évolution du récit.

Étant décrit dans le roman comme un homme très beau, sage, érudit et croyant et connaissant parfaitement le coran ce nom peut être rapproché au

messenger Joseph.

Nous constatons donc une correspondance entre le signifiant et signifié.

Nayla: l'épouse d'Aziz. Son prénom signifie celle qui obtient tout, celle qui atteint ses buts. Nayla, la femme soumise et cloîtrée devient la cause du malheur et de la déchéance de son époux

À deux reprises, Nayla s'oppose à la volonté de son époux. La première fois quand Aziz refuse de marier son fils Omar ; la seconde quand il voulait que sa fille Samira avorte. Nayla représente le signe de la résistance, de la liberté retrouvée.

Noria : son prénom signifie la lumière. Personnage comique, trébuchant sur les mots, Noria apaise les situations tendues par ses interventions naïves et enfantines. Comme exemple nous choisirons la scène où les filles abordaient un événement tragique : l'explosion qui a touché la maternelle ; à un moment une des filles évoque Eve (sortie de la côte d'Adam), Noria demande alors si « Effe était une côtelette ? ».

Si nous faisons le décompte des répliques des personnages masculins et féminins, nous compterons 609 répliques provenant de voix féminines contre 194 provenant de voix masculines. Ce qui souligne la volonté de l'auteur de donner la voix aux personnages féminins et de relater l'histoire d'un point de vue féminin.²⁷

Selon la classification de Goffman, nous pouvons catégoriser ces personnages en deux types de destinataires : « Les destinataires ratifiés qui participent effectivement à la conversation, et les simples spectateurs qui sont les témoins d'un échange. »²⁸

Dans tous les dialogues, la fonction locutrice est occupée par les différents personnages qui participent à la conversation (Samira, Yasmina, Amina, Fouzia, Noria, Aziz, Khadidja, Imam, la veuve). Néanmoins, nous avons relevé des dialogues dans lesquels la narratrice personnage se trouve en situation d'une simple spectatrice : dans le dialogue d'Aziz et la veuve, le dialogue de ses sœurs et Khadidja, et enfin le dialogue de ses sœurs ayant pour thème l'adultère de la mère.

²⁷Rappelons que dans ses romans, Leila Marouane choisit une narratrice pour relater l'histoire, excepté dans son dernier roman *La vie sexuelle d'un islamiste à Paris* où c'est le narrateur qui relate l'histoire. Mais l'auteur avoue le peu d'empathie pour son personnage, auquel elle prenait soin de garder une certaine distance.

²⁸Kerbrat Orecchioni. *La conversation*. Seuil. p. 17

Dans chacun des cas cités, la narratrice est présente dans le groupe des locutrices mais s'interdit d'intervenir en raison des thèmes abordés (l'adultère de la mère puisqu'elle avait des doutes, la proposition d'Allouchi de les aider, parce qu'elle n'y croyait pas et l'attentat ayant touché l'école de ses deux sœurs) et les relations qu'imposent le rapport hiérarchique (elle ne pouvait pas intervenir en présence de son père).

Dans un autre dialogue Noria et Fouzia se trouvent elles aussi en situation de spectatrices. Elles n'interviennent qu'au moment nécessaire pour exprimer leur opposition qu'on les considère encore petites. La mère en tant que partenaire assiste au dialogue de son mari et son fils qui décident qu'elle doit contracter un deuxième mariage et une deuxième répudiation sans qu'elle n'intervienne laissant les autres décider à sa place.

L'auteur utilise également une technique proche du théâtre celle du « nouveau-venu »²⁹ qui soit apporte une nouvelle information que les personnages ignorent, soit il découvre une situation. Au moment où les personnages échangent des paroles, un autre personnage fait irruption et amorce ou relance un dialogue. L'exemple à citer est celui de Khadidja qui de retour d'Angleterre apporte des nouvelles mais découvre en même temps toutes les souffrances qu'endurent sa belle-famille.

Nous synthétisons dans le tableau ci-après les éléments qui constituent le cadre dialogique. Nous tenons à expliquer que les dialogues dans *Ravisser* se répartissent en trois catégories : la séquence, l'échange et l'intervention.

Orecchioni définit la séquence « comme un bloc d'échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique ou pragmatique, c'est—à- dire traitant d'un même thème, ou centré sur une même tâche »³⁰. Selon toujours Orecchioni, la séquence se compose de trois parties : séquence d'ouverture, corps de l'interaction, séquence de clôture.

L'échange est la plus petite unité dialogale. Il comporte au moins deux interventions produites par deux ou trois locuteurs. Quant à l'intervention, elle est produite par un même locuteur.

²⁹ Terme emprunté à Rullier. Op. cit. p. 17

³⁰ Orecchioni Kerbrat Catherine. *La conversation*. Seuil. 1990. p. 37

| Les locuteurs | Cadre spatio-temporel | | Situation | Buts | | Relations interpersonnelles | Nature du dialogue |
|--------------------------|-----------------------|--|--|-------------------------------|--|---|--------------------|
| | Lieu | Temps | | But global (thèmes) | Buts ponctuels (actes de langage) | | |
| 1er. Dialogue Aziz -imam | Le salon | La veille de la cérémonie (trois mois après la répudiation) | 3mois après la répudiation de l'épouse, Aziz tente de convaincre l'imam de célébrer le mariage. Cette situation résume l'autorité absolue du père, la soumission de la femme, la complicité de l'imam, l'application aveugle de la religion. | Organiser le mariage de Nayla | Actes d'assertion - de requête et d'autorité | 1-25 : accord/égalité 26-30 : désaccord /hiérarchie 31-38 : accord/égalité 39-40 : accord/hiérarchie | Séquence |

| | | | | | | | |
|---|----------|--|--|---|--|---|----------|
| 2e. Dialogue Noria-Omar Nayla- Omar (conversation téléphonique) | Le salon | Le premier jour de l'hiver | Naissance de Mahmoud le fils d'Omar. | Annoncer la naissance du petit fils | demande d'informati ons (questions/ réponses) | Rapports de familiarité | Echange |
| 3e. Dialogue Nayla-Ses filles (polylogue) | Le salon | Le matin | La joie de la mère qui est devenue grand-mère et de ses filles. puis la mère reproche à Samira ses échecs. Elle surprend ses filles lorsqu'elle décide de partir toute seule à la clinique | Préparatifs pour aller à la clinique | Actes d'assertion , d'autorité Questions/ réponses | 1-5 : accord 6-9 : désaccord entre la mère et Samira 10-22 : désaccord- | Séquence |
| 4°. Dialogue : dilogue Fouzia –Noria → polylogue + Amina- Yasmina- Samira | Le salon | Le matin (après le petit déjeuner) | Après le départ de la mère, une angoisse et un silence règnent dans la maison amenant les filles à s'interroger sur l'acte de la mère et les suites qui en découleront. La désobéissance de la mère engendre la désobéissance des filles qui ouvrent les fenêtres, allument la radio, chantent et dansent. | Le départ de la mère | Actes d'assertion et d'autorité | 1-4 : désaccord 5-25 : accord | Séquence |
| 5°. dialogue → trilogue Amina- Yasmina- Samira | Le salon | Le matin à neuf heures (après le départ des petites à l'école) | Les jumelles ont cessé d'aller à l'école depuis plus d'un mois et vauaient dans les rues. Elles demandent à leur sœur aînée d'annoncer cette nouvelle à leur mère. Samira trouve une solution pour que ses sœurs | L'aveu de jumelles | Actes d'assertion Questions/ réponses | 1-27 : accord 28-31 : désaccord 32-48: accord | Séquence |

| | | | | | | | |
|--|------------|--------------------------|---|------------------------------------|--|---|----------|
| 6°. Dialogue Aziz- Samira | La cuisine | Le matin | De retour à la maison, Aziz découvre l'absence de son épouse. Dans un accès de colère il détruit tout ce qui est à sa portée refusant la liberté que s'est permise son épouse. Le père demande plusieurs reprises à sa fille où est Nayla. Mais elle ne répond pas et lorsqu'elle le fait, elle répond autre chose. | L'absence de Nayla | Actes d'autorité | Rapports d'hierarchie | Echange |
| 7°. Dialogue Trilogie Omar-Nayla-Samira | Le salon | De retour de la clinique | De retour à la maison dévastée, Omar se demande sur les raisons. Là, il apprend que sa mère est sortie sans la permission de son mari et c'est le voisin qui l'a accompagnée | Les dommages et la fureur du père. | demande d'informations (questions/ réponses) | 1-18 : Rapports de familiarité (1-6 : trilogie / 7-18 : dilogue [Samira devient témoin] | Séquence |
| + Aziz | Le salon | De retour à la maison | De retour à la maison, très calme Aziz répudie son épouse par trois fois et décide de la reprendre aussitôt mais on fils s'y oppose et exige l'application de la loi. | La répudiation de l'épouse | Actes d'assertion , d'autorité | 1-4 : accord 5-10 : désaccord/hierarchie 11-12 : accord | |

Dans cette première partie, nous pouvons remarquer que les dialogues présentent une continuité interne au niveau des interlocuteurs, le cadre spatio-temporel, et les thèmes abordés. Ces dialogues se déroulent en deux jours (la veille de la cérémonie et le premier jour de l'hiver). En effet les dialogues tournent autour d'un thème majeur celui de la désobéissance de l'épouse, sa répudiation et son mariage. D'autres thèmes s'y trouvent liés : la naissance du petit fils qui est l'élément déclencheur et l'échec scolaire des jumelles et leur inscription dans une école d'apprentissage. Le deuxième chapitre s'ouvre par un dilogue qui annonce le mariage de Nayla (déjà annoncé dans le premier chapitre). Les dialogues des trois chapitres suivants sont une sorte d'analepse pour expliquer les événements qui se sont déroulés.

| | | | | | | | |
|--------------|----|------------|---------------------|---------------------|-------|-------|---------|
| 8°. Dialogue | La | Le jour du | Le jour du mariage, | La dispute entre la | Actes | 1-4 : | Echange |
|--------------|----|------------|---------------------|---------------------|-------|-------|---------|

| | | | | | | | |
|--|---------------------------------|------------------------------|--|--|---|----------------------------|--------------|
| Khadija-Nayla | chambre à coucher de Khadija | mariage (Jeudi) | Khadija propose à sa belle mère de la maquiller. A ce moment, une dispute s'est déclenchée. | belle mère et la bru | d'assertion -reproches | désaccord | |
| 9°. Dialogue Khadija-Samira | La chambre à coucher de Khadija | Le jour du mariage | Lorsque la mère est sortie, Samira se rend chez Khadija et voulait prendre sa petite sœur mais Khadija le lui interdit, lui rappelant que Nayla sera de retour dans une semaine. | La garde de la petite sœur. | Actes d'assertion | 1-3 : rapports de distance | Echange |
| 10°. Dialogue Aziz /Noria et Fouzia | Le salon | Le jour du mariage (le soir) | Le père terrassé, recommande à ses filles d'attraper un papillon pour l'offrir à leur mère dès son retour. | Attrapez un papillon de nuit | Actes d'autorité (ordre) | 1-2 : hiérarchie | intervention |
| 11°. Dialogue Aziz - Samira | La terrasse | Le jour du mariage (la nuit) | La fête était à son plein chez Allouchi. Samira essayait de consoler son père qui était très inquiet même si c'était lui qui avait organisé le mariage. | La fête chez Allouchi | Actes d'assertion | 1-5 : accord/familiarité | échange |
| 12°. Dialogue Noria-Fouzia-Amina- Yasmina-Samira | La chambre des jumelles | Le jour du mariage (la nuit) | Les filles se regroupent dans la chambre des jumelles. En abordant le mariage de leur mère, leurs répliques se déroulent sur un mode humoristique (humour, comique de mots, ironie). Puis elles évoquent les railleries des voisins. | Le mariage de la mère et l'impuissance d'Allouchi. | Demande d'informations- actes d'assertion | 1- 37: accord/familiarité | Séquence |
| 13°. Dialogue Père/filles | La chambre des | Le jour du mariage (au | Le père se lance dans un interminable serment exposant un nouveau | Les promesses du père | Actes d'assertion | 1-21 : accord/familiarité | séquence |

| | | | | | | | |
|--------------------------------------|------------|---|--|---------------------------|---|--|----------|
| | jumelles | moment où les filles voulaient dormir avant minuit) | plan d'avenir pour ses filles. | | | | |
| 14°. Dialogue Père- Noria- Fouzia | La loggia | Le lendemain du mariage (vendredi) | Réveillées par le prêche hebdomadaire, les filles cherchaient leur père qui était très ivre. Il réclamait Nayla, insultait son fils et ses filles. | La colère du père | Insultes | 1-8 : rapports de force | échange |
| 15°. Dialogue Samira Khadidja | Le palier | Vendredi matin | Khadidja annonce la disparition de son mari et qu'il ne reviendra plus mort ou vif. Elle demande à Samira de se repentir de ce qu'elle avait fait bernant les autres. | Les reproches de Khadidja | Questions/ réponses | 1-10 : hostilité 11-14 : désaccord-rapports de distance | Echange |
| 16°. Dialogue Yasmina- Samira- Amina | - | Vendredi (à la tombée de la nuit) | Yasmina annonce à ses sœurs que Khadidja décide d'aller à la recherche de son mari et qu'il faut s'occuper des deux bébés. De son côté Samira relate son échange avec sa belle-sœur. | Le départ de Khadidja | Demande d'informations : Questions réponses | 1-19 : accord/rapports de familiarité | séquence |
| 17°. Dialogue Samira-Aziz | - | - | Ce dialogue n'est en réalité qu'un rêve après son évanouissement lors du dialogue précédent. Samira relate son enlèvement et son viol. | L'enlèvement de Samira | Demande d'informations : questions réponses | 1-9 : rapports de force | échange |
| 18°. Dialogue Samira – Yasmina +père | La chambre | La nuit | Samira s'enquiert des nouvelles de son frère et de sa mère, puis elle demande à sa sœur de | | Demande d'informations, actes d'assertion | 1-19 : accord/ rapports de familiarité | séquence |

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---|---|---|--|--------------|
| | | | l'accompagner chez Allouchi. Avant d'y aller, elle se dirige vers la salle de bains et épie son père par le trou de la serrure. Elle amorce alors un dialogue avec celui-ci empruntant la voix de sa tante. | | s, requête (Samira-Yasmina) Plainte et requête (Samira-père) | (Samira-Yasmina) 20-24 : accord/ rapports de familiarité (Samira-père) | |
| 19°. Dialogue Père-Yasmina-Samira | La chambre | Plus tard dans la nuit | Le père de mande à l'une de ses filles de l'accompagner chez Allouchi | La nécessité d'aller Allouchi | Requête | 1-2 : rapports de force | Intervention |
| 20°. Dialogue Père- Samira | La maison d'Allouchi | La nuit | Le père découvre l'absence d'Allouchi et de Nayla dans la maison. | La recherche de Nayla | Ordres-assertions | 1-4 : rapports de force | intervention |
| 21°. Dialogue Samira-le père | (La rue) Le seuil de la porte | De retour de la maison d'en face | Lorsque Samira annonce à son père qu'Omar a disparu, il s'énerve et l'insulte. Puis, il lui demande de l'accompagner chez la voisine. | La disparition d'Omar et la décision d'aller chez la voisine. | Ordres-insultes | 1-5 : rapports de force | échange |
| 22°. Dialogue La veuve- Aziz | La maison de la veuve | La nuit | Aziz oblige la veuve de raconter tout ce qu'elle connaît de son épouse. | | Demande d'informations-ordres | 1-29: Rapports hiérarchiques | Séquence |
| 23°. Dialogue Aziz -Imam | Le salon | | Aziz narre la disparition du couple adultérin à l'imam et lui demande de témoigner, d'annuler ce mariage et de retrouver son épouse. | L'enlèvement de Nayla | actes d'assertions, requête | 1-12 : égalité 13-16 : désaccord 17-25 : égalité 26-31 : désaccord | Séquence |

| | | | | | | | |
|--|------------|------------------------------|--|-----------------------------------|---|------------------------------------|--------------|
| 24°. Dialogue Samira- Yasmina- Amina | - | La fin de l'année scolaire | Lorsque la situation financière des Zeitoun se dégrade, Samira annonce à ses sœurs qu'elle abandonnera sa formation de dactylo et se lancer dans la broderie pour subvenir aux besoins de sa famille. | Le choix de Samira | assertions | 1-2 : accord | intervention |
| 25°. Dialogue Yasmina- Amina Noria-Fouzia- | Le salon | Le soir (au moment du dîner) | | Le mariage de la mère et sa fuite | Assertions- suppositions questions- | 1-12 : accord 13-25 : désaccord | séquence |
| 26°. Dialogue Yasmina- Amina | - | La fin du mois | Pour répondre aux employés qui demandent leur salaire, les filles décident de déléguer le personnel pour la gestion des chalutiers du père. | Cession de la société du père | propositions | 1-5 : accord | échange |
| 27°. Dialogue Yasmina- Amina Noria-Fouzia- | - | L'après-midi | Rentrées tôt de l'école, Noria et Fouzia relatent l'attentat qui a secoué leur école. Deux points de vue sont juxtaposés : celui de la maîtresse qui croit au destin et celui de Yasmina qui en veut à Dieu. | L'attentat | Assertions- ordres | 1-16 : désaccord | séquence |
| 28°. Dialogue Le père- Samira | La cuisine | Le matin | Le père accuse sa fille de s'atteler à sa ruine et la tabasse jusqu'à la mort sans que les voisins n'interviennent | L'agression physique | Assertions | 1-8 : hostilité | échange |

Les six premiers dialogues se déroulent le même jour (jeudi), à des temps différents de la journée. Ils constituent un enchaînement sémantique : mariage de la mère et l'angoisse qui s'est installée chez les Zeitoun. Puis les neuf dialogues se déroulent le lendemain (vendredi) à des moments précis de la journée. Ces dialogues mettent en lumière plusieurs événements et marquent le début de la déchéance de la famille Zeitoun. Ils soulignent la thématique de la violence. Les désaccords entre les personnages font surface et les rapports relationnels se définissent. En suivant la trame narrative, cette partie de l'histoire

| se déroule en six mois (3mois après la répudiation correspond au mois de mars, et la fin de l'été au mois d'août) | | | | | | | |
|---|-----------------------------|----------------------------------|--|--|-----------------------------------|---------------------------|----------|
| Samira-Amina- Yasmina- Noria- Fouzia | La chambre de Samira | | réveillée de son coma, Samira est entourée de ses quatre sœurs. Elles reviennent sur l'agression physique et relatent a quel moment et pourquoi le père l'avait laissée tranquille. Fouzia relate la conversation téléphonique du père qui tentait de dénicher l'adresse d'Allouchi. Puis elle enchaîne avec le dialogue du père avec des agents de sécurité. Ensuite elles évoquent la dislocation de leur famille, s'étonnent de la nouvelle physionomie de leur sœur aînée. | L'agression de Samira et l'arrestation du père | Assertions. Informations fournies | 1-37 : accord/familiarité | séquence |
| 30°. Dialogue Samira-Amina- Yasmina- | - | Quelques jours plus tard. | Les jumelles relatent à Samira sa grossesse | La naissance de Zanouba | Informations fournies | 1-25 : accord | échange |
| 31°. Dialogue Samira Noria et Fouzia | Le salon | La veille de la rentrée scolaire | Noria et Fouzia annoncent qu'elles n'iront plus à l'école parce qu'elle est sur une zone sismique, mais elles se heurtent au refus de leur sœur aînée. | La décision des petites de quitter l'école | assertions | 1-7 : désaccord | échange |
| 32°. Dialogue Samira- l'ange | La chambre de la narratrice | La nuit | Samira qui frôle la folie, converse avec son confident qui à son grand étonnement approuve la décision des petites. A ce moment elle entreprend un long discours pour lui expliquer la nécessité des | La décision des petites de quitter l'école | assertions | 1-7 : désaccord | échange |

| | | | | | | | |
|---|---------------------------|----------------------|---|---------------------------------|-------------------------------|--|----------|
| | | | études. | | | | |
| 33°. Dialogue Samira-Amina-Yasmina+le père+Noria –Fouzia- | La chambre | Deux heures du matin | Une fois le vieux sage disparu, Samira entreprend de purifier la maison. Lorsque la sonnette de l'entrée retentit, les filles se demandaient qui pouvait être. Elles décident enfin de regarder par la fenêtre pour découvrir que c'est leur père qui est revenu. Ce dernier affirme que ces enfants sont ceux d'Allouchi et n'ont pas les siens. De ce fait ils leur demandent de quitter sa maison et à l'étrangère (Samira) de devenir son alliée. | Le retour du père | Assertions-ordres | 1-15 : accord 16-19 : désaccord /hiérarchie | séquence |
| 34°. Dialogue Khadidja-Samira | Le salon | midi | La misère s'installait en maîtresse des lieux. Khadidja réapparut tellement différente et propose son aide à Samira | Le retour de Khadidja | Assertions-offre-promesses | 1-4 : salutations 5-10 : excuses 11-12 : offre | échange |
| 35°. Dialogue Khadidja- Amina-Yasmina- Noria – Fouzia | L'appartement de Khadidja | - | Khadidja annonce à ses belles-sœurs qu'elle est revenue pour prendre son fils. Elle énonce les raisons les ont poussés à fuir l'Algérie et s'installer en Angleterre. Et les rassure de l'aide qui leur sera apportée. | Le lieu de la mère et son époux | Assertions-questions/réponses | 1-2 : désaccord 3-26 : accord | séquence |
| 36°. Dialogue Fouzia-Noria-Khadidja | - | Après deux jours | Khadidja prend son fils et retournent en Angleterre et conseille | Le départ de Khadidja | salutations | 1-7 : accord | échange |

| | | | | | | | |
|---|----------------------|----------|---|------------------------------------|--------------------------|--|--------------|
| | | | les filles de profiter de la vie et braver « les séismes et volcans » | | | | |
| 37°. Dialogue Aziz -Samira | - (la maison) | - | Le père s'enquiert de l'état de santé de sa fille. Il la remercie du temps qu'elle lui consacre. | La gratitude du père | Remerciements-assertions | 1-8 : accord | échange |
| 38°. Dialogue Aziz –Samira + Amina-Yasmina- | La cuisine | Le soir | Le délire du père évolue vers la folie. A ce moment les trois filles discute pour trouver une solution pour venir en aide à leur père mais aussi à Samira qui elle aussi devient folle. | La folie du père | propositions | 1-6 : accord 7-22 : désaccord/ 23-46 : hiérarchie 47-48 : | échange |
| 39°. Dialogue Les voix des sœurs | La chambre de Samira | - | Les filles racontent tout ce dont souffre leur sœur à l'infirmier qui doit s'occuper d'elle. | Le délire de | Samira | 1-8 : informations fournies | intervention |
| 40°. Dialogue Aziz-Samira | La chambre de Samira | | Les blessures de Samira commencent à guérir, mais très faible, elle ne quitte pas son lit. Son père va tous les jours la voir et continue à l'appeler <i>ma tante</i> . Il lui demande de lui choisir une épouse et de l'aider à se débarrasser de ses sœurs. | La volonté du père de se remarier. | requête | 1-15 : accord-familiarité | séquence |
| 41°. Dialogue Samira- Noria - Fouzia Amina-Yasmina- | La chambre de Samira | Le matin | Un jour les filles reçoivent un colis de leur mère. Toutes étaient contentes excepté Samira qui affirmait que c'est un colis piégé. Contrairement à ses sœurs, Samira refuse le | Le cadeau de la mère | Ordre-requête | 1-5 : accord 6-18 : désaccord 19-28 : questions/réponses | séquence |

| | | | | | | | |
|---|----------------------|----------------------------|--|---|------------------|---|--------------|
| | | | cadeau qui lui est adressée et traite sa belle sœur de menteuse | | | | |
| 42°. Dialogue Samira- Noria - Fouzia | La chambre de Samira | | Samira ne voit plus son père, elle demande alors à ses petites sœurs de lui raconter ce qui se passe. Elle leur confie un secret et demande leur aide pour se débarrasser de ce soi-disant père. | La confiance de Samira | requête | 1-26 : accord questions/réponses | séquence |
| 43°. dialogue L'oncle et la tante de Samira | La chambre de Samira | midi | Le jour du décès d'Aziz, l'oncle et la tante de Samira lui demande de dire à Dieu à son père, mais celle-ci refuse | Le décès du père | Ordres | 1-2 : accord | Intervention |
| 44°. dialogue Yasmina-Samira | La chambre de Samira | Jeudi matin (le printemps) | Samira incapable d'écrire des demandes, refuse l'aide de sa sœur et lui rappelle qu'elle est guéri. | La convocation à l'ambassade de France. | Offre-assertions | 1-10 : hostilité 11-17 : informations données 18-28 : désaccord | séquence |
| <p>Les dialogues insérés dans cette partie, confirment la thématique du tragique (la folie et la misère) mais une lueur d'espoir pour retrouver le bonheur.</p> <p>Nous stipulons donc que les dialogues dans Ravisseur correspondent à des séquences narratives.</p> | | | | | | | |

I. 1.3. Le rythme de la parole

Le rythme du dialogue est donné par le récit. Il peut être lent ou rapide en fonction de la longueur et le nombre des répliques.

Le dialogue a pour effet de ralentir le récit lorsqu'il suit un sommaire, et l'accélère lorsqu'il suit une description.

Nous retrouvons dans *Ravisseur* une alternance de pauses descriptives et de scènes dialoguées. Les pauses correspondent aux descriptions du décor de l'action. Ces descriptions qui précèdent le dialogue, présentent les personnages avant qu'ils ne parlent. « Dans le mode du montrer, les passages textuels se caractérisent par une visualisation forte, accompagnée des paroles des personnages et d'une abondance de détails.»³¹ Les scènes représentent les moments forts de l'histoire. On a l'impression que cela se déroule sous nos yeux en temps réel

Nous choisirons comme exemple deux scènes importantes qui marquent la trajectoire du récit :

- La découverte de l'absence de Nayla :

Il trébucha sur le tapis à moitié roulé, se ressaisit et poursuivit ses recherches, jurant par tous les saints de réduire la maison en miettes, ma mère et les femmes de la terre entière en poussière. Quand il eut fait le tour des pièces, quand il eut brisé tout ce qui lui tombait sous la main, quand il eut déchiré les robes de ma mère, les nôtres si elles se trouvaient là, il cessa ses gueulantes et sa course. Le pas las, il revint dans la cuisine d'où je n'avais pas bougé, les pieds cloués au sol, le bébé tout contre ma poitrine.

Le visage suintant, le souffle haché, il s'assit. Il se saisit de la bouteille de vin, laissa tomber le bouchon et but au goulot. Il alluma alors une cigarette et tira une grande bouffée, qu'il n'expira pas. D'une voix faussement sereine, il dit :

-Où est-elle ? (p. 47)

- La répudiation de Nayla :

À ce moment-là, la porte d'entrée battit sur ses gonds, les murs frémirent, puis la maison s'enveloppa d'un silence de cimetière, une nuit sans lune. Mon père parut. La haine, ou quelque chose de plus fort que je ne connaissais pas, ou que je croyais ne pas connaître, dégouttait de son front, de son nez, de son menton, décomposait ses traits. Debout, un bras le long du corps, un index pointé en direction de ma mère, les yeux rivés au sol, il inspira profondément puis, sans monde.

- Il n'est de Dieu que Dieu, murmurait-il sans cesse (p. 52)

³¹Reuter Yves.*L'Analyse du récit*. Armand Colin. 2005. p. 41

Ces descriptions qui précèdent le dialogue ont pour fonction de présenter le personnage avant qu'il ne parle et laisse deviner le contenu et les relations qui vont s'instaurées entre les locuteurs.

Le dialogue dans le roman produit des variations de rythme. Les conversations peuvent avoir un rythme lent ou rapide que l'auteur souligne à travers l'écriture. L'effet de rapidité est créé par la brièveté des répliques et leur multiplication qui accentuent le mouvement de va-et-vient de la parole. L'effet de lenteur est quant à lui produit par l'allongement des répliques.

Dans Ravisser la parole du personnage est reproduite selon deux modes la réplique ou la tirade.

La tirade, terme emprunté au théâtre, signifie que le personnage dans le roman, s'exprime sans qu'il soit interrompu. La tirade crée un rythme lent puisque l'on écoute un personnage discourir sans laisser les autres locuteurs placer mot.

C'est le cas du père qui tente de se défendre lors de son arrestation pour trafic d'armes. Il s'exprime sur deux pages et demi.

Transporter quoi ? Qui ? Mes bateaux sont faits pour la pêche et non pour ce que vous dites. C'est un complot ! C'est une machination ! Allouchi et ses filles veulent avoir raison de moi ! Demandez donc aux voisins de vous raconter les turpitudes dont je suis la proie ! je n'en dors plus ! Je n'en mange plus ! Je suis vidé comme une outre... (p. 120)

[...]

Mais c'est le traître qui habitait en face qu'il faut emmener. C'est lui qui sait lire et écrire, qui rédige des textes, comment dites-vous déjà ? suservifs ? subversifs, bien sûr..... (p.121)

[...]

Pas moi ! Pas moi ! Moi je suis un honnête citoyen ! Ni un délateur, ni un comploteur ! J'aime et j'apprécie le vin rouge, le plus illicite d'entre tous ! Mes barricades me viennent des monastères, c'est vous dire ! je ne vais jamais à la mosquée ! [...] je ne sais même pas m'orienter vers la Kaaba, nom de Dieu ! (p. 122)

Une autre tirade ouvre le récit, et dans laquelle le père tente d'expliquer à son interlocuteur les raisons qui imposent le retour de son épouse répudiée par trois fois.

- Ça fait trois mois que nous attendons. Ça fait trois mois, que la mère de mes enfants ne dort pas chez elle... Si cette répudiation n'est pas réparée, que ferai-je des enfants ? J'en ai beaucoup, vous le savez bien, et de très jeunes enfants, le petit dernier, qui d'ailleurs est encore une petite dernière, est au berceau... Six filles... Il y a six filles sous ce toit qui ont besoin de leur mère... (p 17)

Cette tirade qui se développe sur quatre pages a pour objectif de convaincre le destinataire. Des commentaires de deux à trois lignes viennent interrompre cette tirade.

Les tirades sont à dominante narrative, elles sont entrecoupées de commentaires qui véhiculent des informations annexes.

Pour la réplique, elle constitue l'unité de dialogue (c'est-à-dire un échange) comme ce dialogue de Samira et Khadidja

- Si vous êtes venue pour l'annonce, elle est caduque, dis-je, je ne brode plus, ajoutai-je.
- Je suis de la famille, dit-elle. Je suis la femme d'Omar.
- Where is my baby ? Where is Moud ? My little baby ? Oh, my love... Mon petit bonhomme... Oh! You look so moody... Mais je suis là maintenant
- This is me! Khadidja ! Your sister in law ! Vous ne vous souvenez donc pas de moi, my very dear? (p. 157)
- Il faut te soigner, ma pauvre, dit-elle.
- Ne m'aviez-vous pas intimé le repentir, chère belle—sœur ?
- Pardonne-moi. Pardonne-moi, je ne savais pas. Ta mère m'a tout raconté.
- Ah bon ?
- Je te demande pardon. Vraiment.
- C'est pardonné, dis-je.
- Envoie-moi une perruque dis-je.
- C'est d'accord. Comment la veux-tu ? blonde ? brune ? rousse ? courte ? longue ? frisée ? (p. 158)

Nous pouvons reprendre ce dialogue de la manière suivante³² pour illustrer le nombre de répliques et le nombre de lignes.

1. Samira : 2 lignes
2. Khadidja : 8 lignes (2+2+3+1)
3. Samira : 2 lignes
4. Khadidja : 2 lignes
5. Samira : 1 ligne
6. Khadidja : 1 ligne
7. Samira : 2 lignes (1+1)
8. Khadidja : 2 lignes

Cette reconstitution permet de voir le mouvement de va et vient de la parole, le nombre et la brièveté de répliques et également le nombre de lignes qui crée un rythme rapide produit par la brièveté de chacune d'elle. Samira produit cinq répliques (2 successives) en 7 lignes alors que Khadidja produit sept répliques (4 successives) en 13 lignes.

³²Cf. Berthelot Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Nathan Université. 2001. p. 188-190 (tirade et réplique)

Les dialogues dans *Ravisieur* présentent un rythme rapide. Les répliques sont courtes et le mouvement de va et vient est accentué. Néanmoins, les locuteurs sont amenés dans les moments de crise à entreprendre une tirade pour développer un événement et apporter des explications.

Le contenu sémantique des dialogues (présentation, expression de sentiments, demande d'excuses, explications, dispute, demande d'informations) recommande un espace de parole pour les exprimer et décide de la lenteur ou de la rapidité d'un dialogue. Les répliques, qu'elles soient longues, courtes, nombreuses, elles créent une variation de rythme. Elles créent un effet de mimésis lorsque la langue des locuteurs se rapproche de la langue parlée et lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'incises.

Dans le dialogue, la dimension énonciative fait entendre plusieurs voix. La narratrice présente dans son discours les discours des personnages qui, à leur tour rapportent ceux d'autres personnages. L'organisation polyphonique de *Ravisieur* peut être décrite en identifiant les discours qui se font entendre aux niveaux des échanges. Cette description appelle des informations d'ordre énonciatif (sur les discours rapportés) et d'ordre linguistique (la manière d'insérer ces discours dans le texte). Ce que nous entreprendrons dans le point qui suit

I.2. Lediscours rapporté

I. 2.1. Les modes de représentations de la parole

L'auteur peut transmettre les paroles des personnages en utilisant différents styles et en adoptant divers procédés soit rapporter fidèlement les paroles des personnages soit de les analyser ou de les faire suivre d'un accompagnement narratif. *Ravisieur*, se caractérise par l'emploi de différentes formes de discours rapportés pour intégrer le discours cité dans le discours citant : le discours direct, l'indirect, l'indirect libre et le narrativisé.

I. 2.1.1. Le discours narrativisé

Le discours narrativisé correspond à un résumé dans lequel la narratrice survole les propos échangés par les personnages. L'accent est généralement mis sur l'action que constituent les paroles résumées (menace, blâme, accusation, encouragement...). Ce discours est un lieu de polyphonie qui mêle les voix de plusieurs personnages.

Mon père se plaignait de ne pas digérer son déjeuner, un ragoût de sardines cuisiné par les jumelles, et menaçait de leur faire ingurgiter une bouteille de javel (...) (p. 57)

Quand ses douleurs se furent calmées, mon père cessa ses plaintes et me dit de monter..., si j'en avais envie. En fait c'était un ordre, un vrai, de ceux qu'on ne discute pas, auquel on ne coupe pas, auquel on n'échappe pas. Il me demandait en quelque sorte, d'espionner ma mère dans ses préparatifs pour ses deuxièmes noces. (p. 58)

Ma belle sœur essayait de convaincre ma mère de troquer ses robes contre un caftan de son trousseau de mariée. (p. 58)

Aucun détail n'est fourni sur la nature des plaintes, des menaces et des insultes. C'est là qu'intervient le rôle du lecteur pour deviner les mots qui peuvent être prononcés dans des situations identiques.

Et dans l'exemple qui suit, la narratrice survole la scène parce que le lecteur a connaissance de tous ces événements (évoqués dans le récit et les dialogues précédent) d'où l'inutilité de les raconter de nouveau.

Je raconte tout : les visites du vrai faux sage, sa soudaine disparition suivie de l'arrivée immédiate de l'unijambiste, ses confidences, la soi-disant émasculatation, Khadidja qui n'est pas Khadidja. Tout. Même les femmes-hommes....

Elles m'écoutent sans égayer. (p 183)

Ce type de discours est souvent employé pour rapporter des événements passés sans sombrer dans les détails.

Mes cris réveillèrent mes sœurs. Les jumelles appelèrent à l'aide, s'époumonèrent, ameutèrent le quartier. En vain. Au-dehors, les hommes pressaient le pas en ricanant ; les femmes ouvraient leurs persiennes, conjuraient le sort en crachant dans leurs corsages, les plus sensibles versaient une larme. (p. 112)

Noria et Fouzia se précipitèrent dans la rue, implorèrent les voisins de prévenir la police, les pompiers, ou l'hôpital. Les hommes continuaient de presser le pas. Mais ils ricanaient moins. (p.113)

Le discours narrativisé permet de rapporter non seulement le comportement verbal des sœurs (appeler, s'époumoner, ameutier) employant des verbes véhiculant une charge sémantique, mais aussi pour exhiber la réaction des voisins qui ne cessaient de ricaner approuvant l'agression physique de la fille aînée. Nous remarquons un déplacement de la maison à la rue. Les jumelles n'ayant pu obtenir de l'aide, les petites sœurs sortent dans la rue implorer les voisins

Dans l'exemple ci-après, le père libère d'une façon inconsciente ses pensées (il est saoul et parle à sa tante décédée)

Enfermé dans sa chambre, l'esprit brumeux, il parlait à sa tante, faisant l'apologie de la peine de mort, des bourreaux et de toutes les législations, religieuses ou non, monothéistes ou non, condamnant les adultères de quelque nature qu'ils fussent, appelant à la lapidation des femmes sans vertu. (p. 95)

Donc le discours narrativisé permet de rapporter les réflexions des personnages et de faire résonner des voix simultanément dans le récit

I.2.1.2. Le discours indirect

Les passages au discours indirect sont cités en hypotaxe et en dépendance énonciative du discours citant, auquel ils sont subordonnés sur le plan syntaxique. Ce discours laisse voir d'une manière plus détaillée les propos des personnages. Il est aisément facile de reconnaître le discours indirect, puisque chaque assertion est introduite par verbe de locution.

Ce procédé est utilisé dans *Ravisseur* pour insérer des dialogues résumés et pour introduire les dialogues au discours direct comme le montre cet exemple.

[...] il se lança dans un interminable serment, qu'il conclut par un mot gentil pour chacune de nous. Il jura sur la tombe, mère et tante, aïeux et aïeules, saints et saintes devant nous, ses filles, ses meilleurs témoins, qu'il cesserait de boire, dès le lendemain, qu'il irait purifier son âme et ses os à Zamzam, la source de la sainte Kaaba, que ma mère l'accompagnerait, qu'ils nous rapporteraient des coupons de soie damascène et indienne et même des bijoux pour nos trousseaux de mariage. (p.68-69)

L'auteur présente le discours du père dans un style indirect ce qui introduit une distance. Interdit momentanément, de s'exprimer directement, le père est alors en position inférieure sur l'axe hiérarchique. L'auteur utilise le style indirect, tant le contenu des propos du père est sans conséquence parce que toutes ces promesses sont faites en état d'ivresse. La parole lui est donnée lorsque les filles participent à la conversation.

Cette situation de renversement d'une position haute à une position basse est confirmée par le commentaire descriptif qui introduit le discours du père et qui met l'accent sur une situation de tension.

Titubant et rotant son vin, mon père errait dans la maison ; ses pas maintenant résonnaient dans le couloir. Nous nous tûmes, épiant le moindre bruit. Nous attendant à la démolition immédiate des lieux. C'est alors qu'il poussa la porte de la chambre. Nous nous redressâmes par la peur. Le moment était donc venu de nous incriminer de tous les maux, de nous rosser, jusqu'à la meurtrissure et l'évanouissement. (p. 68)

Puis elle poursuit le commentaire, avec une situation opposée introduite par un connecteur d'opposition.

Mais un sourire déchirait le visage adipeux de notre père. Un sourire de contrition, certes, mais un sourire. Même ses yeux mi-clos, bouffis et rougis semblaient baigner dans une triste hilarité. Qu'est-il donc advenu de rugissements du lion ivre ? que craignait celui qui pouvait acheter et revendre le quartier, et avec lui ses habitants ? (p. 68)

Quelques lignes plus loin, la narratrice parle de monologue.

Il poursuivit son monologue, autorisant désormais Fouzia à parler, à discourir, si ça lui chantait (...) promit de lui procurer des livres de poésie, de chants, peut-être même un piano, d'engager un orthophoniste pour elle ; il exposa un nouveau plan pour les jumelles.... (p. 69)

Après hésitation, marquée par les points de suspension, le père enchaîne au style direct un dialogue avec ses filles. Les répliques des filles ne sont en réalité que des remerciements.

- Vous serez coiffeuse. Je vous achèterai un salon que les meilleures architectes de la capitale transformeront en un salon digne des coiffeurs de Paris.
- Merci, papa.
- Merci, papa.
- Merschi, papa.
- Merci, papa.
- Quant à toi reprit-il en me dévisageant, je ferai venir le marabout le plus compétent du pays qui te débarrassera du démon qui t'habite.
- Je suis sûr que tu es une bonne fille, poursuivit mon père. Enfin, tu serais une bonne fille si ce n'était ce mauvais génie. Quand tu auras guéri, expié tes fautes et terminé ta formation, je t'achèterai des ordinateurs, des fax, des photocopieurs, tout ce qu'il faudra pour un bureau des plus modernes.
- Merci, papa, dis-je à mon tour. (p. 69-70)

Chez Marouane, le discours indirect est un moyen pour achever un dialogue en rapportant les paroles des personnages.

Quand elle eut terminé de s'égosiller, Noria rangea ses affaires et annonça qu'elle se coucherait sans dîner. Fouzia l'imita. Ainsi mirent-elles un terme à la discorde des jumelles. (p. 102)

La fonction du discours indirect dans le récit est de résumer, d'introduire le dialogue ou d'assurer sa clôture mais surtout d'interdire l'expression directe d'un personnage. Dans son roman, l'auteur n'utilise pas un type de discours mais préfère varier les discours.

I. 2.1.3. Le discours indirect libre

Le discours indirect libre, énoncé rapporté sans indices d'attribution, et conservant l'emploi des temps et des pronoms de l'indirect, permet d'insérer l'intonation du locuteur dans le texte. Maingueneau souligne que « le discours indirect libre, selon les cas, intègre des proportions

variables de traits linguistiques caractéristiques du discours direct et du discours indirect. Certains textes seront plutôt dominés par le discours indirect et d'autres plutôt par le discours direct. »³³

L'indirect libre se caractérise d'une part, par l'absence de subordination, et s'accompagne d'une transposition des temps et des personnes comme le style indirect ; et d'autre part par son caractère hybride « il suppose au moins deux instances d'énonciation, le discours rapportant se faisant l'écho d'une autre voix, dont on ne peut reconstituer les paroles comme dans une citation distincte. »³⁴

Ce discours succède souvent au style indirect. Il est utilisé pour introduire les pensées du personnage..

Il y avait des jours où elle ne me lâchait pas d'une semelle, de plus en plus, elle se fondait dans mon ombre et n'avait de cesse de me témoigner sa confiance. (Excellente ruse de guerre). Elle me racontait sa vie, s'embourbait dans des détails, que je démêlais, faisant mine de l'aider à recouvrer ses souvenirs. En fait, je l'empêtrais davantage. (Tactique de guerre). Elle insistait sur les chalutiers confisqués, réquisitionnés à cause, précisément, des micmacs et manigances menés contre Aziz le pêcheur, échafaudés par Youssef Allouchi et ses filles dont l'aînée, une certaine Samira (MOI !), devait maintenant faire bon usage de son corps, là-haut, très haut, sur les montagnes.

Le discours indirect libre est souvent introduit par la narratrice. Maingueneau remarque que « ce recours systématique au discours indirect libre permet de mettre à l'imparfait et à la non personne aussi bien les descriptions du monde extérieur que celle des pensées des personnages. » et « au discours indirect libre, le présent, le passé et le futur sont tous traduits par des formes en aït »³⁵

Derrière la porte de sa chambre, mon père se noyait dans son vin, s'embourbait dans ses supputations, s'étranglait de remords

Après tout....

Ils ne réapparaissaient pas.

N'avaient-ils pas pris le train de leur plein gé ?

Aurait-il pu deviner ce qu'elle faisait seule à la maison ?

Il aurait dû mettre des cadenas aux portes...

Non, il aurait dû s'enfermer avec elle.

Ses enfants étaient-ils les siens ?

Les zeïtoun n'engendraient pas autant de filles. Et si filles il y avait, elles étaient vertueuse, ne découchaient pas, ne se laissaient pas violer, ne répudiaient pas leur mari, ne corrompaient pas les imams, ne manipulaient pas leurs fils. N'est-ce pas ? Ô ma tante ! Ô sa tante ! Quel affront !

Si Youssef Allouchi ne s'était jamais marié, c'est qu'il n'en avait pas besoin ; sa belle était à portée de main. Mon père préférait de dire de main, par respect, mais sa tante saurait traduire ! (p. 98-99)

³³Maingueneau Dominique. *L'énonciation en linguistique française*. Hachette. 1991. p. 113-114

³⁴Bakhtine Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard. 1975. p. 116

³⁵Maingueneau Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas. 1990. p. 100

Nous remarquons dans l'exemple ci-dessus, l'emploi de l'imparfait et la troisième personne. Les pensées et paroles plausibles du personnage peuvent être rétablies sous une forme directe et, par soustraction apparaîtra le discours du locuteur supposé. Ce type de discours permet à la narratrice de se confondre avec le personnage pour tracer une ironie discrète (*Après tout - Il aurait dû mettre des cadenas aux portes- Non, il aurait dû s'enfermer avec elle, sa tante saurait traduire*).

I. 2.1.4. Le discours direct

Nous avons jusque là, vu que l'auteur utilise les formes traditionnelles du discours rapportés, mais nous avons dès le début de ce travail signalé que le roman de Leïla Marouane est une forme dialoguée qui se déploie sous le mode du discours direct. Le discours direct (mode de la citation) juxtapose deux systèmes énonciatifs hétérogènes.

Le changement d'espace énonciatif dans les dialogues insérés est explicite. Le passage de parole s'effectuant par tirets et incises, annonce que les propos cités n'ont pas le même statut que le reste du texte. L'emploi du discours direct implique un effet de mimésis.

La répartition des temps du discours direct et de la narration recouvre la séparation opérée par les linguistes entre deux groupes de temps verbaux. Benveniste oppose les temps du discours qui se rapporte au système déictique aux temps du récit. Les temps employés dans les dialogues sont ceux du discours.

Voici un exemple qui montre l'usage du discours direct chez Marouane :

- Dans la faible lueur de la chambre, je distinguai à peine le visage de ma sœur et le rêve avait déjà rejoint les limbes de ma mémoire.
- Ça va ? dit-elle
 - Oui.
 - On s'est prises à trois pour te coucher pourtant tu es maigre comme un clou. A mon avis tu dois faire des chutes de tension, ou quelque chose comme ça, dit-elle. En tombant, tu as failli blesser Zanouba ; elle s'en est sortie avec une petite bosse sur le front.
 - Et Omar ?
 - Toujours pas rentré et papa est encore dans la salle de bains.
 - Des nouvelles de la maison d'en face ?
 - Il y a eu quelques secousses. Rien de grave, mais le quartier est dans le noir absolu : panne générale. On n'a même pas entendu la prière du soir. Seule notre maison est éclairée, et notre générateur commence à faiblir. En plus, il pleut des cordes.
 - Appelons chez Allouchi, dis-je en quittant le lit.
 - Le téléphone est coupé.
 - Alors sortons, allons voir ce qui se passe chez lui.

- Tu n'y penses pas...
- Si, si, j'y pense.
- Et papa ? que fais-tu de papa ? et il faut que manges, tu n'as rien avalé de la journée. Tu vas retomber dans les pommes.
- De papa, je fais mon affaire et je mangerai plus tard. (p 80-81)

L'auteur n'utilise pas les guillemets pour introduire le discours dialogué. Les paroles des personnages sont introduites sans incises, créant l'illusion d'une conversation réelle, excepté dans la première réplique pour indiquer le locuteur qui ouvre l'échange, dans troisième réplique et dans la huitième réplique pour introduire un comportement non verbal, où nous avons un verbe introducteur(dire) utilisé 3fois.

La narratrice en tant que partenaire de la conversation s'efface et n'introduit aucun commentaire. Au plan thématique et enchaînement des répliques, ce dialogue, illustre déjà la déchéance de la famille Zeitoun et le renversement de position (Omar disparu, le père retiré, la mère disparue, l'état de santé de la narratrice se dégrade)

Nous observons, dans Ravisieur, une abondance de dialogue au style direct où, avant ou après chaque réplique, l'auteur indique au lecteur, dans un discours attributif, la manière dont les paroles sont prononcées, les gestes, le rythme, l'intonation (glapit, hurle, brusquement)

- Un colis de maman ! *glapit*-elle.
- [...]
- Laissez ce paquet où il est, et éloignez-vous d'ici, dis-je brusquement. Allez dehors, dans le jardin, le plus loin possible. N'oubliez pas Zanouba. Yasmina dodeline de la tête. Elle est lasse.
- C'est moi qui ouvre ce paquet, dis-je.
Puis j'explique
- Il est sûrement piégé.
- Il ne peut pas être piégé, rétorque Yasmina, il vient de maman. (p .178)
L'expression de Yasmina révèle bien ce qu'elle pense de moi.
- Je ne suis pas folle.
- Ce colis ne peut être piégé, insiste Yasmina.
- On n'est jamais trop prudent, murmuré-je.
- S'il est piégé, tu sauteras avec, dit Amina.
Je *hurle* :
- Ça ne te regarde pas !
- Et les mandats sont aussi piégés, eux aussi ? *hurle* à son tour Amina.
- Quels mandats ?
- Les mandats qui nous nourrissent, qui paient les médicaments et les médecins.
- Je ne suis au courant de rien dis-je.
- Il y a une perruque pour toi, dit Amina.

- J'expire. J'ouvre les yeux. Je vois une tignasse rousse qui dépasse de sa boîte.
- Tu veux l'essayer ? demande Yasmina.
 - Je n'en veux pas, dis-je. C'est sûrement fabriqué avec les poils d'un caniche. D'ailleurs ça sent le chien. (p. 179)
- Puis
- Qui nous envoie des mandats ?
 - Maman et Allouchi, voyons !
 - A la place des décrets Crémieux ?
 - Dans une des lettres, ils disent que c'est pour bientôt, dit Amina en farfouillant dans le paquet.
 - Pour quand ?
 - Ils ne précisent pas.
 - Je savais que cette femme nous racontait des salades.
- Je simule un bâillement. Mes sœurs quittent ma chambre. Elles n'oublient pas le paquet. (p. 180)

Ce dialogue laisse voir la psychologie des personnages : devant la méfiance et prudence de la narratrice, ses sœurs expriment une grande joie de recevoir un colis de leur mère.

Il est à préciser que Leila Marouane combine souvent les différents styles dans un même dialogue. Prenons cet exemple :

- Elle** m'embrassait sur le front, puis sur le dos de la main, murmurait d'interminables mercis, louait ses aïeux, bénissait les miens. **Elle** s'inquiétait de ma santé, me demandait plusieurs fois par jour la cause de ces horreurs sur ma pauvre tête.
- Un accident, je répondais, laconique.
- Alors **elle** répétait, fixant sa jambe de bois :
- Ah ! les accidents...D'où je viens, il n'arrive que ça, des accidents. Et c'est de loin que je reviens, vous pouvez me croire.
 - Mon manque d'appétit, en réalité, il n'y avait pas grand-chose à manger, semblait aussi **la** tourmenter...
 - Il faut vous nourrir si vous voulez vous battre avec moi contre cette armada, disait-**elle**.
- Puis me jugeant :
- Vous êtes bien maigre ... c'est parce que vous manquez de dents que vous ne mangez pas. C'est aussi un accident ?
 - Sché auschi un acchident...
- (...) Mais du matin au soir et jusqu'à épuisement, **elle** soutenait mordicus son appartenance à la famille des Zeitoun, s'en enorgueillissait, évoquait notre défunt et pieux grand-père, sa générosité, son sens de l'honneur, sa fortune acquise à la sueur de son front, ses dons aux pauvres...Puis revenait à la déchéance d'Aziz Zeitoun, aux trahisons et à ses dessins de vengeance.
- Je ne sais pas qui vous êtes, ni vous envoie, me disait-**elle**. Mais sans vous elles m'auraient déjà dépecée. Dès que je me remettrai, vous m'aidez, n'est-ce pas ?
- J'opiniais.
- [...] (p. 165-166)

Nous voyons ici l'utilisation de trois styles différents. D'abord le discours narrativisé survolant le discours du père. Puis le discours direct libre, pour marquer la réaction de la narratrice. Pour enchaîner au discours direct avec les interrogations et assertions du père. Pour reprendre

aussitôt, au narrativisé, puis au direct. Face au père qui monopolise la parole, la narratrice en est privée mais exerce un jugement sur son interlocuteur. Elle considère son père comme une démente venue se venger des enfants de Nayla, d'où l'emploi du pronom « elle » 9 fois, du début à la fin du dialogue. En outre l'emploi de ce pronom, souligne d'ores et déjà l'état psychique de Samira qui sombre dans le délire mais également la folie du père qui pense s'adresser à sa tante.

Nous avons souligné dans le début de ce chapitre que les dialogues dans *Ravisseur* se répartissent en séquences, en échanges et en interventions.

Dans le cas de la séquence(dialogue long), des commentaires narratifs séparent les répliques. Leur fonction est d'apporter des informations supplémentaires ou d'introduire un discours intérieur.

À titre d'exemple le dialogue qui réunit Aziz et la veuve s'étend sur 4 pages, présente peu d'interruptions se résumant en un commentaire narratif de 9 lignes après la première réplique de la femme. A la vingtième réplique, un autre commentaire narratif est introduit pour décrire la posture de la femme. Puis à la 28 pour introduire un autre commentaire.

- Ah ! c'est vous, sidi... pardonnez-moi, je craignais... avec toutes ces secousses...vous savez...
Elle fit jouer des verrous, sauter des cadenas, nous ouvrit enfin et nous reçut comme on accueille l'affliction. La flamme de sa bougie en grelottait. Dans la pénombre de son unique pièce, ses enfants dormaient en enfilade sur des matelas jetés sur le sol. Une odeur de friture collait aux murs. Reniflant avec bruit, mon père fouilla la pièce du regard. Espérait-il trouver ma mère ici ? Mais elle n'y était pas. Non plus l'effluve de son tenace parfum.
- Alors, la veuve ? quelles sont les nouvelles ?
- [...] (p. 87-88)
- On dit qu'Allouchi et Nayla...Eh bien, on dit que c'est une histoire qui ne date pas d'hier, qu'on les aurait souvent vus ensemble...Que ce qu'on croyait être l'œuvre de la djinnia n'est autre que celle de votre ...enfin de...
Pour s'empêcher de prononcer le nom de ma mère, elle posa brusquement deux doigts sur sa bouche et une main sur sa poitrine, une façon de signifier, à elle-même plus qu'à nous, qu'elle l'avait échappé belle
- [...] (p. 89)
- Personnellement, je les ai vus prendre un taxi, l'hiver dernier, je crois. Allouchi arrêtait le taxi, et elle paraissait très inquiète, mais ne se souciait pas de se cacher, comme si nous autres n'existions pas. J'ai mis du temps avant de la reconnaître. Ensuite je l'ai reconnue à ses cheveux, son voile glissait tout le temps, elle semblait avoir perdu l'habitude de s'en servir. Parfois, elle négligeait de le remettre.
- Je m'en doutais, marmonna mon père, l'air absorbé.
J'avais une vague idée de l'histoire du taxi, Omar aussi le savait, qui démêlerait ces méprises. Ce n'était qu'une question de temps et certainement pas ses affaires.
- [...] (p. 90)

La première interruption explique d'une part, le temps mis par la femme pour répondre et ouvrir sa porte, et d'autre part, ouvre le dialogue en orientant les questions d'Aziz qui, après avoir fouillé, du regard la chambre, est sûr que Nayla n'y est pas. Le deuxième commentaire, peint un comportement non verbal de la femme terrorisée, qui n'ose pas prononcer le prénom de l'épouse d'Aziz. Dans le troisième commentaire, la narratrice veut élucider la scène du taxi, telle que relatée par la mère, et l'opposer au récit de la veuve.

Dans ce dialogue, nous remarquons l'absence de la narratrice. En tant que témoin, elle précise dans des commentaires les comportements non verbaux et paraverbaux des locuteurs.

Mais dans d'autres dialogues, l'auteur attache une importance aux commentaires qui jouent le rôle d'une pause narrative et ralentissent le dialogue.

Considérons cet exemple dans lequel la fonction des commentaires est de transcrire les comportements non verbaux et paraverbaux des locutrices qui jouent le rôle de réponses :

- C'est déjà les vacances ou est-ce qu'on entame sa petite carrière de romancière ? dis-je pour les mettre en confiance.
Noria et Fouzia hochent frénétiquement la tête.
Elles ont les yeux rouges.
- Vous êtes malades, alors ? Une grippe ?
- Non, c'est papa qui est très malade. Il ne se lève plus. Il a du mal à respirer. Il y a plein de vers qui sortent de sa chair.
- Le docteur appelle scha des escharres.
Le papier peint de ma chambre gondole ; il se décolore ; les fleurs ne sont plus que des taches sans forme ; les tentures qui pendent à ma fenêtre me révulsent aussi. Je les remplacerai par d'autres que je borderai moi-même : elles seront de velours bleu orné de fil d'or et d'argent. J'enlèverai le papier des murs et les ferai peindre en blanc ivoire.
Fouzia réprime un sanglot.
- Des escharres, dit-elle.
- Pardon ?
Elles ne répondent pas. Elles se frottent les yeux et reniflent un peu. Bizarrement je ne me gargarise pas de ce premier pas vers la victoire. Il me faut attendre un peu.
- Vous pleurez ?
- Non...
- C'est qu'on a du chagrin.
Je ne veux pas qu'elles aient du chagrin. Je ne veux pas que ma famille ait de la peine. Elle a déjà eu son lot de souffrance. Suffit !
- Il ne faut pas, dis-je.
Alors elles éclatent franchement en sanglots. Leur dire la vérité les consolera. Tant pis si elles ne sont que des enfants. D'ailleurs, je trouve qu'elles mûrissent bien vite. Et puis les histoires de génies, surtout les mauvais, ne leur sont pas étrangères.

- Je vais vous confier un secret. (p. 180-181)
Puis :
- Si vous acceptez mes conditions.
Elles cessent de pleurer.
- D'accord ?
Elles acquiescent. Mais le secret semble les laisser indifférentes. Croient-elles que je ne le dirai pas ? Ou alors appréhendent-elles les conditions ? J'attends un signe d'impatience qui ne vient pas. Aujourd'hui la soupe est très bonne. J'avale la dernière cuiller, racle le fond de l'assiette.
- [...] (p. 182-183)

Dans cette séquence les coupures plus longues et plus nombreuses permettent de voir les stratégies déployées par la narratrice pour construire son discours et de voir les réactions paraverbales et non verbales de ses sœurs. L'enchaînement des répliques entrecoupées de commentaires illustrent le parcours que suit la narratrice pour atteindre son objectif (convaincre ses sœurs de l'aider.)

Nous voyons qu'après la quatrième réplique annonçant la maladie du père, la narratrice introduit un fragment narratif qui n'a aucune relation avec le discours de ses sœurs. Plus loin elle ignore aussi ce que réitère sa sœur concernant la maladie du père. La narratrice se montre indifférente lorsque ses sœurs évoquent la maladie du père, puisqu'elle le considère comme un étranger. Cela indique une absence d'écoute : la narratrice personnage désire que ses sœurs accomplissent sa requête et n'est pas prête à entendre ce qu'elles racontent. Ce qui constitue en effet le thème et l'objectif de ce dialogue amorcé avec ses sœurs.

Les autres commentaires qui fournissent des informations non verbales et paraverbales ont une valeur communicative et sont destinés au lecteur.

Dans le cas de l'échange (nous les avons soulignés dans le cadre dialogique) les commentaires sont peu nombreux

- (...) C'est alors qu'un papillon de nuit vint se poser sur son épaule. Son visage s'illumina et, de tout son corps, il se raidit.
- Hé, vous deux, siffla-t-il. Approchez. Dou-ce-ment.
- Noria et Fouzia obéirent, devinant la requête qui allait venir.
- Attrapez-le, chuchota-t-il. Attrapez ce papillon...dou-ce-ment. (p. 62)

Noria se mit alors à énoncer :

- Maman est schortie, maman est partie, gros schel pour le bébé, bébé a l'œil mauvais, fallait pas le peger.
 - La ferme, dit Fouzia, la gorge nouée, mordillant une tartine beurrée dont elle n'avait visiblement plus envie.
 - Ma schoeur est jalouse de mes fers, répliqua Noria, se levant de table et courant vers sa chambre.
- Elle fut bientôt suivie par Fouzia qui, libérant ses cordes vocales, cria :

- Ça va être de ma faute si le fils d'Omar attrape le mauvais œil ! ça va encore être de ma faute si maman a désobéi. De ma faute ! toujours de ma faute ! tu entends ? (p. 37)

Dans le premier échange, un seul locuteur parle, il s'agit donc d'une intervention et la réaction des interlocutrices se lit dans le commentaire narratif. Ces paroles sont des actes illocutoires (des ordres : utilisation de l'impératif, l'apostrophe, l'articulation) qui exercent une force perlocutoire (l'exécution de la requête). Le deuxième exemple, quatre actes illocutoires sont insérés, trois actes d'assertions et un acte d'autorité qui marquent un désaccord entre les deux sœurs.

Ces échanges retenus montrent bien le mécanisme d'élaboration du non-dit. L'auteur oriente les discours des personnages pour exprimer l'inquiétude et l'angoisse suite à la désobéissance de la mère.

Dans cet échange nous pouvons observer le type de relations qu'entretient le père avec ses filles. Une complicité éphémère se dessine entre le père et sa fille dont l'objectif est de consoler le père inquiet mais il décide aussitôt d'y mettre terme.

(...) Chez Youssef Allouchi, la fête était à son plein.

- Le traître, maugréa mon père.
- Ça ne veut rien dire, dis-je, esquivant les coups de pied de ma sœur.
Elle m'intimait de me taire, car était-ce bien la peine de communiquer avec un homme au bord de la crise de nerfs et qui plus est ne se livrant jamais à ses filles.
- Portant la voix fluette, le roi Salomon ronronna :
- Tu crois ?
Au-dessus de nous, la lune s'arrondissait, rosissait, comme une femme enceinte, et souriait de la béatitude des anges.
- Ils font la fête pour écarter les soupçons, fis-je
- Bon, bon, fit mon père, *mettant ainsi un terme à cette ébauche de complicité.* (p.64)
- Il referma le balcon (...)
- Mon père s'allongea sur le canapé, inerte comme la mort.
- Ma mère convolait. (p. 63-64)

L'échange reflète les relations entre Samira et sa mère.

Zanouba entama ses gazouillements. J'allai préparer un biberon et décidai de rester à la maison pour aider ma mère. Je le lui dis.

- Il n'en est pas question ! répliqua-t-elle en écartant les rideaux.
 - Je peux sauter un cours...
 - Tu as déjà loupé tes études d'infirmière, tu ne vas pas rater une malheureuse formation de dactylo, dit-elle.
- Puis sur un ton d'une antienne :

- A ce rythme, tu ne travailleras jamais et les temps sont durs. Ton père ne va pas toujours vous nourrir... (p. 30)

La narratrice reproche à sa mère son manque d'affection et l'absence d'émotion lorsqu'elle lui reproche ses échecs. L'échange bref se limite à deux interlocuteurs relatant en peu de mots une situation tendue et mettant en lumière les relations interpersonnelles.

L'auteur choisit parfois de rapporter au discours direct une seule phrase d'un échange. Ces répliques isolées «prétendument détachées du contexte conversationnel elles constituent un élément de preuve irrécusable des dires du narrateur. »³⁶. Sylvie Durrer parle aussi de « sa fonction prémonitoire et son rôle dans la description d'un personnage »³⁷. Cette réplique isolée concentre en quelques mots une façon de penser, ou un regard porté sur une situation.

Au début du roman, c'est avec ces quelques mots qu'Allouchi répond aux questions indiscretes. Quelques mots qui cachent un non-dit « Les obligations du travail, vous savez... »(p. 14)

Cette réplique placée en début du récit a un aspect fondateur car elle nous installe dans l'équivoque, caractéristique fondamentale du roman de Marouane.

La narratrice tentera d'analyser cette phrase et d'expliquer les causes de ces disparitions répétées (préparer un coup d'état, écrire des tracts, préparer une révolution).

La réplique isolée résume également une situation de tension. C'est le cas dans cet exemple :

- Nous prenions conscience de l'attraction que nous exercions sur la ville à la cadence des coups de téléphone anonymes, et des mises en garde des voisines. Car nos voisines, les veuves, les vieilles ou les infortunées qui, comme nous, n'étaient pas sous une autorité ou une quelconque tutelle (...). Ces voisines donc n'hésitaient plus à frapper chez nous. Certaines assouvissaient une curiosité.
- Mon nouveau visache, quel dommache ! une fille dans la fleur déclamait Noria après leur départ. D'autres soupiraient d'admiration :
 - Ces oisillons qui, ma foi, s'en tirent fort bien. Toutes enfin voulaient fouler religieusement le sol battu par celle qui avait osé transgresser, notre mère, qui maintenant se délectait des plaisirs de l'amour... (p. 142)

³⁶Barthes Roland. *L'effet de réel*. Communications n°11, 1968.

³⁷Durrer Sylvie. *Le dialogue romanesque*. Droz. 1994. p. 95-105

Les paroles des visiteuses sont transmises en deux répliques. Samira supportait les regards à la dérobée de ces femmes, leur répugnance, leur feinte compassion. Ces répliques isolées, montrent la situation qu'endurent les filles de Nayla et sont détachées d'un contexte conversationnel. La première réplique rapportée par Noria résume les regrets des visiteuses, la seconde est une réplique isolée rapportée tel que prononcée.

La réplique isolée reflète aussi les pensées de la narratrice sans recours à un type précis de discours. En forme d'un écriteau elle délivre sa pensée au moment où elle croit voir un sage apparaître dans sa chambre.

Ce n'était pas un produit de mon imagination.
Non.
C'était un homme.
En chair et en os.
Grand et fin. (p. 138)

Ces répliques isolées révèlent le début du délire de la narratrice qui sombre dans un monde fantastique. Pour lutter contre les cauchemars, la narratrice recourt à la parole et invente ce confident

Outre les formes traditionnelles du discours rapporté, des situations intermédiaires sont très fréquentes dans *Ravisser*. Nous citons à titre d'exemple une forme entre le discours direct et le discours direct libre. Dans ce cas les propos du locuteur sont rapportés comme au discours direct mais ils ne sont pas isolés par des marques typographiques, mais ils sont signalés par un verbe introducteur postposé.

Puis, à mots couverts, et indiquant l'endroit de son sexe, elle parlait de castration. Plus rien, disait-elle. *Niet*, camarade. Ça lui arrachait des sanglots secs. *Niet. Niet.* Enfin, ça l'obnubilait, etc. mais que faire ? (Cela au cas où nous viendrons à découvrir son intimité, forcément féminine.) Elle collectionnait les diversions dans ce goût-là, Djidji.
Les rares fois où elle évoquait notre mère, elle parlait de meurtre. Un meurtre prémédité. Donc un assassinat. Il lui fallait amasser suffisamment de preuves pour les envoyer sur l'échafaud. Ah ! ça oui... (p. 155)

Cette instabilité énonciative est telle que « les caractéristiques du discours des personnages ont une influence déterminante sur celle du discours du narrateur »³⁸. Samira qui considère le discours de son père comme des tactiques de guerre, déploie elle aussi ses propres stratégies toutes les fois qu'elle évoque ce père « démente ». Dans ces discours, elle emploie le pronom « elle », tente d'accumuler les indices et les preuves pour convaincre le lecteur qu'il s'agit effectivement d'une personne étrangère et devient obséder par une seule idée : le faire disparaître.

³⁸Stolz Claire. *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*. Paris : Honoré Champion. 1998. p. 225

Nous rencontrons également deux structures dialogales dans ce récit : la répétition et l'enchaînement isotopique.

La répétition sert à mettre en relation deux types de discours rapportés d'un même énonciateur ou à établir une relation dialogale entre le discours rapporté et le récit.

- (...) il exposa un nouveau plan d'avenir pour les jumelles...
- Vous serez coiffeuses. Je vous achèterai un salon que les meilleurs architectes de la capitale transformeront en un salon digne des coiffeuses de Paris. (p. 69)

Nous avons déjà mentionné que le discours direct succède au discours indirect ou précède le discours indirect libre.

- Amen. Très amen.
Mais qu'était-ce donc cela qui m'habitait ? Quelle faute devais-je expier ? Mon père ne tenait décidément pas le vin. (p. 71)

Cette structure dialogale montre une opposition entre le dit et le pensé de la narratrice.

La narratrice laisse entendre dans son discours le discours d'autrui, mais souvent elle affiche une position d'adhésion ou de distanciation. Son récit se réalise et s'accomplit par l'introduction des voix des autres personnages. Les paroles des personnages au discours direct sont souvent accompagnées d'incises qui les encadrent et qui répondent aux exigences du texte romanesque.

I. 2.2. Le discours attributif

Depuis le moyen âge les verbes déclaratifs sont utilisés pour attribuer la parole aux interlocuteurs. Mais le nombre de ces verbes était réduit contrairement à aujourd'hui où les romanciers disposent d'une multiplicité de verbes.

Le discours attributif, correspond à la didascalie théâtrale. Qu'il soit placé devant, après ou à l'intérieur de la réplique, il indique qui prononce les phrases et de quelle manière.

Dans *Ravisieur*, le discours attributif est souvent placé après. L'extrait suivant montre la forme canonique du discours attributif.

- Il t'a bien démantibulée, *dit* Amina en esquivant un sourire.
- J'aimerais voir ce que cache le bandage, *souffla* Fouzia.
- Tu nous as fait un sacré dodo et une horrible peur, *ajouta* Yasmina.
- Des jours dans les choux, *dit* Fouzia.
- [...]
- Il te croyait morte, *poursuivit* Yasmina.
- A mon avis, il n'avait plus sur quoi tirer, *dit* Amina en me donnant une première cuiller de bouillon.

- Peut être allait-il continuer schon dévouement schur nous ? *frissonna* Noria, l'iris rétréci, les cils frôlant ses sourcils. (p. 118-119)

L'indication du locuteur est après la proposition de chaque réplique. Dans ces dix interventions, cinq verbes différents sont employés, l'auteur utilise le verbe *dire* 3fois.

Aux verbes attributifs sont ajoutées des incises qui indiquent un sentiment, une manière de dire pour caractériser le locuteur (chuchoter, souffler, vociférer, crier...). Elles ont une valeur purement descriptive (la qualité de la voix, l'acte ou le geste qui accompagne la parole (sourire, gémir, pleurer) et indiquent l'émotion.

Le verbe attributif peut être placé avant la réplique.

- Elle dit :
 - Tu dors ?
- Elle sourit.
- Nous devons nous présenter avec des photos et des extraits de naissance.
- J'ai déjà mon passeport, dis-je.
- Puis comme on crie : Surprise, d'une même voix, elles lancent :
 - Crémieux ! (p. 187)

Dans des échanges brefs, l'auteur ne varie pas le verbe attributif ou rapporte les paroles sans incises pour créer un effet de mimésis. Après une succession du verbe dire, le verbe s'écrier vient rompre le rythme. L'auteur utilise ce procédé vu la brièveté de l'échange et le nombre réduit des répliques.

- Il a complètement perdu la raison, dit Amina.
- Il faut faire quelque chose, dit Yasmina.
- Papa n'est pas papa ! m'écriai-je.
- Mais c'est ce que nous disons, dit Yasmina. (p. 166)

Mais dans les cas des dialogues longs, des trilogues et polylogues, l'auteur varie les techniques.

- Louchant* vers Fouzia, *ildit* :
 - Omar, tuteur de mes deux, où est passée ta mère ?
 - Au mariage, *répondit* Fouzia. Tu ne t'en souviens pas ?
- Il ne se souvenait que de ce qu'il voulait, mon père, qui *brailla* :
 - Je te couperai les vivres, fils de crétin !

- (...) alors, *gesticulant exagérément*, elle *poursuivit* :
- Le mariage, tu sais. Le mariage blanc, parce que c'est la volonté de la chinoise. Là-dessus, notre *recouvra son acuité* :
 - Hors de ma vue ! poisse des poisses ! hors de ma vie ! pyromane ! matricide ! tanticide ! *beugla*-t-il. (p. 73)

La première technique consiste à rendre le comportement non verbal pour indiquer le mouvement suivi d'un verbe de parole. Comme il s'agit d'un trilogue, le non verbal est nécessaire pour désigner l'allocutaire. Dans la deuxième réplique le verbe attributif est placé après la première proposition. Dans la troisième réplique, le verbe attributif est précédé d'un commentaire ironique. Dans la dernière, un commentaire paraverbal indique la colère et l'intensité des paroles prononcées et qui sont confirmées par le verbe attributif utilisé à la fin de la réplique. En outre, les verbes choisis indiquent l'enchaînement des répliques. Chaque verbe indique le positionnement d'une réplique par rapport à une autre : dire répondre brailler - poursuivre beugler.

Ces techniques variées sont une caractéristique de l'écriture des dialogues chez Marouane. L'élargissement du champ des verbes attributifs, leur positionnement, leur valeur et les incises qui les accompagnent sont autant de techniques qui évitent au lecteur le sentiment d'ennui à la lecture des dialogues longs.

En attribuant un discours à un personnage, l'auteur précise les émotions, les gestes et les intonations qui accompagnent chaque phrase prononcée. Donc le discours attributif est de nature fonctionnelle et obligatoire. Nous avons fait le décompte des verbes attributifs utilisés dans chaque dialogue. Il est fréquent que l'auteur présente des répliques suivies d'incises d'autres non. Les temps des incises est celui du récit et non du dialogue.

| Les verbes introducteurs | | | | | | | | | | |
|--|------------|----------|--|---|-----------|------------|---------|-----------|----------|------|
| Première partie | | | | | | | | | | |
| Aziz | Imam | Mère | | Samira | Amina | Yasmina | Fouzia | Noria | Khadidja | Omar |
| hurler | Dire 4 | supplier | | dire | lancer | dire | répéter | glapir | | |
| rétorquer | lâcher | | Dire 4 | | renchérir | | | demander | | |
| répliquer | souffler | | S'écrier | | | | | | | |
| rugir | Marmonner2 | | Répéter2 | | | | | | | |
| Reprendre 3 | Opiner | | répliquer | | | | | | | |
| Poursuivre | demander | | Parler | | | | | | | |
| continua | | | geindre | | | | | | | |
| exploser | | | demander | | | | | | | |
| Dire 3 | | | 2° dialogue. 22 tours de parole-----18 verbes attributifs | | | | | | | |
| Crier | | | | | | | | | | |
| 1° dialogue. 40 tours de parole--24 verbes | | | | | | | | | | |
| | | | | | Dire3 | demander | dire | Anonner | | |
| | | | | Faire2 | Demander | répliquer | crier | répliquer | | |
| | | | | Dire | | rétorquer | crier | entonner | | |
| | | | | Le verbe <i>Hurler</i> est employé par les deux personnages pour couvrir la cacophonie croissante | | S'extasier | | | | |
| | | | | | | ajouter | | | | |
| 3° dialogue. 25 tours de parole-----19 verbes attributifs | | | | | | | | | | |
| | | | | Dire3 | enchaîner | Dire8 | | | | |
| | | | | faire | reprendre | ajouter | | | | |
| | | | | reprendre | répondre | marmonner | | | | |
| | | | | rappeler | Dire7 | couper | | | | |

| | | | | | | | | | |
|--|--|-------------|-----------|-----------|--------|--|--|--|-----------|
| | | | | ajouter | lâcher | | | | |
| | | | | demander | | | | | |
| | | | | murmurer | | | | | |
| | | | | répliquer | | | | | |
| | | | | lancer | | | | | |
| 4^e dialogue. 49 tours de parole-----33 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| Appeler | | | dire | | | | | | |
| Dire3 | | | | | | | | | |
| Rugir | | | | | | | | | |
| 5^e dialogue.11 tours de parole-----6verbes attributifs | | | | | | | | | |
| murmurer | | Dire3 | marmonner | | | | | | Dire4 |
| répéter | | S'exclamer2 | | | | | | | Demander2 |
| gémir | | murmurer | | | | | | | répéter |
| S'écrier | | | | | | | | | lâcher |
| dire | | | | | | | | | Répliquer |
| réprimander | | | | | | | | | |
| 6^e dialogue. 30 tours de parole-----20 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| <p>Dans cette première partie, sur les 177 répliques, 120 verbes attributifs ont été utilisés. Nous constatons la répétition de certains verbes tels que <i>dire, répliquer, crier, demander</i>. Les autres répliques sont rapportées sans recours aux verbes attributifs et ce dans la but de créer un effet de réel.</p> <p>Les verbes <i>crier et hurler</i> sont utilisés différemment par le père et ses filles. utilisé par le père ils indiquent un état de colère, mais les filles les utilisent pour souligner leur joie puisqu'elles chantaient et dansaient.</p> <p>les verbes employés indiquent les caractères des personnages. Le père peut être qualifié de coléreux puisque les verbes qui accompagnent ses répliques sont hurler, rugir, exploser, s'écrier. La mère quant à elle, incarne la soumission (verbe supplier), et les rapports qu'elle entretient avec ses filles (elle monopolise la parole). Les sœurs incarnent la solidarité et la complicité.</p> <p>Le nombre de verbes attributifs est relatif au type de dialogue et au contenu du dialogue. Le trilogue et le polylogue nécessitent un nombre important de verbes attributifs pour indiquer qui parle. Le but du dialogue qu'il soit une demande d'information, demande de faire ou requête recommande un emploi non négligeable de verbes attributifs.</p> <p>Dans le premier (dilogue), où il s'agissait de convaincre l'imam de célébrer le mariage de Nayla, les verbes attributifs choisis correspondent au besoin du récit et à la volonté du père de fournir des arguments forts, tout en rappelant son statut supérieur. Le deuxième (polylogue), où la mère décide de se rendre seule à l'hôpital, l'auteur emploie des verbes qui répondent à cette décision, mais aussi pour indiquer les répliques réactives. Dans le troisième (polylogue), les filles expriment leur inquiétude, puis laissent éclater leur joie. Le quatrième (trilogue), le nombre des verbes attributifs s'expliquent par le contenu de ce dialogue : l'aveu des jumelles et la proposition de la sœur aînée. Le sixième (polylogue) qui est en effet deux trilogues enchaînés, le premier dévoile qui a accompagné la mère à l'hôpital, le second relate la répudiation de celle-ci et la décision de la reprendre.</p> | | | | | | | | | |
| Deuxième partie | | | | | | | | | |

| Aziz | Imam | Mère | Samira | Amina | Yasmina | Fouzia | Noria | Khadidja | Omar |
|--|------|----------|----------|-------------|------------|------------|------------|---------------------|------|
| | | exploser | | | | | | dire | |
| | | crier | | | | | | ajouter | |
| | | | | | | | | Gémir poursuivre | |
| 7^e dialogue. 5 tours de parole-----6 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| | | | Dire | | | | | Dire | |
| | | | | | | | | Soupira | |
| 8^e dialogue. 3 tours de parole-----3 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| Siffler | | | | | | | | | |
| chuchoter | | | | | | | | | |
| 9^e dialogue. 2 tours de parole-----2 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| Maugréer | | | dire | | | | | | |
| Ronronner | | | faire | | | | | | |
| Faire | | | | | | | | | |
| 10^e dialogue. 5 tours de parole-----5 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| | | | dire | Ricaner | Dire 5 | dire | Dire2 | | |
| | | | murmurer | Dire 5 | Couper | protester | Renoncer | | |
| | | | faire | ajouter | intervenir | lâcher | S'obstiner | | |
| | | | | Hoqueter | expliquer | S'exclamer | | | |
| | | | | renchérir | | | | | |
| | | | | S'esclaffer | | | | | |
| | | | | Railler | | | | | |
| 11^e dialogue. 35 tours de parole-----30 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| Reprendre | | | Dire | | implorer | | | | |
| Poursuivre | | | | | | | | | |
| Faire | | | | | | | | | |
| Dire2 | | | | | | | | | |
| murmurer | | | | | | | | | |
| 12^e dialogue. 21 tours de parole-----8 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| marmonner | | | ajouter | | | répondre | dire | murmurer | |
| Dire2 | | | | | | poursuivre | | corriger | |

| | | | | | | | | | |
|--|--|--|----------|-----------------------|-----------|-----------|-----------|------|--|
| poursuivre | | | | | | | | | |
| lancer | | | | | | | | | |
| annoncer | | | | | | | | | |
| 18^e dialogue. 31 tours de parole-----21verbes attributifs | | | | | | | | | |
| | | | | Dire | dire | | | | |
| 19^e dialogue 2tours de parole-----2verbes introducteurs | | | | | | | | | |
| | | | | hasarder | répliquer | répéter | scander | | |
| | | | | rétorquer | S'écrier2 | dire | | | |
| | | | | Dire4 | soupirer | | | | |
| | | | | S'obstiner ajouter | | | | | |
| 20^e dialogue. 26 tours de parole-----15 verbes attributifs | | | | | | | | | |
| | | | | S'écrier | répliquer | | | | |
| | | | | préciser | | | | | |
| 21^e dialogue. 5 tours de parole-----3 verbe introducteur | | | | | | | | | |
| | | | | dire | éructer | dire | dire | dire | |
| | | | | demander | hurler | reprendre | Marmonner | | |
| | | | | répliquer | Dire2 | | | | |
| 22^e dialogue. 15 tours de parole-----12verbes attributifs | | | | | | | | | |
| Dire2 | | | murmurer | | | | | | |
| reprendre | | | | | | | | | |
| répéter | | | | | | | | | |
| grogner | | | | | | | | | |
| 23^e dialogue. 7tours de parole-----6verbes introducteurs | | | | | | | | | |

Cette partie qui voit les évènements s'accélérer, comprend un nombre important de dialogues par rapport à la première partie 17 contre 6. Elle est riche en répliques 272 et en verbes attributifs 178.

Dans les dialogues, il est facile de reconnaître les interlocuteurs, mais l'auteur utilise autant de verbes attributifs que de répliques. Sur 8 dialogues comportant 35 tours de parole, 26 verbes ont été utilisés.

Le dialogue réunissant le père et l'imam comporte un grand nombre de verbes tant il s'agit de débattre de l'adultère de son épouse, sa fuite et la nécessité de la retrouver.

Comme nous l'avons déjà signalé, se sont les polylogues qui nécessitent un grand nombre de verbes, dans lesquelles différents thèmes sont abordés : l'adultère de la mère, le départ de la belle sœur, la vérité sur le viol de la narratrice et enfin le retour de Khadidja.

Dans cette partie, plusieurs verbes ont été répétés et particulièrement le verbe *dire*, *poursuivre*, *ajouter*, *reprendre* et *répéter*.

| | | | | | | | | | |
|---|--|--|---------------|------------|-----------|-----------|----------|-----------------|--|
| | | | | exploser | | | | marmonner | |
| | | | | reprendre | | | | réitérer | |
| | | | | poursuivre | | | | | |
| | | | | continuer | | | | | |
| | | | | dire | | | | | |
| 29° dialogue. 7tours de parole-----7verbes attributifs | | | | | | | | | |
| demander | | | lancer | demander | dire | | | | |
| Dire2 | | | Dire 3 | Dire 3 | ajouter | | | | |
| lancer | | | | frissonner | S'écrier | | | | |
| 30° dialogue. 19tours de parole-----16verbes attributifs | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | Khadidja | |
| bougonner | | | Dire3-ajouter | | | | | Dire4 | |
| | | | | | | | | précisa | |
| 31° dialogue. 13tours de parole-----9verbes attributifs | | | | | | | | | |
| | | | murmurer | Dire3 | | Demander3 | demander | Dire3 | |
| | | | marmonner | ajouter | | enchaîner | dire | poursuivre | |
| | | | | couper | | Dire2 | | ajouter | |
| | | | | Rencherir | | | | Répondre | |
| 31° dialogue. 33tours de parole-----22verbes attributifs | | | | | | | | | |
| répéter | | | Répondre | | | | | | |
| Dire3 | | | opiner | | | | | | |
| poursuivre | | | | | | | | | |
| 32° dialogue. 8tours de parole-----7verbes attributifs | | | | | | | | | |
| S'écrier | | | S'écrier | Dire4 | Dire6 | | | | |
| | | | demander | intervient | S'écrier | | | | |
| | | | Murmurer2 | lâcher | répliquer | | | | |
| | | | reprendre | poursuivre | commencer | | | | |
| | | | Dire5 | | répéter | | | | |
| | | | Couper | | supplier | | | | |
| | | | marmonner | | | | | | |
| 33° dialogue. 48tours de parole-----31verbes attributifs | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|------------|--|--|----------|--|--|--|--|--|
| Dire6 | | | opiner | | | | | |
| Reprendre2 | | | murmurer | | | | | |
| poursuivre | | | | | | | | |
| Eluder | | | | | | | | |
| Continuer | | | | | | | | |
| relancer | | | | | | | | |

34° dialogue. 15tours de parole-----14verbes attributifs

| | | | | | | | | |
|--|--|--|----------|----------|-----------|--|--|--|
| | | | Dire4 | Dire4 | glapir | | | |
| | | | murmurer | supplier | dire | | | |
| | | | hurler | hurler | susurrer | | | |
| | | | | | rétorquer | | | |
| | | | | | insister | | | |

35° dialogue. 27tours de parole-----17verbes attributifs

| | | | | | | | | |
|--|--|--|----------|--|--|-------|--|--|
| | | | Dire3 | | | Dire3 | | |
| | | | demander | | | | | |
| | | | annoncer | | | | | |
| | | | lâcher | | | | | |
| | | | insister | | | | | |

36° dialogue. 26tours de parole-----10verbes attributifs

| | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|---------|------------|
| | | | | | | | L'oncle | Son épouse |
| | | | | | | | Dire | dire |

36° dialogue. 2tours de parole-----2verbes attributifs

| | | | | | | | | |
|--|--|--|----------|--------|---------|--|------|--|
| | | | Dire7 | dire | Dire3 | | dire | |
| | | | Crier | | ajouter | | | |
| | | | préciser | | lâcher | | | |
| | | | | lancer | | | | |

37° dialogue. 28tours de parole-----17verbes attributifs

Dans cette troisième partie, le nombre de verbes attributifs augmente pour atteindre 221 verbes pour 314 répliques.

Ces tableaux montrent la variété des verbes utilisés dans chaque dialogue. Toutefois nous voyons une présence dominante du verbe « dire ».

Nous remarquons qu'il y a un emploi approximatif entre le nombre de répliques et le nombre de verbes employés dans chaque dialogue. Autre caractéristique qui ancre le dialogue dans un degré de fiction. Et par nécessité de montrer qui parle et par exigence romanesque, les polylogues sont le type de dialogues qui recommandent l'emploi d'un nombre important de verbe (265). Viennent ensuite les trilogues avec 128 verbes et les dilogues avec 123 verbes. Les dilogues ne nécessitent pas autant de verbes, puisqu'ils réunissent deux locuteurs ayant des caractéristiques faciles à identifier.

Récapitulons maintenant la fréquence d'emploi de chaque verbe introducteur

| verbe introducteur | Fréquence d'emploi | verbe introducteur | Fréquence d'emploi |
|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| Hurler | 6 | Expliquer | 1 |
| Rétorquer | 4 | Implorer | 1 |
| Répliquer | 11 | Protester | 1 |
| Rugir | 2 | Répondre | 1 |
| Reprendre | 22 | Souffler | 7 |
| Poursuivre | 15 | Renoncer | 1 |
| Continuer | 4 | S'obstiner | 2 |
| Exploser | 3 | Corriger | 1 |
| Dire | 229 | Trancher | 2 |
| Crier | 5 | Tonner | 1 |
| Lâcher | 13 | Clamer | 1 |
| Souffler | 7 | Vociférer | 1 |
| Marmonner | 11 | Annoncer | 3 |
| Opiner | 3 | Rectifier | 1 |
| Demander | 21 | Rappeler | 1 |
| Supplier | 4 | Continuer | 3 |
| S'écrier | 11 | Bougonner | 3 |
| Répéter | 11 | Susurrer | 2 |
| Parler | 1 | Frissonner | 3 |

| | | | |
|-------------|----|-----------|---|
| Geindre | 1 | Hasarder | 1 |
| Lancer | 6 | Préciser | 2 |
| Renchérir | 2 | Eructer | 1 |
| Glapir | 3 | Grogner | 1 |
| Faire | 10 | Enchaîner | 3 |
| S'extasier | 1 | Sourire | 1 |
| Anonner | 1 | Eluder | 1 |
| Entonner | 2 | Relancer | 1 |
| Rappeler | 1 | Insister | 2 |
| Couper | 6 | Commencer | 1 |
| S'exclamer | 4 | Mugir | 1 |
| Gémir | 3 | | |
| Murmurer | 13 | | |
| réprimander | 1 | | |
| Appeler | 1 | | |
| Soupirer | 3 | | |
| Siffler | 3 | | |
| Chuchoter | 1 | | |
| Ronronner | 1 | | |
| Maugréer | 2 | | |
| Brailler | 1 | | |
| Beugler | 1 | | |
| Ajouter | 9 | | |
| Ricaner | 2 | | |
| Hoqueter | 1 | | |
| S'esclaffer | 1 | | |
| Railler | 1 | | |
| Intervenir | 2 | | |

Les verbes introducteurs décrivent la parole, la voix, les gestes et les attitudes qui l'entourent. L'incise est la trace de « l'énonciation première, source unique de toutes les voix, découpant, distribuant et commentant le discours d'autrui, manifeste son activité d'instance organisatrice du texte qui règle paroles et mots »³⁹

L'auteur élargit le paradigme des verbes introducteurs, 519 verbes ont été utilisés. Elle utilise des verbes qui expriment les émotions, d'autres la manière de parler. Les verbes choisis correspondent aux rapports de base (contenu de chaque dialogue)

Le verbe introducteur possède une double fonction : il indique une énonciation et spécifie sémantiquement cette énonciation sur différents registres. Le verbe a une charge signifiante qui correspond à une valeur commentative, descriptive et énonciative.

Nous pouvons les catégoriser en verbes qui informent, qualifient la manière de dire (crier, hurler, murmurer, ...) ; en verbes ayant une valeur descriptive (entonner, exploser, ...) ; en verbes qui reconstituent l'action ou le geste qui accompagnent la parole (gémir, pleurer, sourire, regarder...) ; en verbes qui replacent la réplique dans la situation de communication (répondre, répliquer, rétorquer, répéter...).

Les verbes attributifs ont une valeur pragmatique et impliquent un jugement. D'ailleurs il faut noter la double appartenance des interpellés à la fois au monde fictif du personnage et au monde réel du lecteur, de ce fait les paroles des personnages ont une double destination.

I.3. La destination des paroles des personnages

I. 3. 1. La parole de la narratrice

Les rapports que la narratrice entretient avec l'histoire qu'elle raconte vont déterminer la nature de la parole. Elle est confrontée au problème

³⁹Rullier Françoise. *Dialogue et Narration*. Hachette. 2001.p. 17.

de la correspondance entre son langage en tant que narratrice et ses propos en tant que personnage, elle est amenée à retransmettre ses propres paroles aux lecteurs.

Je dressai mes plans, puis les appliquai avec minutie. Je téléphonai aux copines qui entassaient draps et nappes en vue de leurs noces. Je leur proposai mes services à bas prix. (p. 97)

Un soir où ma verve tarissait, à cause de la fièvre et parce que j'étais concentrée sur une commande à livrer, il déplia les bras, comme une invite, leva les sourcils alors qu'il voulait savoir les raisons de mon acharnement. Il nous fallait de l'argent, lui dis-je, beaucoup d'argent. (p. 140)

La narratrice raconte son histoire en se servant d'une distance humoristique pour renverser les situations narratives en sa faveur.

Il me salua d'une inclinaison de la tête, une gracieuse révérence .si j'avais perdu la raison, j'aurais dit qu'il était l'ange Gabriel, ou un homologue, venu me proposer une carrière de prophétesse. Mais j'avais toute ma tête, et le désert était bien loin (p139)

Elle déploie aussi dans la description des personnages toutes formes d'humour : tendre, satirique, ironique. L'humour s'exerce d'une façon tendre à l'égard de ses sœurs, et d'une manière féroce à l'égard de son père et ironique à l'égard de sa belle-sœur. Soulignons aussi que la narratrice personnage se moque d'elle-même.

Ses paroles sont transmises au discours direct lorsqu'elle est partenaire d'une conversation, et en tant que narratrice au discours intérieur et monologue.

Je porterais une perruque ou, à défaut, me voilerais. Il me serait bien égal de porter le voile, à présent. Qu'avais-je à cacher sinon la disgrâce ? Je me couvrirais entièrement le visage, adopterais, tant qu'à faire, la cagoule des Afghanes, verrais le monde à travers des trous et le monde ne me verrait pas. Qu'était-ce que se voiler comparé aux séismes, violents et sournois, qui secouaient la terre, l'écartelaient, prenant au dépourvu ceux qui passaient par là, les engloutissant sans sommation ? Qu'avais-je à m'embarrasser des regards offusqués lorsque les volcans rugissaient, rougissaient, vomissaient, répandant leur lave, ensevelissant ceux qui vivaient alentour, happant leur vie sans aucune autre forme de remords ? [...] (p. 132)

Son visage reprenait des couleurs, ses traits se détendaient : où notre jeune génitrice puisait-elle cette soudaine assurance ? Comptait-elle sur le soutien d'Omar maintenant père et dont les pouvoirs s'étaient renforcés grâce à l'arrivée de cette nouvelle protubérance ? quoi qu'il fût, j'applaudis en catimini ; ma mère se dressait enfin contre ce qui avait fait toute sa vie : une alternance de grossesses et de tâches ménagères. (p. 51)

De nos jours blinder des issues exigeait une fortune. Mais il nous fallait absolument ces onéreuses installations, pas seulement contre les vols. Il était maintenant indispensable de se doter de systèmes antisismiques car, expliquai-je, comme se répand la poudre, la nouvelle des jeunes, très jeunes filles seules dans une grande maison allait de bouche en bouche, d'oreille en oreille... la terre en vibrerait, ses entrailles s'en échauffaient. Son bouillonnement n'épargnait même plus sourds. Bref, une histoire d'énergie géothermique guère faste. J'ai vu ça à la télé, précisai-je. (p. 141)

Ces quelques exemples retenus, montrent que la narratrice-personnage véhicule dans son discours beaucoup de non-dits et se fait la porte parole

de l'auteur. Ses paroles sont nourries de réflexions de l'auteur. Elle affiche son opposition au voile, et revient sur la situation du pays (santé, économie, sécurité éducation)

La narratrice s'adresse aussi directement au lecteur dans ces exemples :

Je m'attelais donc à la tâche, jour et nuit, nuit et jour, avec obstination : protéger les miens de l'indigence et de la pitié, faire vivre ceux de ma famille qui, par ma faute –oui, par ma faute : je m'en expliquerai plus tard, si l'occasion se présente- étaient maintenant sans sécurité, livrés à eux-mêmes, et à moi. Heureusement, mes clientes devenaient de plus en plus dépensières, elles s'embourgeoisait, les fêtes proliféraient, comme autant d'actes de survie, ou de résistance, ou de pérennité. Que sais-je encore ? (p. 137)

Malgré tout, ils renforçaient persiennes et portes, barricadent ainsi leurs femmes et avec elle toute velléité de les doubler, personne n'étant à l'abri de ce que vous savez... (p. 96)

Cet autre exemple : Mes sœurs me surnommèrent « Les Contes de la crypte », leur série télévisée préférée. (p. 131) comporte une indication destinée au lecteur qui partage certaines connaissances, et ce pour lui permettre de mieux se représenter la physionomie de la narratrice.

Le roman comme l'affirme Bakhtine est un lieu de « diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée »⁴⁰. Il est en mise en scène du langage, de valeurs, de points de vue. La narratrice utilise dans son récit la langue arabe ou plutôt le dialecte. *Kaaba* et *Massih* sont utilisés pour établir une comparaison indirecte ou de manière implicite entre deux religions. Elle associe l'Islam à l'intégrisme et le christianisme à la justice, ce qui rejoint ici les réflexions de l'auteur. D'autres mots comme *sidi*, *dada yéhoudia*, *gaouria*, *osbanes* qui apparaissent lors d'un désaccord entre les locuteurs servent à diminuer de la valeur d'autrui et à donner une dimension réelle à la dispute qui éclate entre les interlocuteurs.

I. 3. 2. Les paroles des personnages

Le discours direct dans le roman est un procès de communication qui prend place à l'intérieur d'un autre procès de communication (auteur-lecteur).

La parole du personnage s'adresse à un interlocuteur fictif immédiat mais c'est le lecteur qu'il vise par le trucage énonciatif (double énonciation). La parole est alors adressée à deux destinataires : un narrataire et un destinataire. Le personnage allocutaire en est le récepteur

⁴⁰Bakhtine Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard. 1978. p. 88.

direct, et le lecteur en est le récepteur additionnel. Ce lecteur est la cible réelle de toutes les phrases et les informations qui charrient les différents discours. Et selon la terminologie d'Orecchioni⁴¹ tout passage dialogué fonctionne comme un « trope communicationnel ».

Nous avons retenu les exemples suivants qui expliquent ce principe.

- Faites-vous belles, les filles. Sortez, bravez les séismes et les volcans. La vie est trop courte, dit-elle (p. 162)
- Qu'il (le père) soit le bienvenu ! qu'il voie que les fenêtres sont faites pour être ouvertes, complètement ouvertes ! s'extasia Yasmina en humant l'air frais.
- [...]
- Et ce n'est pas tout, ajouta Yasmina en allumant la radio, poussant le volume au maximum.
- Ya chaba ! ya chabh ! hohooo ! vive la muiquèeh ! vive la liberté ! criait-elle, la lnette hors du gosier. (p. 38-39)

Les sœurs sont les réceptrices directes, réelles des paroles de Khadidja et de Yasmina, le récepteur additionnel est le lecteur. Puisque derrière les personnages qui parlent, il y a l'auteur qui organise les discours et qui veut véhiculer son message.

Le roman de Leila Marouane ne cache pas sa portée idéologique. L'auteur est témoin de son temps et de l'histoire de son pays. Elle-même, était victime d'une violence physique qui l'a laissée pour morte. Son œuvre est donc signifiante dans le contexte que l'idéologie est « ce rapport imaginaire à des conditions d'existence réelles »⁴²

Si l'on considère bien ces énoncés, ils sont produits par des femmes et visent les femmes. L'auteur peuple son roman de personnages féminins, qui, au départ soumis, humiliés et opprimés, retrouvent leur liberté à la fin du récit.

Par ailleurs, l'auteur réduit la parole masculine à une courte intervention du fils, à une réplique celle d'Allouchi, et à celle du père qui, progressivement deviendra un discours délirant, et redonne parallèlement la parole à la fille aînée et ses sœurs qui décident de leur sort.

Les conversations des personnages s'organisent en thèmes et, en fonction du nombre des locuteurs en différents type de dialogues. Donc il est nécessaire de relever et d'opérer une classification des dialogues insérés dans le roman de Leila Marouane.

⁴¹Orecchioni Kerbrat Cathrine. *L'implicite*. Armand Colin. 1986

⁴²Althusser Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*. Paris : Sociales. 1976. p.97

I. 3. La typologie des dialogues dans Ravisieur.

Sur le plan terminologique, les dialogues dans le roman de Leila Marouane se répartissent en séquences, en échanges (la plus petite unité dialogale), en intervention ou répliques (la plus petite unité monologale). Nous avons déjà opéré une classification lorsque nous avons abordé le cadre dialogique et le discours direct .

Maintenant, nous allons répertorier les quatre catégories de dialogues :

- Le monologue : caractérisé par la présence d'un seul actant et par la confusion des rôles de locuteur et d'allocutaire ;
- Le dilogue appelé aussi dyade, qui présente deux interactants échangeant tour à tour leurs rôles de locuteur et allocutaire ;
- Le trilogie qui implique trois participants ;
- Le polylogue où figurent plusieurs participants.

I. 3.1 Le dilogue

Dans Ravisieur, nous comptons vingt dialogues. Nous soulignons que les dialogues occupent dans Ravisieur une place très importante et centrale. Ils sont le lieu privilégié où s'échangent les informations. Ils illustrent les relations interpersonnelles et correspondent aux moments forts du récit. Les dialogues les plus importants sont ceux d'Aziz- Samira- Aziz la veuve -Khadidja Samira

| Pages | Locuteurs | CONTENU |
|------------------------|--|--|
| PREMIERE PARTIE | | |
| 16-25 | Aziz- Imam (Nayla qui s'efface après ouverture du dialogue)- | L'organisation du mariage de Nayla. Le père convainc l'imam de célébrer le mariage blanc pour pouvoir reprendre son épouse après une deuxième répudiation. Au cours du dialogue, le rapport |

| | | |
|------------------------|---------------------------|---|
| | | d'égalité entre les deux locuteurs se modifie, il bascule vers un rapport d'hierarchie lorsqu'apparaît un désaccord. Le père produit des actes menaçants à la face positive de son allocutaire. Lorsqu'il atteint son but (convaincre l'imam), il recourt à des adoucisseurs pour ménager la face de son allocutaire. |
| 26-28 | Noria- Omar / Nayla- Omar | <i>La naissance du petit fils.</i> Il s'agit d'une conversation téléphonique, seules les interventions des personnages féminins sont transcrites, celle d'Omar ont été tronquées. |
| 45-49 | Aziz - Samira | <i>L'absence de Nayla.</i> Il ne s'agit pas d'un dialogue au sens propre parce que le père qui répète la même question n'aura de réponse qu'à la fin du dialogue. D'ailleurs, il n'attendait pas une réponse tant elle est connue mais cela lui a permis d'extérioriser sa haine et colère. |
| 37 | Noria - Fouzia | <i>Le comportement peu habituel de la mère.</i> Les petites filles échangent quelques paroles pour exprimer leur inquiétude qui se transforment en désaccord. |
| DEUXIEME PARTIE | | |
| 58-59 | Khadidja-Nayla | <i>Le mariage de Nayla.</i> Après un désaccord Nayla décide de se faire belle et de quitter son mari. |
| 61 | Khadidja-Samira | <i>La garde de Zanouba.</i> Ce dialogue dévoile l'hostilité qui existe entre Khadidja et sa belle sœur |
| 63-64 | Samira-Aziz | <i>La fête chez Allouchi.</i> Même s'il a organisé lui-même le mariage de Nayla, Aziz montre des signes d'inquiétude et c'est pour la première et unique fois qu'il ait une relation de familiarité avec sa fille. |
| 79-80 | Aziz- Samira | <i>Le viol de Samira.</i> Pendant qu'elle converse avec ses sœurs, Samira s'évanouit et à travers son cauchemar, elle révèle sous forme de dialogue avec son père son viol. |
| 80-82 | Samira- Yasmina | <i>Demande de renseignements.</i> Après ce cauchemar, elle se réveille et demande des nouvelles de son frère, de sa mère et son père et décide de se rendre chez Allouchi mais il fallait d'abord se rassurer que son père dormait. |
| 82-85 | Samira -Aziz | <i>Visite chez Allouchi.</i> Dérangé par ses deux filles qui l'épiaient, le père sort de sa chambre et leur demandent de l'accompagner chez Allouchi |
| 86-87 | Aziz -Samira | <i>Disparition d'Omar.</i> Une fois chez Allouchi, Aziz découvre l'absence du couple et accuse Allouchi d'enlèvement. |
| | Aziz -la veuve | <i>Disparition de Nayla.</i> Après la visite chez Allouchi, Aziz se rend |

| | | |
|-------------------------|-------------------------------|---|
| | | chez une voisine pour l'interroger sur leur disparition. |
| 91-94 | Aziz -Imam | <i>Disparition et adultère de Nayla.</i> La disparition avérée, il invite son conseiller en affaires religieuse pour lui conter de trouver sa femme et de témoigner contre Allouchi. |
| 103-104 | Amina-Yasmina | <i>Rédaction de la lettre.</i> Après le refus de l'imam et sa conviction que le couple est en congé, le père lâche les rênes. ses filles cèdent par écrit les chalutiers de leur père à ses employés. |
| 111-113 | Aziz- Samira | <i>Accusations d'Aziz.</i> Lorsque les réserves de vins sont épuisées, le père se réveille et constate les plaisirs dont jouissent ses filles. il tient Samira pour responsable et l'agresse physiquement. |
| TROISIEME PARTIE | | |
| 149-150 | Samira- Confident | <i>La décision des filles.</i> Lorsque la situation se dégrade, les petites filles décident d'abandonner l'école mais se heurtent au refus de la sœur aînée. Les raisons de ce refus sont divulguées au cours d'un dialogue avec son confident. |
| 157-158 | Khadidja -Samira | <i>Retour de Khadidja-demande d'excuses.</i> Khadidja ayant su les circonstances du viol de Samira présente ses excuses, mais le rapport d'hostilité entre les deux personnages persiste. |
| 165-166 | Aziz -Samira | <i>Leur état de santé.</i> L'état de santé des deux personnages se dégrade, l'un presque fou, l'autre délirante discourent pour dévoiler les agressions subies et leurs émotions. |
| 172-175 | Aziz -Samira | <i>Le délire du père et son désir de se remarier.</i> Devenu fou, Aziz demande à « sa tante » (Samira) de lui choisir une épouse et d'éliminer ses soi-disant filles. |
| 183-184 | L'oncle et la tante de Samira | <i>Le décès du père.</i> Samira refuse de répondre à la demande de son oncle et sa tante qui la prient de dire adieu à son père. |

I.3.2. Le trilogue

Le trilogue qui est « une conversation impliquant trois participants »⁴³ Le meilleur exemple du trilogue est celui qui a pour thème la confiance de Yasmina et Amina qui ne suivent plus les cours à l'école.

Noria et Fouzia sortirent, les jumelles n'étaient pas encore prêtes, elles allaient être en retard. Je le leur dis et déjà me réjouissais d'occuper les lieux en maîtresse de maison, quand Yasmina arrêta la radio, ferma les fenêtres et s'assit.

⁴³Orecchioni Kerbrat Catherine. *Les interactions verbales.* Armand Colin. 1994. p. 48

- On reste à la maison, dit-elle.
- Il n'en est pas question, dis-je, empruntant la voix de ma mère. Vous avez beaucoup de retard dans vos études, ce n'est pas la peine d'aggraver votre situation, ajoutai-je d'un trait.
- Elle est déjà gravement atteinte, notre situation.
- Aujourd'hui que maman n'est pas là, on a le courage de l'avouer à quelqu'un, enchaîna Amina, s'asseyant à son tour, posant ses mains à plat sur ses genoux.
Puis, m'enveloppant de ses yeux de biche égarée, elle reprit :
- Tu veux bien nous écouter, notre sœur bien-aimée ? Juste nous écouter ?
Je ramassai os et muscles, raidissant ainsi mon corps. Et ainsi me préparai-je au pire. Bravement.
- Alors ? fis-je, les regardant une à une.
- On a cessé d'aller au collège, dit Yasmina en baissant les yeux.
Muscles et os se détendirent ; je faillis tomber à la renverse.
- Vous n'allez plus au collège ?
- On n'arrivait plus à suivre, dit encore Yasmina.
- Sauf en dessin, mais ça compte pour rien, le dessin, dit Amina.
- Depuis quand ?
- Depuis toutes petites, tu sais bien, répondit Amina.
- Aux cours. Quand les avez-vous arrêtés ?
- Il y a un peu plus d'un mois, marmonna Yasmina.
- C'est impossible, on l'aurait su, ils auraient écrit...
- On intercepte les lettres, dit Amina.
- Bien sûr, dis-je, saisie de petits tremblements. Mais quand vous sortez le matin, repris je, luttant contre des visions difformes, où allez-vous ? Que faites-vous de vos journées ?
- On va dans les jardins publics, parfois au marché ou dans un salon de thé, à l'autre bout de la ville. Souvent, nous sommes les seules filles, dit Yasmina.
- On n'en peut vraiment plus de traîner dans les rues, gémit Amina. Avec ce qui se passe en ce moment, on finira par se faire repérer. On peut compter sur toi pour le dire ?

Dans ce dialogue les principes du trilogue sont respectés : présence de trois participants dans un lieu communicationnel, et sont toutes les trois locutrices et se répartissent les rôles conversationnels.

Mais ce type de dialogue pose un problème puisqu'il bascule parfois dans la catégorie du dilogue. L'existence de trois participants dans un lieu communicationnel est insuffisante pour parler du trilogue. Pour expliciter ce cas prenons ce dialogue :

- La femme mit du temps avant de *nous* répondre.
- Ah ! c'est vous, sidi... pardonnez-moi, je craignais... avec toutes ces secousses... vous savez...

Elle fit jouer des verrous, sauter des cadenas, nous ouvrit enfin et nous reçut comme on accueille l'affliction. La flamme de sa bougie en grelottait. Dans la pénombre de son unique pièce, ses enfants dormaient en enfilade sur des matelas jetés sur le sol. Une odeur de friture collait aux murs. Reniflant avec bruit, mon père fouilla la pièce du regard. Espérait-il trouver ma mère ici ? Mais elle n'y était pas. Non plus l'effluve de son tenace parfum.

La femme *nous* offrit des sièges. *Nous* restâmes debout.

Alors la veuve ? Quelles sont les nouvelles ?

- Doucement, sidi Aziz. S'il vous plaît, ne réveillez pas mes petits, supplia-t-elle.
- Ils ont bien mangé, au moins ? le poisson était-il frais ?
- Je vous rembourserai...jusqu'au dernier centime...jusqu'à la dernière sardine..., trembla la femme.
- [...] (p. 87-90)

Dans ce cas, les trois participants sont présents (Aziz, la veuve et Samira dont la présence exprimée par la première personne du pluriel,). Mais ces participants ne se répartissent pas les rôles conversationnels. Et nous nous retrouvons dans le cas du dilogue (Aziz, la veuve) avec un bystander (un témoin Samira), selon le terme de Goffman. Le trilogue se décompose en couple de dilogue. Le trilogue qui porte pour thème la répudiation de la mère en est le meilleur exemple.

Les trilogues sont insérés pour expliquer certains évènements (le mariage de la mère), annoncer une décision ou confidence, mais aussi pour relater un récit concernant un des personnages.

Résumons ainsi les onze trilogues qui figurent dans le roman. Nous précisons d'abord que dans le trilogue insérés, nous rencontrons trois cas :

- Echange ternaire.
- Deux locuteurs vers un allocutaire.
- Un locuteur vers deux allocutaires.

| Pages | Locuteurs | Thèmes | Situation d'échange |
|------------------------|-----------------------------|----------------------------------|------------------------------------|
| PREMIERE PARTIE | | | |
| 40-44 | Yasmina- Amina → Samira- | L'aveu des sœurs | Deux locuteurs vers un allocutaire |
| 49-51 | Omar- Samira-Nayla | Les raisons de la colère du père | Echange ternaire |
| DEUXIEME PARTIE | | | |

| | | | |
|-------------------------|-----------------------------|--|------------------------------------|
| 61 | Yasmina- Amina- Samira | La décision de Khadidja de partir à la recherche de son mari | Echange ternaire |
| 62 | Aziz- → Noria-Fouzia | La requête du père | Un locuteur vers deux allocutaires |
| 64-67 | Yasmina- Amina- Samira | Le mariage de la mère | Echange ternaire |
| 73-76 | Aziz- → Noria-Fouzia | Réclamation de Nayla | Un locuteur vers deux allocutaires |
| 97- | Samira- → Amina- Yasmina | Décision de Samira d'abandonner sa formation | Un locuteur vers deux allocutaires |
| TROISIEME PARTIE | | | |
| 126-129 | Amina- Yasmina → | La grossesse de Samira | Deux locuteurs vers un allocutaire |
| 149- | Fouzia-Noria → | Décision des petites d'abandonner les études | Deux locuteurs vers un allocutaire |
| 166-170 | Samira Amina- Yasmina | La folie du père et la nécessité de trouver une solution | Echange ternaire |
| 180-184 | Samira → Fouzia-Noria | Demande d'aide pour se débarrasser du père | Un locuteur vers deux allocutaires |

I.3.3. Le polylogue

Dans un polylogue, réunissant plus de trois locuteurs, les conversations peuvent se chevaucher. Chaque locuteur, ne parle que lorsque la réplique précédente est terminée. Dans certains cas, les personnages parlent à la fois, ce fait est alors indiqué dans l'incise.

Dans le dialogue romanesque, ces polylogues se scindent en dilogues et trilogues⁴⁴.

Ce dialogue choisi explicite clairement cette succession de dilogues et trilogues.

1. On sonne, dit *Yasmina*, les yeux gonflés de sommeil.
2. Il est deux heures du matin, lançai-*je* sans bouger. (Samira)
3. La djinnia, dis-*je* sans ciller. C'est pourquoi j'ai encensé la maison. Nous devons le faire tous les jours. Toutes les nuits. L'imam récitera des sourates. Dès demain.
4. Tu ne vas pas t'y mettre, toi aussi ? dit *Amina*.
5. Tu ne vas pas tout de même pas faire comme les voisins, ajouta *Yasmina*.
6. Jette un œil par la fenêtre et tu verras bien que j'ai raison, dis-*je*.
7. Non ! frissonna Amina.
8. C'est papa, s'écria-t-*elle*. (Yasmina)
9. C'est un piège, dis-*je*.
10. Qui est-ce ? (le *père*)
11. C'est ton aînée, papa, dirent *mes sœurs*.
12. Si c'est elle, elle a bien changé, dit *mon père*.
13. Ça ne peut pas être elle. (le *père*)
14. Toi aussi papa, tu as beaucoup changé, dit *Amina*.
15. Je ne tolère pas que les filles d'Allouchi m'appellent papa, ni qu'elles m'adressent la parole. D'ailleurs, il faudra songer à vous en aller de chez moi. Je ne vais pas indéfiniment loger les rejetons des autres. (le *père*)
16. Toi aussi l'étrangère, si tu veux demeurer sous mon toit, tu seras mon alliée. Sinon, dehors ! (le *père*)
17. Maintenant, j'ai faim, dit-*elle*. (le *père*)
18. Oui, Djidji, tout ce que tu voudras. (*Samira*) (p. 150-153)

Ces dix-huit répliques échangées par quatre locuteurs peuvent être fragmentées en deux parties :

De 1 à 9 : un trilogue entre Samira, Amina et Yasmina (1 à 7), qui s'achève en un dilogue entre Samira et Yasmina (8 à 9)

De 10 à 18 : un trilogue entre le père, Amina, Samira (9 à 15), qui s'achève en dilogue entre le père et Samira (16 à 18)

Donc ce polylogue comprend un dialogue entre les sœurs où nous passons du trilogue au dilogue, et un dialogue entre le père et ses filles où s'effectue un passage du trilogue au dilogue.

Le polylogue permet d'insérer dans les répliques des locuteurs le discours d'un autre personnage. L'auteur donne une idée globale, une synthèse des commentaires faits par d'autres personnages.

⁴⁴Cf. Sylvie Durrer. *Le dialogue romanesque*. Droz : Genève. 1994. p. 56

- Nous sommes la risée du quartier, culpa Yasmina.
- Le boulanger, ce matin, m'a chargée de féliciter papa ainsi que ma charmante famille, vous en l'occurrence, et m'a souhaité un parti aussi bon que celui de maman. Les clients ont pouffé de rire, dit Amina d'un trait.
- A moi auschi on dit des soses comme scha et sché pour scha que maman pleure.
- On s'en fout des gens, murmurai-je (p. 66)

Le discours de Noria et Fouzia reprennent le discours et commentaires des voisins sur le mariage de Nayla.

Nous avons relevé deux cas de polylogues résumés. Les paroles rapportéessans incisives créent un effet d'intervention.

Mes cris réveillèrent mes sœurs. Les jumelles appelèrent à l'aide, s'époumonèrent, ameutèrent le quartier. En vain. Au dehors, les hommes pressaient le pas en ricanant ; les femmes ouvraient leurs persiennes, conjuraient le sort en crachant dans leur corsage, les plus sensibles versaient une larme.

- Pauvres créatures, pauvres orphelines.
- C'est ainsi qu'il faut purifier sa maison.
- Telle mère, telles filles.
- Ça ne leur fera que du bien, à ces femelles.
- Qu'Il nous protège du Malin. (p. 112)

Ce polylogue condensé en cinq répliques, introduit par un résumé narrativisé, n'indique ni le locuteur ni le lieu. La première et dernière réplique montre une compassion envers les filles. Par contre les trois autres expriment l'adhésion à cette agression physique contre les filles. Cette condensation a pour fonction de donner au lecteur l'image d'une société qui impose le silence qui conduit toujours à la ruine.

Dans le cas du polylogue, l'utilisation du discours attributif est nécessaire pour préciser à chaque fois qui parle mais parfois l'auteur ne le précise.

1. Oui d'après tout, hasarda Amina.
2. Enfin, cessons d'être ridicules, répliqua Yasmina. Maman a fui la honte. Et Omar aussi, d'ailleurs.
Puis :
3. Qui pourrait imaginer maman s'adonnant à des activités pareilles ? c'est à peine si elle avait le temps de s'occuper de la maison.
4. Allouchi avait-il besoin de fuir, lui ? rétorqua Amina.
5. Il a toujours eu l'habitude de disparaître. Nous le reverrons bientôt.
6. Moi ça ne me déplairait pas d'être la fille d'Allouchi...
7. Regarde-nous. Nous sommes le portrait craché de papa...
8. Alors, d'après toi, où serait maman ? dit Amina.

9. Certainement au bled, chez son frère à attendre la fin des trois mois pour venir se remarier avec papa. Je suis sûre qu'Allouchi a tenu sa promesse...
10. Et le divorce civil ? dit Amina.
11. C'est comme a dit l'imam, pour éviter les médisances.
12. Mon petit doigt me dit qu'Allouchi est tombé en amour, s'obstina Amina. Peut être l'était-il déjà ? ajouta-t-elle en regardant sa sœur de biais.
13. Pourquoi faut-il toujours que tu débites des conneries ? s'écria Yasmina. Surtout en présence des petites.
14. Schuis pas petite.
15. Moi non plus.
16. Parce que moi j'y crois, à l'amour ! j'y crois et je m'incline devant ses adeptes.
17. Moi aussi.
18. Moi aussi, répéta Fouzia. (p. 100-101)

Si dans ce dialogue, certaines répliques ne sont pas attribuées, c'est parce que le lecteur peut facilement reconnaître le locuteur. Ce dialogue se compose d'un dilogue de 1 à 13 puis d'un polylogue de 13 à 26.

Dans le dilogue les répliques 3-5-7-9-11 sont produites par Yasmina puisqu'il s'agit des réponses aux questions d'Amina.

Dans le polylogue, le lecteur, sait qu'il est question des deux petites Fouzia et Noria.

13 et 17 sont les répliques de Noria puisque le défaut de prononciation y est présent, et donc la 15 est celle de Fouzia.

Voici un tableau qui reprend les treize polylogues relevés.

| Pages | Locuteurs | Thèmes |
|------------------------|--|--|
| PREMIERE PARTIE | | |
| 37-39 | Noria – Fouzia- Yasmina- Amina- Samira | Le départ de la mère à la clinique |
| 49-53 | Omar-Nayla-Samira+Aziz | L'état de la maison /les raisons de la colère du père + répudiation de la mère |
| DEUXIEME PARTIE | | |
| 64-67 | Yasmina- Amina- Fouzia-Noria | Le mariage de la mère et l'impuissance de son nouveau mari |
| 68-71 | Aziz-ses filles | Les promesses du père |
| 77-78 | Samira- Yasmina- Amina- Fouzia-Noria | L'absence de Khadidja |

| | | |
|-------------------------|--------------------------------------|---|
| 100-102 | Amina- Yasmina + Fouzia-Noria | L'adultère de la mère |
| 107-109 | Fouzia-Noria- Amina-Yasmina | Attentat de l'école |
| TROISIEME PARTIE | | |
| 118-125 | Samira- Amina- Yasmina Fouzia-Noria | Récit de l'agression et l'arrestation du père |
| 151-153 | Amina Yasmina FouziaNoria Aziz | Le retour du père et sa volonté de chasser ses filles |
| 158-163 | Amina Yasmina Fouzia-Noria Khadidja/ | Renseignements donnés sur Nayla et Allouchi |
| 171-172 | Amina Yasmina FouziaNoria | Le délire de Samira |
| 178-180 | Samira -Amina- Yasmina Fouzia-Noria | Le cadeau de la mère |
| 185-188 | Samira -Amina- Yasmina Fouzia-Noria | Convocation à l'ambassade de France |

I.3.4. Le monologue et discours intérieur

Le monologue, est un discours au cours duquel le personnage s'adresse à lui-même. Quant au discours intérieur, il est l'expression directe de la pensée. Ce discours « apparaît de manière incidente, au cours d'une scène où elle introduit un contrepoint secret par rapport à l'action ou au dialogue »⁴⁵

Ces deux modes sont employés par la narratrice-personnage et son père. Nous en donnerons ici quelques exemples. Commençons par le monologue.

⁴⁵Berthelot Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Nathan Université. 2001. p. 192

Elle était vraiment forte. Comment convaincre mes sœurs ? Je n'avais aucune explication rationnelle à leur fournir. J'aurais dû leur présenter le faux vieux sage ; croyant bien faire, je n'en avais même pas parlé. Tant pis. Elle était forte et je n'insistai pas. Il me fallait cependant m'entretenir avec quelqu'un de tout ça. A moi seule, je ne m'en tirerais pas. Il me fallait du renfort. L'imam avait fait le serment de ne plus franchir le seuil de notre maison et, bien sûr refusait de se parjurer. Santa Cruz ! J'irais à Santa Cruz. Le curé viendrait, lui. (p. 166-167)

Aziz souffrant des affres du déshonneur et de la solitude, s'enferme et soliloque. Ses propos s'adressent à sa tante décédée.

Derrière la porte de sa chambre, le père se noyait dans son vin, s'embourbait dans ses supputations, s'étranglait de remords.

Ah ! Ma tante, qui fais maintenant des cabrioles dans ton ultime et humide demeure, cela expliquerait la descendance de ce traître sous mon propre toit...oui ma tante, la chair fraîche de cette fille de Satan m'avait fait tourner la tête. Ma tête de naïf. Mea culpa, ma tante.

O ma tante ! Dis-moi que ces secousses ne sont que cauchemars, que le ciel redeviendra bleu. (p. 99)

Ayant beaucoup souffert, les personnages principaux vivent solitaires, soliloquant comme dans les tragédies grecques.

Nous avons aussi le monologue rapporté, où la narratrice rapporte les pensées du personnage

Il se tut subitement, le regard ébaubi, la bouche entrouverte comme s'il avait voulu que cette dernière phrase se dissipât, emportée par les courants d'air. La sueur formait des rigoles sur son visage et, tout d'un coup, sembla se solidifier tant la blancheur infiltrait ses traits. Et si sa femme devenue en trois secondes son ex-femme venait à vivre les vingt prochaines années sous le toit de Youssef Allouchi ? Autrement pensé, qu'advierait-il si, pour une raison ou une autre, notre élégant voisin ne répudiait pas ma mère, comme il l'avait tacitement promis à mon père ? comme l'imam et le quartier s'y attendaient ? D'aucuns se félicitaient de l'introduction du mariage temporel et de ses bienfaits, ¹ en remerciaient charitablement ses promoteurs dans notre pays et, bien sûr, les chiites, ces Perses décidément plus civilisés que nous autres, rigides sunnites sans imagination. Puis à mots couverts, on regrettait que Youssef Allouchi ne pût en profiter... Mais qu'en savait-on Peut-être bien...

Mon père but son thé d'un trait, posa verre sur la table, brassa l'air de la main et secoua énergiquement la tête, chassant ainsi cette fâcheuse idée de son esprit, l'important étant de s'en tenir aux raisons qui l'avaient amené à jeter son dévolu sur notre distingué voisin. Il scruta l'imam, invoqua la grâce de Dieu, rappela l'urgence du remariage de ma mère, les trois mois conventionnels et obligatoires parvenant à leur terme... (p. 22-23)

Nous avons également relevé des discours intérieurs au sein des dialogues.

Et voilà ! Des mots, rien que des mots, mais pas la moindre émotion pour me reprocher mes échecs. Car si ma glorieuse carrière d'infirmière n'avait pas vu le jour, ma mère n'en avait cure. Ma mère ne nous avait jamais entretenues comme une mère entretient ses filles... (p. 30)

Non, Aziz Zeitoun ! Pitié ! Non ! Suffit !

Mais pas un son ne sortit de ma gorge. (p. 87)

Comment avait-elle pu se faire cette abominable amputation ? Mais bon, elle venait d'un monde où l'amour méritait toutes les mutilations.

Elle me défiait. Elle m'éprouvait. Mais ça n'était pas mon style, pas le genre de la maison...Je procéderaï autrement pour t'éloigner, Djidji, juste t'éloigner, te renvoyer chez les tiens. A jamais. (p. 164)

Mon père se rua vers la sortie, le bruit de ses pas s'estompait dans l'escalier mes jambes flageolaient, le sol se déroba, les siroccos m'entortillaient, me soulevaient... Les prémices de la fin du monde seraient-elles aussi anxiogènes ?

Était-il la recherche de ma mère ? Qu'allait-il faire ? La battre jusqu'au sang et nous avec elle ? Sa nouvelle condition de grand-mère nous sauverait-elle ? Peut-être tout simplement se dirigeait-il vers un bar pour éteindre sa colère et fêter la naissance de son premier petit-fils...(p.49)

Ces discours interviennent après chaque réplique du personnage pour exprimer intérieurement ce qu'il est impossible de prononcer en présence de l'allocutaire. Ceci est une marque de présence de rapports hiérarchiques interdisant de telles réflexions.

Les tableaux établis permettent de voir que les structures privilégiées chez l'auteur sont celles du dialogue et polylogues. Ces dialogues commencent toujours par une intervention initiative suivie d'une intervention réactive. Nous avons remarqué que dans le cas des trilogues et des polylogues ils se terminent toujours par un dialogue.

Ces différents types de dialogue (dialogue, trilogue, polylogue, monologue) remplissent différentes fonctions. Résumons la fonction de chaque dialogue.

Les dialogues sont le lieu privilégié pour reproduire les relations interpersonnelles. Le récit est marqué par un nombre assez important de dialogues (20 dialogues). Les dialogues les plus importants sont ceux d'Aziz et Samira/ Samira et Khadidja/Aziz l'imam et Aziz la veuve. Ils véhiculent des informations qui font progresser l'intrigue et remplissent donc une fonction dramatique. Quant aux polylogues ils marquent les temps forts du récit. Ils sont là quand il est question d'exprimer son opinion, sa colère ou ses émotions. Donc outre la fonction dramatique, ils remplissent une fonction émotive. Quant aux trilogues, ils permettent aux personnages de discuter et de débattre certains sujets concernant un des locuteurs ou un autre personnage. Ils ont alors une fonction sémantique. Quant au monologue, il dévoile l'état d'âme des personnages et répond donc à une fonction descriptive du personnage.

Retenons donc que ces dialogues rassemblent des informations importantes à la construction de l'intrigue.

Le traitement de ces dialogues montre que dans ce récit narration homodiégétique seule la sœur aînée (la narratrice) rentre en dialogue à plusieurs reprises avec le père. Ceci traduit déjà les relations interpersonnelles entre les filles et leur père, entre l'époux et l'épouse. Disons qu'il

ya absence de communication entre les membres de cette famille (parents/enfants), et si communication il y a, c'est par nécessité, leurs rapports sont en effet jalonnés de barrières. Ces rapports de base et ces relations interpersonnelles seront l'objet d'étude dans le deuxième chapitre.

Synthèse

Dans ce chapitre, nous avons tenté de décrire comment se fait l'insertion du dialogue dans *Ravisser de Leila Marouane*.

Cette étude nous a servi pour poser le cadre dialogique qui est d'un grand intérêt pour ce travail afin de comprendre le fonctionnement du dialogue en présentant les locuteurs et en montrant en amont les rapports qu'ils entretiennent.

Cette analyse nous a également permis de définir les formes du discours rapportés employés par l'auteur. Ce qu'il faut retenir est que *Ravisser* se caractérise par un foisonnement de voix. Le discours rapporté prend des formes très variées mais toujours avec une dominance du discours direct. Toutefois, l'auteur opte pour des formes intermédiaires pour inscrire son écriture dans la modernité.

Comme nous l'avons constaté, nombreux sont les dialogues écrit au style direct. Ce nombre de dialogues permet d'évaluer leur importance dans le récit puisqu'ils développent des actions liées à des moments clés du récit. Ils ont un effet de reprise et sont redondants par rapport à la narration qu'ils fixent.

Chaque dialogue remplit un rôle spécifique. Le monologue fait apparaître l'intériorité du personnage. Le dialogue est le lieu privilégié des relations interpersonnelles qui se nouent dans le récit. Le dialogue et le polylogue sont la forme par excellence pour introduire les idées et pensées des personnages. L'ensemble de ces dialogues forme un tout cohérent et présentent un enchaînement isotopique.

La langue utilisée par les personnages est peu différente de celle de la narratrice ce qui écarte le caractère mimétique des dialogues. Celui-ci se réalise par le rythme rapide et l'absence de verbes attributifs dans certaines répliques, de l'organisation des dialogues et de leur enchaînement.

Le choix du dialogue et des verbes attributifs est très significatif. Chaque dialogue est composé d'un ensemble d'informations destinées au destinataire mais aussi au lecteur. D'où la nécessité d'analyser le contenu verbal et l'environnement verbal de ces dialogues.

Chapitre 2

L'organisation des dialogues des personnages

Introduction

Selon la terminologie de Molinié, « l'actualisation fondamentale est l'ancrage du texte dans une situation de communication qui va se démultiplier en diverses strates énonciatives emboîtées les unes dans les autres.⁴⁶ »

Le dialogue dans le roman de Leïla Marouane est signifiant à deux niveaux : d'une part le contenu des discours des personnages véhicule des informations, d'autre part la forme des dialogues reflète le rapport de force des personnages dans la parole.

Les conversations sont faites de mots, de silences, d'intonations, de gestes, de mimiques et de postures. Elles rassemblent matériel verbal, non verbal et paraverbal. Dans les conversations ordinaires, les paroles s'imbriquent et s'accompagnent de gestes et d'inflexions de voix. L'écriture linéaire ne peut présenter que successivement les paroles et le non verbal qui les entourent. La représentation graphique de la parole impose alors ses contraintes à l'écrivain.

La communication non verbale et la communication paraverbale fonctionnent selon deux codes de transcriptions différents. La première est constituée de système sémiotique, la deuxième selon un code orthographique.

Nous posons, dans ce chapitre, d'approfondir l'analyse de l'organisation des dialogues des personnages. Nous étudierons en premier lieu le rapport des personnages à travers leurs interactions verbales. Nous analyserons en second lieu les fonctions de la communication non verbale et paraverbale. Nous terminerons par une étude de la politesse et de l'émotion.

⁴⁶Molinié Georges. *La Stylistique*. PUF, que sais-je ? 1993

Pour ce faire, nous suivrons ici une démarche linguistique et pragmatique qui nous permettra de dégager les axes relationnels qui unissent les personnages, de suivre l'évolution de leur relation.

II.1. L'organisation des relations interpersonnelles des personnages

L'acte de parler oblige l'interlocuteur à écouter, l'acte d'interroger implique une réponse. De ce fait, le dialogue instaure des rapports de force entre les personnages. Le locuteur cherche souvent à défendre son territoire et à sauver sa face. Ainsi, les rapports intersubjectifs sont modifiés, et se dessinent des rapports de dominant à dominé. Labov et Fanshel définissent l'interaction comme « une action qui affecte (altère ou maintient) les relations de soi et autrui dans la communication en face à face »⁴⁷

De son côté, Sylvie Durrer⁴⁸ distingue trois types d'interactions : l'interaction dialectique qui place les interlocuteurs dans une position d'égalité. L'interaction didactique qui place les personnages dans un rapport dissymétrique. L'interaction polémique où les interlocuteurs opposent assertions et contre-assertions.

II. 1. 1. L'ouverture et clôture des dialogues

⁴⁷Cité par Orecchioni Kerbrat dans *La conversation*. Seuil. 1990. p. 41

⁴⁸Durrer Sylvie. « Le dialogue romanesque : essai de typologie. Pratiques n°65. Metz. 1990.

La conversation est une organisation hiérarchique qui obéit à certaines règles de cohérence. Cette organisation permet de définir la position de chaque participant qui peut être en position de dominant ou de dominé. D'ailleurs, c'est les personnages qui détiennent le monopole de la parole, qui assurent toujours l'ouverture de chaque dialogue. L'ouverture est souvent réservée au dominant, mais il ne s'agit pas d'une règle générale, Marouane déroge à cette règle.

Dans le dialogue ouvrant le deuxième chapitre du roman, Nayla ouvre le dialogue et s'efface après la première réplique. Il en est de même au troisième chapitre, lorsque Noria ouvre le dialogue en répondant au téléphone puis c'est la mère qui continue.

Ouvrir le dialogue, donne au locuteur le privilège de décider de l'orientation de la conversation. Nous avons remarqué que dans Ravisser, l'ouverture de douze unités dialogales sont prises en charge par les personnages masculins. Les personnages féminins sont confinés à des attitudes réactives. Les rapports de base qui apparaissent sont la requête et l'autorité. Lorsque ces les personnages féminins qui ouvrent le récit, les rapports de base sont ceux de l'accord (bavardage, communion) et la demande d'informations.

La clôture de l'interaction est très signifiante chez Marouane pour la détermination du rapport des places. Elle est toujours assumée par le personnage occupant une position haute et ce dernier tour est sans réplique. Donc le locuteur qui assure l'ouverture et la clôture du dialogue se trouve au plan du fonctionnement taxémique (marqueurs verbaux, non verbaux et paraverbaux) en position haute.

Les tableaux qui suivent représentent pour chaque dialogue, les participants qui ouvrent et clôturent un dialogue et le nombre de tours de parole.

Cette classification permet de mieux représenter qui des partenaires se trouvent en position de supériorité. Elle permet aussi de voir la structure des dialogues.

| Dialogue | Participants | Ouverture | Clôture | Nombre de tours de parole |
|------------------------|---------------------|------------------|----------------|----------------------------------|
| Première partie | | | | |
| Premier | Nayla –Imam-Aziz | Nayla | Imam | Nayla 1- Imam13-Aziz 27 |

| | | | | |
|------------------|--|-------------------------------------|-----------------------------------|--|
| Deuxième | Noria- Nayla- Samira | Noria | Nayla | Noria1- Nayla 9 – Samira 2 |
| Troisième | Nayla- Samira- Fouzia-Amina- Yasmina- Noria | Nayla | Nayla | Nayla 7- Samira1-Fouzia1 - Amina2-Yasmina2- Noria1 |
| quatrième | Noria-Fouzia/ (dilogue) Yasmina-Samira- Amina (trilogue) + Noria-Fouzia- (polylogue) Yasmina-Amina- Samira (trilogue) | Noria Yasmina Yasmina | Fouzia Samira Amina | Noria 2 -Fouzia 2 Yasmina6-Samira8-Amina7 Noria1-Fouzia1 Yasmina13-Amina17- Samira22 |
| Cinquième | Aziz - Samira | Aziz | Samira | Aziz8- Samira3 |
| Sixième | Samira-Nayla-Omar (trilogue) Nayla-Omar- Aziz | Nayla Aziz | Omar Aziz | Nayla8- Omar8-Samira2 Nayla1-Omar4- Aziz7 |

Dans cette première partie, nous constatons une asymétrie entre ouverture et clôture des dialogues. Chez Leila Marouane le locuteur qui ouvre un dialogue n'est pas forcément celui qui le clôt. Dès lors, il n'est pas possible de dire que celui qui amorce la conversation est en position haute.

Au contraire, chez Marouane, c'est celui qui met fin à la conversation qui se trouve en position haute. D'ailleurs le nombre de tours de parole le traduit clairement. Exception pour le trilogue (Samira-Yasmina-Amina), interrompue par l'arrivée du père (Samira domine avec 22 tours de parole mais c'est Amina qui achève la conversation.) Pareil pour le premier dialogue, c'est l'imam qui met terme au dialogue par sa décision de célébrer le mariage de Nayla.

Nous avons également observé, que lorsque deux personnages, en l'occurrence Aziz et Samira clôturent le dialogue, leurs répliques ne sont pas suivies de commentaires comme cela est le cas pour les autres personnages. Nous dirons aussi que pour la majorité des dialogues, dans cette

première partie, ce sont les personnages féminins qui assurent l'ouverture et la clôture des dialogues.

Deuxième partie

| | | | | |
|------------------|---|----------------------------|------------------------|--|
| Premier | Khadidja - Nayla | Khadidja | Khadidja | Khadidja3 – Nayla2 |
| Deuxième | Khadidja - Samira | Khadidja | Khadidja | Khadidja2 – Samira1 |
| Troisième | Aziz | Aziz | Aziz | Aziz2 |
| quatrième | Aziz -Samira | Aziz | Aziz | Aziz 3-Samira2 |
| Cinquième | Noria- Amina-Yasmina-Fouzia- Samira | Noria | Samira | Noria9- Amina10- Yasmina8- Fouzia4- Samira3 |
| Sixième | Aziz Noria-Fouzia- Amina-Samira Yasmina- Noria-Fouzia-Amina- Samira Yasmina | Aziz Noria | Aziz | Aziz12 Noria1-Fouzia1- Amina1-Samira1 Yasmina1- Noria2- Yasmina1. Puis toutes en chœur 1 |
| Septième | Aziz Noria-Fouzia Khadidja -Samira | Aziz Khadidja | Aziz Khadidja | Aziz5 Noria1-Fouzia2 Khadidja9 –Samira6 |
| Huitième | Amina-Yasmina- Samira Noria-Fouzia | Yasmina- | Noria | Amina3-Yasmina5- Samira8 Noria1-Fouzia2 |
| Neuvième | Aziz -Samira | Samira | Samira | Aziz 4–Samira5 |
| Dixième | Samira-Yasmina (dilogue) Samira-Yasmina- Aziz Samira- Aziz | Yasmina Yasmina Aziz | Samira Aziz Aziz | Samira7-Yasmina7 Samira4-Yasmina5- Aziz2 Samira1- Aziz 6 |
| Onzième | Samira- Aziz Aziz- la veuve | Samira la veuve | Aziz Aziz | Samira2- Aziz4 Aziz14- la veuve15 |
| Douzième | Aziz-Imam | Aziz | Aziz | Aziz20-Imam12 |
| Treizième | Amina-Yasmina- | Amina | Amina | Amina10 -Yasmina10 |

| | | | | |
|--------------------|--------------------------------------|--------|---------|--|
| | (dilogue) + Noria-Fouzia (polylogue) | | | (dilogue 6 /7+ trilogue 4/3) Noria3- Fouzia3- |
| Quatorzième | Amina-Yasmina | Amina | Amina | Amina3-Yasmina2 |
| Quinquième | Noria-Fouzia-Amina-Yasmina | Noria- | Yasmina | Noria3-Fouzia5-Amina3-Yasmina5 |
| Seizième | Aziz – Samira (dilogue) | Aziz | Samira | Aziz5 – Samira3 |

Dans cette deuxième partie, nous constatons que sur seize dialogues, nous avons une symétrie dans douze dialogues. Le locuteur qui prend en charge l'ouverture du dialogue assure en même temps la clôture.

Dans le cinquième, Samira, avec trois tour de parole, met fin, volontairement, à une conversation qui a duré 34 tours de parole. Dans le huitième, Samira domine avec 8 tours, mais le dialogue s'arrête après la réplique de Noria car Samira s'est évanouie. Pour les autres dialogues, c'est le locuteur qui est en position haute qui clôt le dialogue. Le dernier dialogue indique un renversement de situation, Aziz ne monopolise plus la parole.

Troisième partie

| | | | | |
|------------------|---|-----------------|------------------|--|
| Premier | Noria-Fouzia-Amina-Yasmina-Samira | Amina | Samira | Noria7-Fouzia9-Amina11-Yasmina8-Samira8 |
| Deuxième | Amina-Yasmina-Samira | Yasmina | Samira | Amina7-Yasmina11-Samira6 |
| Troisième | Noria-Fouzia-Samira-Amina (polylogue) Samira-son confident | Noria Samira | Samira Samira | Noria2-Fouzia2-Samira1-Amina2 Samira7 -son confident3 |

| | | | | |
|---|--|--------------|----------------|---|
| Quatrième | Amina-Yasmina-Samira+Aziz | Yasmina | Samira | Amina4-Yasmina3-Samira5-Aziz6 |
| Sixième | Samira- Khadidja (dilogue) + Fouzia-Amina- - Noria- Aziz (polylogue) | Samira | Khadidja | Samira 7- Khadidja25 (dilogue 5/7 + polylogue 2/18) Fouzia7-Amina5- Noria3-Aziz1 |
| Septième | Aziz- Samira (dilogue) Yasmina+ Amina - Aziz- Samira | Aziz Aziz | Aziz Samira | Aziz7- Samira2 Yasmina14+ Amina11- Aziz2- Samira21 |
| Huitième | Samira+Aziz | Aziz | Samira | Samira1+Aziz14 |
| Neuvième | Amina-Yasmina-Samira | Yasmina | Samira | Amina8-Yasmina7-Samira13 |
| Dixième | Noria-Fouzia-Samira | Samira | Samira | Noria3-Fouzia2, puis ensemble 4répliques-Samira18 |
| Onzième | Yasmina- Samira (dilogue) + Amina (trilogue) +Fouzia-Noria (polylogue) | Yasmina | Samira | Yasmina9- Samira14 (dilogue 7/7 +polylogue 2/7) Amina2 Fouzia1-Noria1 |
| <p>Cette partie, laisse voir, Samira monopoliser la parole et mettre terme à la plupart des conversations. Comme il est possible de remarquer la persistance de l'asymétrie ce qui confirme l'idée d départ que le locuteur en position haute clôt le dialogue.</p> | | | | |

L'ouverture et la clôture du dialogue est un indice des relations qui existent entre les locuteurs. Néanmoins, les relations ne sont confirmées que dans les paroles des personnages. D'où la nécessité d'analyser le contenu des dialogues et de dégager les axes relationnels.

II.1.2. Les axes relationnels

Labov et Fanshel définissent l'interaction en « action qui affecte (altère ou maintient) les relations de soi et autrui dans la communication en face à face ⁴⁹»

Dans *Ravisneur*, les échanges verbaux traduisent les relations interpersonnelles définies par les linguistes et qui sont classées en trois axes:

- « La relation horizontale qui renvoie aux rapports de distance ou de familiarité qui existent entre deux personnages ;
- La relation verticale qui correspond aux rapports hiérarchique ou d'égalité qui existe entre deux personnages ;
- La relation affective qui présente les sentiments positifs ou négatifs qui unissent les personnages. »⁵⁰

Ces relations se trouvent aussi présentes dans le cas du dialogue romanesque. Nous envisageons ici de définir les différents axes relationnels qui s'instaurent entre les différents locuteurs au cours d'un échange et de voir comment ces relations évoluent-elles.

a) La relation horizontale

Au niveau romanesque, nous distinguons deux cas dans la relation horizontale: la distance et la familiarité. Les locuteurs se montrent plus ou moins proches ou éloignés. Cette relation résulte des caractéristiques contextuelles de l'échange, des actes de langage et des comportements des locuteurs.

Dans *Ravisneur*, les dialogues se produisent dans un lieu clos : la maison du pêcheur Aziz Zeitoun et réunissent les membres de la famille Zeitoun. Ce qui explique l'absence de rapport de distance puisque les dialogues unissent des personnages qui se connaissent mutuellement. Les relations convergent vers la familiarité ou l'hiérarchie. Néanmoins les deux dialogues de Samira et Khadidja présentent une certaine distance.

⁴⁹Cité par Orecchioni Kerbrat dans *La conversation*. Seuil. 1990. p. 41

⁵⁰Cf. Orecchioni Kerbrat. *Les interactions verbales, tome II*. Paris: Armand Colin. 1992. p. 35

- Il faut te soigner, ma pauvre, dite-elle.
- Ne m'avez-vous pas intimé le repentir, chère belle-sœur ?
Elle me prit la main, l'approcha de ses lèvres, *prêtes à l'embrasser. Mais elle se rétracta* et dit :
- Pardonne-moi. pardonne-moi. Je ne savais pas. Ta mère m'a tout raconté.
- *Ah bon ?*
- Je te demande pardon. *Vraiment.*
- C'est pardonné, dis-je.
Elle promit de m'envoyer des antibiotiques, de me faire venir en United Kingdom consulter les spécialistes du bistouri.
Je souris.
- Envoie-moi une perruque, dis-je.
- C'est d'accord. Comment la veux-tu ? blonde ? rousse ? brune ? courte ? longue ? frisée ? (p.158)

Une certaine distance se lit au début de l'échange elle est exprimée à trois niveaux. D'abord, par les signes verbaux : opposition tutoiement/vouvoiement, utilisation de « chère » devant belle-sœur. La première réplique montre que Khadidja a un comportement « proche » alors que Samira adopte un comportement distant. Cette distance est soutenue par le niveau de langue. Ensuite par les gestes de la belle-sœur qui constituent un indicateur de cette distance exprimée explicitement dans le commentaire descriptif où l'on voit clairement Khadidja renoncer à l'idée d'embrasser les mains de Samira. Et enfin par l'emploi du régulateur « ah bon ». mais cette distance diminue (le sourire de Samira, l'offre de Khadidja) mais ne disparaît pas, puisqu'au niveau de l'organisation structurale de la conversation, la dernière question de Khadidja, reste sans réponse. Toute question suppose une réponse, la narratrice-personnage transgresse volontairement cette règle d'enchaînement. Nous signalons que Khadidja avait envoyé effectivement une perruque, mais Samira l'avait refusée.

Les rapports de distance qui séparent la narratrice et Khadidja ne se modifient pas au cours du récit et restent constants. Quant aux rapports entre Samira et ses sœurs, ils correspondent à une relation de familiarité. Toutefois, avec la disparition du père, la narratrice en tant que sœur aînée s'accorde plus de pouvoir et nous assistons à quelques désaccords basculant ces rapports sur l'axe hiérarchique.

b) La relation verticale

La relation verticale place les interlocuteurs en position d'hiérarchie ou d'égalité. Dans *Ravisseur*, les dialogues qui obéissent à ce type de relation sont les dialogues dans lesquels figure le père comme partenaire d'une conversation.

Parmi les 13 dialogues où figure le père, nous comptons cinq dialogues qui traduisent une relation verticale. Ces dialogues nous les résumons ainsi :

- AZIZ / IMAM pour remarier Nayla (première partie, p. 16-25)
- AZIZ/ IMAM pour dénoncer l'adultère de son épouse (deuxième partie, p. 87-90)
- AZIZ / LA VEUVE pour connaître le lieu de Nayla (deuxième partie, p. 91-94)
- AZIZ / UN INTERLOCUTEUR INCONNU pour trouver l'adresse du nouveau mari de Nayla ((troisième partie, p. 119-120)
- AZIZ/ AGENTS DE SÉCURITÉ lors de son arrestation. (troisième partie, p. 120-122)

Ces dialogues révèlent des rapports d'hierarchie, d'égalité et inégalité des locuteurs. Cette dimension de rapport de places montre un locuteur se trouvant en position haute de dominant et un interlocuteur placé en position basse de dominé.

La relation verticale repose sur la différence du statut social et des qualités personnelles. Le dialogue d'Aziz et la veuve chargée de chaperonner Nayla repose sur ce type de rapport de places. Occupant quatre pages, les taxèmes verbaux, paraverbaux et non verbaux confirment le caractère hiérarchique.

La femme mit du temps avant de nous répondre.

- Ah ! c'est *vous, sidi*...pardonnez-moi, je craignais...avec toutes ces secousses...vous savez...
[...] (commentaire narratif)
- Alors, la *veuve* ? quelles sont les nouvelles ?
- Doucement, *sidi Aziz*. S'il *vous* plaît, ne réveillez pas mes petits, supplia-t-elle.
Passons (p. 87)
- Ils ont bien mangé, au moins ? le poisson était-il frais ?
- Je *vous* rembourserai...jusqu'au dernier centime...jusqu'à la dernière sardine..., trembla la femme.
- Je ne suis pas venu pour ça !
- Je sais, *sidi Aziz*, je sais...Mais, après les secousses, tout le monde est parti...
- De quoi tu parles, la *veuve* ?
- Des balles qui sifflaient...je veux dire des secousses de la nuit dernière.
- Cesse tes balivernes, trancha mon père. Ce que je veux savoir c'est ce qu'est devenue ma femme, la femme que tu devais veiller...
- Je ne sais pas..., frissonna-t-elle.
- Que veut dire CE JE NE SAIS PAS ? mugit mon père.
Les enfants s'agitèrent. L'un deux poussa un gémissement.
- Ils ont pris le train ce matin, de très bonne heure, lâcha la femme, en jetant des regards inquiets autour d'elle.

- Mon père fronça les sourcils, plissa le front.
- Que train ? qui a pris le train ?
 - Eux deux, Allouchi et Nayla...le train qui va à la capitale, je crois...
Le menton de mon père dégouttait de stupeur.
 - Je **vous** jure, **sidi**, reprit-elle, je ne pouvais pas rester plus longtemps...(p.88)
 - j'ai aussi appris...
 - Qu'as-tu appris, la **veuve** ?
 - [...]
 - **Vous** n'y êtes pour rien, **sidi**, marmonna la voisine en baissant les yeux.
 - [...]
 - Si tu ne parles pas je te ferai connaître l'enfer avant ton heure ! (p. 89)
 - [...]
 - Ne me rembourse pas la **veuve**. Mais tu témoigneras quand j'aurai avisé qui de droit. Et qui de fait. (p. 90)

Le rapport hiérarchique dans ce dialogue résulte de la position sociale des locuteurs, Aziz homme aisé, bienfaiteur et respecté de tous ; la voisine, veuve, mère d'orphelins jouissant de la générosité d'Aziz. Cet écart est mentionné dans le commentaire de la narratrice qui suit le premier tour de parole.

Elle fit jouer des verrous, sauter des cadenas, nous ouvrit enfin et nous reçut comme on accueille l'affliction. La flamme de sa bougie grelottait. Dans la pénombre de son unique pièce, ses enfants dormaient en enfilade sur des matelas jetés sur le sol. Une odeur de friture collait aux murs.

Au niveau de l'organisation structurale de la conversation, certes la veuve ouvre le dialogue mais la clôture est faite par Aziz. Au niveau de « l'organisation de l'espace communicatif », lorsque la veuve propose des sièges à ses interlocuteurs, ils les refusent et préfèrent rester debout. Les notations non verbales et paraverbales sont les marques d'une différence hiérarchique. Au niveau de l'organisation de la séquence, Aziz pose les questions et instaure pour son interlocutrice l'obligation d'y répondre et accomplit des actes menaçants. Etre responsable des interventions initiatives et confiner son interlocutrice dans une attitude réactive, est un indicateur de position haute. A cette inégalité de rôle, correspond une inégalité de temps de parole (14 tours pour le père, 13 pour la veuve)

Les mots échangés illustrent une dissymétrie dans l'emploi des pronoms, la femme vouvoie Aziz, tandis que lui, la tutoie. Outre le vouvoiement, elle utilise dans chaque réplique le mot **sidi**. De son côté, Aziz n'hésite pas à rappeler à la voisine son veuvage (quatre fois) face auquel toute femme devait faire montre d'humilité et de honte, et lui rappelle également ses bienfaits.

Ces formes d'adresse expriment une relation hiérarchique. Vers la fin du dialogue, l'agressivité d'Aziz éclate pour l'obliger à dévoiler tout ce qu'elle connaît de son ex-épouse.

Les actes de langage constituent des marqueurs verbaux du rapport de places. Aziz en accomplissant des actes menaçants (questions, ordres, menaces) se met en position haute. Par ailleurs, des verbes attributifs comme mugir et trancher, accompagnent les répliques du père.

Les dialogues d'Aziz et l'Imam traduisent une relative égalité qui place au même niveau les deux personnages. Cette égalité varie au cours du roman.

La veille de la cérémonie, l'imam qui nous conseillait dans nos affaires religieuses vint s'enquérir du bon déroulement des fiançailles. Ma mère se jeta à ses pieds, les baisa et s'y cramponna :

- S'il faut absolument que je me remarie, que ce soit avec quelqu'un de normal, et loin, très loin, que ce ne soit pas dans le quartier, supplia-t-elle.
- Il ne manquerait plus qu'elle le choisisse, ce mari ! hurla mon père quand l'imam lui fit part du refus de ma mère.
- On ne répudie pas sa femme à la légère et par trois fois, dit l'imam de sa voix au timbre clair.
- On ne va pas remettre ça, rétorqua mon père, l'air contrit. Aujourd'hui, il s'agit de célébrer ce mariage...
- Elle est en droit de s'y opposer.
- Et qui me l'épousera sinon Youssef Allouchi ?
- Dieu y pourvoira, dit l'imam.
- Nous sommes bien d'accord, mais si on ne trouve personne...
- Dieu en aura voulu ainsi...
- Dieu nous a indiqué Youssef Allouchi.
- Un mariage doit être consommé, lâcha enfin l'imam.
- Ne soyez pas médisant, répliqua mon père en regardant l'homme de biais. Vous êtes imam, allons...
- Vous savez bien ce que je veux dire, souffla l'imam, les pommettes rougissantes.
- Youssef Allouchi, qui connaît le coran aussi bien que vous, sait qu'un mariage doit être consommé. (p. 16-17)
- [...] (p. 17- 18-19)
- Si je ne reprends pas ma femme, croyez-vous que j'en trouverais une pour s'occuper de ma ménagerie ? reprit-il voix vive et saccadée. (p. 19)

L'emploi du pronom *vous* est un indice d'égalité. Un vous de respect mutuel qui permet aux confidences de se multiplier. Sur le ton de la confiance, Aziz relate à son interlocuteur la déchéance de sa famille après la répudiation de leur mère, il dépeint les défauts de ses enfants, évoque le mariage de son fils et la naissance de son petit fils.

Toutefois, un déséquilibre apparaît au cours du dialogue et crée une hiérarchie. Pour le minimiser le locuteur utilise des adoucisseurs, c'est-à-dire des actes anti-menaçants puisque l'objectif est de maintenir le rapport d'égalité. Devant le froncement de sourcils et le regard réprobateur de

l'imam, Aziz continue son discours avec calme employant le mot *sidi*. Devant l'agressivité d'Aziz, l'imam rappelle qu'il est son conseiller en affaires religieuses.

Nous pouvons donc avancer qu'une égalité parfaite n'existe pas et cette relation se modifie souvent au cours du dialogue.

La suite du dialogue montre un renversement des rapports, de l'égalité les relations s'orientent vers l'hierarchie.

- L'imam dodelina de nouveau de la tête, lissa son soupçon de moustache et dit, indémontable :
- [...]
 - On ne peut pas obliger une femme à épouser un homme dont elle ne veut pas.
Mon père se souleva de tout son corps.
 - Qui t'a enseigné ces vérités, l'imam ? (p.20)
 - C'est dans le Livre, marmonna l'imam.
Mon père retomba sur son siège.
 - Je fais déjà beaucoup pour le Livre ! exposa-t-il. Crois-tu que j'aie des penchants pour le péché, l'imam ? c'est vrai et connu, j'ai des faiblesses pour le vin rouge, c'est là ma seule servitude, et Dieu me sera clément. N'est-ce pas, l'imam ? (p.21)
L'imam montrait des signes de lassitude. Sans mot dire, il sortit son mouchoir et se tamponna le front.
 - Ne suis-je pas précisément en train de les appliquer, les lois d'Allah ? j'aurais aussi bien pu reprendre la mère de mes enfants sans toutes ces dépenses d'énergie, dit mon père. Personne n'aurait su que je l'avais répudiée. Sauf elle et moi... et Allah. N'est-il pas vrai ? (p.21)
 - Alors personne ne verra d'inconvénient à ce qu'elle se remarie avec Youssef Allouchi, conclut mon père. J'ai pris sur moi de lui proposer sa main et, s'il a accepté, c'est bien par générosité de cœur. (p.22)

Ce renversement se lit dans le commentaire non verbal (se soulever, la posture dominatrice), paraverbal (le changement du ton et de l'intensité vocal), dans le verbal (tutoiement soudain qui n'augurait rien de bienveillant) et dans le verbe attributif (exploser, conclure). Aziz avait la réputation de ne ménager personne, et personne n'eût jamais osé le défier. D'ailleurs la narratrice dans un commentaire narratif mentionne que « tout imam qu'il était, l'homme, qui maintenant frissonnait dans sa gandoura, ne couperait pas au flot d'insultes et d'injures que son père pouvait débiter. » (p. 20).

La dernière réplique, se veut comme une mise au point pour rappeler à l'imam ce qu'il attend de lui exactement, mettant un terme aux échanges et négociations qui ont duré 31 tours de parole.

Et de nouveau les rapports convergent vers l'égalité.

- Et le divorce civil ? demanda soudain notre homme de loi.
- Mon père sursauta.

- N'est-ce pas par trois fois qu'elle est divorcée ?
- Le divorce civil...
- Pas nécessaire, dit mon père, pris de court.
- Puis d'un trait et le visage de marbre :
- Tout cela restera entre nous. Ça ne nous avancera à rien de mêler les tribunaux à cette histoire. Je fais ça pour les enfants, je vous l'ai déjà dit.
- C'est tout de même illégal, marmonna notre conseiller en affaires religieuses.
- Notre père déglutit.
- Le vrai mariage n'est-il pas celui que vous bénissez. (p. 23)

Une égalité marquée par le retour du « vous » et la mise en valeur de l'imam en lui rappelant que seule sa bénédiction est effective. Sûr à présent d'avoir correctement plaidé son choix, un fort sentiment de victoire commençait à l'habiter. Aziz n'hésite pas de rappeler sa supériorité et à confirmer la relation d'hierarchie à la fin du dialogue sur un ton accentué et en tutoyant son interlocuteurs.

Et mon père de crier :

- Tu entends ce que je veux dire, l'imam !

Les actes de langage produits par Aziz le placent toujours en position haute et lui permettent d'obtenir ce qu'il désire.

Mais comme le souligne berthelot « Le déplacement le plus spectaculaire sur l'axe vertical, consiste à permuter les positions de deux personnages, l'un commençant par dominer l'autre, pour se voir ensuite dominé par lui. »⁵¹

Le second dialogue du père et de l'imam (après la disparition de l'épouse), correspond à ce type de renversement de position. Nous proposons d'analyser cette séquence pour montrer l'évolution des relations interpersonnelles.

Il n'avisait pas qui de droit mais seulement qui de fait. Il fit donc venir notre conseiller en affaires religieuses, lui offrit du thé, des pâtisseries et lui narra la disparition du couple adultérin.

- Il est on ne peut plus légitime, rectifia l'imam d'un ton neutre.
- Puisque je vous le dis, souffla-t-il sans lâcher des yeux l'imam.
- Je les ai mariés, rappela l'imam.
- Ce n'est pas de ça que je parle. Je vous parle de leur liaison avant ce prétendu mariage.
- J'entends bien, dit l'imam sans sourciller. Mais je n'ai rien vu, rien entendu.
- Eh bien, entendez-le maintenant. A défaut de le voir, puisqu'ils ne sont plus dans le quartier.
- Leur adultère, si adultère il a eu, est à présent expié. Dieu est pardon.
- Ne me dites pas que vous y avez cru, à ce mariage, répliqua mon père sans perdre patience. (p. 91)

⁵¹Berthelot Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Nathan Université. 2001. p. 21

Même si un désaccord oppose les deux personnages, pour réaliser son objectif, Aziz utilise des stratégies pour maintenir sa position et la relation d'égalité : ton neutre, calme, emploi du « vous ».

Puis il lâcha :

- L'enlèvement ne figure pas dans le contrat.
- De quel contrat parlez-vous ?
- Notre contrat, vous savez bien.
- Je n'ai pas souvenir d'un contrat nous liant, dit l'imam en jetant un regard furtif en direction de la sortie.
- Enfin, l'imam ! auriez-vous oublié qui je suis ?
- Aziz Zeitoun le pêcheur.
- Et le bienfaiteur ! s'exclama mon père en brandissant un index. (p. 92)

L'imam ignora les clins d'œil qu'Aziz lui lançait en signe de complicité. L'hostilité chez Aziz se traduit alors par l'évocation de sa position sociale et le geste. Une façon de rappeler à l'ordre son interlocuteur.

- Qu'à Dieu ne plaise, dit l'imam.
Il se mit à réciter un verset vénérant la grandeur d'Allah.
Mon père exulait.
- Bon, dit-il
- Bon, reprit-il. Ce n'est là qu'un malentendu sans gravité. Oublions tout cela. A présent, il s'agit de retrouver la mère de mes enfants. On ne va pas laisser cet homme emballer nos femmes en toute impunité. *Retournez ciel et terre et retrouvez-moi ce traître. Soyez diligent, l'imam, et vous serez récompensé en conséquence.* (p. 92)
- Ensuite, nous aviserons les autorités des actes néfastes de ce traître, poursuivit mon père.

Aziz n'agresse pas ouvertement son interlocuteur. après avoir accompli des actes anti-menaçants (régulateur, excuse implicite, geste amical) il utilise de nouveau le mode impératif pour rappeler sa position de supériorité et menace donc la face positive de son interlocuteur. Néanmoins les cajoleries comme les admonestations d'Aziz glissaient sur l'homme de loi.

- Youssef Allouchi est en congé, dit l'imam. Pour cause de mariage. Et, quoi qu'en dise, il n'a pas disparu, il est parti avec la bénédiction d'Allah dans le cœur et un livret de famille en bonne et due forme dans ses bagages.
Mon père écarquilla les yeux puis, comme pris de surdité, il fourra un annulaire dans son oreille et se mit à le secouer énergiquement.
- Attendez, dit-il. Je crois qu'on ne parle pas de la même chose, en tout cas pas de la même façon. Je vous répète que mon voisin a enlevé ma femme.
- Vous êtes divorcé civilement devant témoins et religieusement de votre propre fait, dit l'imam impassible. Allouchi a tenu à régler les choses comme il se devait, précisément, d'être calomnié d'adultère. Evidemment, je ne pouvais qu'approuver. Mon rôle est de me plier aux désirs des croyants. Nous avons donc témoigné, continua-t-il, regardant de nouveau vers la sortie. (p. 93)

- Qui a donc témoigné, l'imam ?
- Votre fils et moi, dit l'imam.
- Omar et vous ?
- Répète un peu ce que tu viens de dire, lança-t-il dans un tonitruant murmure.
- Je vous avais prévenu, dit l'imam sans se soucier du tutoiement. Je vous avais bien prévenu que les choses se feraient dans les règles : témoins, tuteur *et cetera*. Le *et cetera* contenait le divorce civil. Telles étaient mes conditions. Et si votre voisin répudiait sa femme et que vous la repreniez... Aussi les mêmes conditions. (p. 93)

Devant le tutoiement, et le discours à la troisième personne, l'imam utilise le pronom *vous*. L'inégalité réapparaît. Devant la déchéance du père, en position basse, l'imam se maintient à un niveau constant.

Le comportement non verbal dévoile aussi ce renversement de position « Jusque-là affalé dans un fauteuil, presque détendu, mon père subitement se redressa et approcha son visage de celui de l'imam » « Comme à chaque contrariété, mon père se mit à trembler de tout son corps et à baigner dans sa sueur. Pendant un court instant, il garda le silence, il semble ordonner ses pensées ».

Bouche bée, yeux effarés, il annonça :

- On recommence depuis le début.
- Je suis désolé, bougonna l'imam. Mais telles étaient mes conditions.... (p.94)

Là-dessus, Aziz retrouve « son énergie et sa voix de roi de la jungle ». Le ton de la voix change encore une fois, le désaccord est explicite ce qui provoque une agression ouverte opérant un renversement du rapport d'égalité:

- Tu vas voir à quoi je vais réduire la tienne de condition, l'imam ! tu vas voir où te mèneront tes décisions ! tu vas couler dans un caniveau, l'imam ! je vais t'y noyer ! tu peux me croire et ce n'est pas Allouchi, ce scribouillard de mes deux, qui t'en sortira.
- Combien t'a-t-il payé pour comploter avec lui cet enlèvement ? peut être t'es-tu seulement satisfait d'une lecture du Coran en évitant soigneusement : la femme de ton voisin, tu ne toucheras point ? barrissait-il.

L'imam bondit de son siège et, avant qu'Aziz n'ait pu réagir, il descendit l'escalier.

Ce principe de renversement est un élément constitutif de l'action : il donne naissance à une tension dramatique. Les actes menaçants qu'il accomplit menacent la face de son interlocuteur mais menacent beaucoup plus sa propre face. Mais ces actes n'ont eu aucun effet sur son interlocuteur. En effet, Aziz ne franchit pas le seuil de la porte. Au contraire, il ne sortait plus de la maison, ne se montrait même pas sur la terrasse. Il lâcha les rênes et démissionna. Cet horrible sort réduit Aziz au néant.

Ainsi, d'une relation d'égalité, nous passons à une relation d'hierarchie puis un retour à l'égalité pour terminer avec une relation d'inégalité. Et un retournement s'opère au niveau des relations interpersonnelles (position haute position basse.)

c) La relation affective →

La conversation « En créant une harmonie entre deux personnages, elle introduit dans le récit un espace de paix qui contraste avec la tension dramatique globale »⁵²

Par la relation affective, il faut comprendre l'affection et l'hostilité. Ces deux aspects correspondent dans la terminologie de Greimas⁵³ aux fonctions d'adjuvant et d'opposant.

La sœur aînée remplit dans le récit la fonction d'adjuvant, elle soutient et apporte souvent de l'aide à ses sœurs. Lorsqu'Amina et Yasmina lui confient qu'elles ont cessé d'aller à l'école, elle essaye de trouver une solution pour leur permettre de suivre une formation. La complicité des sœurs suggère sans doute une relation d'affection.

- On reste à la maison, dit-elle.
- Il n'en est pas question, dis-je, empruntant la voix de ma mère. Vous avez beaucoup de retard dans vos études, ce n'est pas la peine d'aggraver votre situation, ajoutai-je d'un trait.
- Elle est déjà gravement atteinte, notre situation.
- Aujourd'hui que maman n'est pas là, on a le courage de l'avouer à quelqu'un, enchaîna Amina (...)
- Tu veux bien nous écouter, notre sœur bien-aimée ? juste nous écouter ?
- Alors ? fis-je, les regardant une à une.
- On a cessé d'aller au collège, dit Yasmina
- [...] (p.40)
- On n'en peut vraiment plus de traîner dans les rues, gémit Amina. Avec ce qui se passe en ce moment, on finira par se faire repérer. On peut compter sur toi pour le dire ?
- Mais à qui ?
- A maman...
- [...] (p.41-42)
- Pensez à ce que vous aimeriez... Vous inscrire dans une école d'apprentissage...
- [...]
- Mais au moins aimez-vous coudre ? sauriez-vous le faire ? (p. 43)
- [...]

⁵²Berthelot Francis. Op. cit., p. 23

⁵³ Greimas Julien. « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » in *L'Analyse structurale du récit*. Paris, Seuil. 1966, p. 51

- Je sais bien. Mais ça s'apprend. Tout s'apprend. Et peut être même aimerez-vous la couture...
- [...] (p.44)

Les sentiments jouent un rôle dans la construction dramatique et sont aussi un indice des relations entre les personnages. Les rapports de familiarité qui régissent les relations des sœurs, se voient doubler ou plutôt confirmer par la relation affective. Par contre les relations entre le père et ses filles relèvent de l'hostilité.

C'est le cas, lorsqu'Aziz soupçonne sa fille d'être à l'origine de sa faillite et sa ruine.

- Elle me défie ! Ce bigot d'imam me défie ! Allouchi me défie ! Mon fils me trahit. On me mange dans la main et on me défie, on me mange dans la main et on me trahit, disait-il, (détachant les mots, appuyant sur chaque syllabe.) (p. 112)

Nous avons vu que les rapports entre le père et ses filles sont régis par une relation verticale qui reflète une hiérarchie et une hostilité sur l'axe affectif.

Aziz, voulant respecter pieusement les lois de Dieu, et avec l'aide de son fils et l'approbation de son conseiller en affaires religieuses, il marie sa femme à un voisin complaisant, qui la devrait la répudier trois mois plus tard.

Cependant le couple disparaît, son fils aussi, et l'imam approuve ce mariage. La relation bascule de la complicité à la trahison.

Le locuteur s'appuie ici sur la répétition du même verbe (défier), mais pour le fils il emploie le verbe (trahir). Nous remarquons la répétition d'un même patron syntaxique dans l'intervention du père, le seul mot qui change est le verbe :

S + V défier / GN + V défier / S + V défier / GN + V trahir/

P. ind + V manger + GP/ Conj. Coord./ P. ind + V défier + GP

P. ind + V manger + GP/ Conj. Coord./ P. ind + V trahir + GP

La répétition et l'accentuation des syllabes qui accompagnent les gestes agressifs du père (il saisit Samira par les cheveux, les tira jusqu'à ce que ses genoux se plient) sont des indicateurs de la haine qu'il éprouve envers sa fille.

L'auteur utilise divers outils pour placer les personnages dans un rapport affection- hostilité. Ce rapport se construit à travers l'enchaînement des scènes dialoguées et de narrations et l'accumulation d'indices comme les attitudes suspectes, les accusations des voisins.

- Je crois qu'elle (la mère) n'est plus la même, dit Yasmina. *Elle ne serait pas sortie seule si elle n'avait pas changé.* (p.41)
- Mais qui était avec toi (Nayla) dans le taxi ? demanda Omar.
- Le voisin, tu sais, *Youssef Allouchi*...Il m'a vue sur le trottoir en train de héler un taxi, il m'en a arrêté un, puis *il s'est poliment proposé de m'accompagner*. D'ailleurs il faudra penser à le rembourser, c'est lui qui a payé la course... (p. 51)
- Je vous jure, sidi, reprit-elle (la veuve), je ne pouvais pas rester plus longtemps... J'avais laissé seuls mes enfants, *et Allouchi me sommait de rentrer chez moi, sa femme, je veux dire Mme Nayla, me priait aussi de partir... Ce matin, ils avaient l'air pressé... je le tiens d'une voisine, j'ai aussi appris...*(p. 88)
- *On dit qu'Allouchi et Nayla... eh bien, on dit que c'est une histoire qui ne date pas d'hier, qu'on les aurait souvent vus ensemble...* (p. 89)

Aziz soupçonne son épouse d'adultère, d'avoir corrompu l'imam et manipulé son fils. Au point que, plus tard, il se demande si ses enfants sont les siens et finit par les rejeter.

- Je ne tolère pas que les filles d'Allouchi m'appellent papa, ni qu'elles m'adressent la parole. D'ailleurs, il faudra songer à vous en aller de chez moi. Je ne vais pas indéfiniment loger les rejetons des autres. (p. 152)

L'accumulation des événements assure une évolution progressive de l'affection à l'hostilité. Nayla, nommée « la voix de son maître » par ses filles, disparaît, pour punir et détrôner ce mari sévère, qui l'a humilié en la mariant à un voisin mystérieux.

Les extraits suivants expriment la haine et le mépris qui ont succédé à la soumission de l'épouse qui décide d'entrer dans une nouvelle vie.

- S'il faut absolument que je me remarie, que ce soit avec quelqu'un de normal, et loin, très loin, que ce ne soit pas dans le quartier, supplia-t-elle.
- Il ne manquerait plus qu'elle le choisisse, ce mari ! hurla mon père (quand l'imam lui fit part du refus de ma mère.) (p.16)

Puis, on ne saura jamais pourquoi, Khadidja proposa de la maquiller. Sans mot dire, ma mère lui décocha un regard puisé dans les profondeurs de la géhenne. (p 58)

Prise d'une énergie soudaine, elle déplaça une chaise, redressa un coussin, frotta les poussières de khôl sur l'habit de mariée...Et ses yeux étincelaient bizarrement ; son esprit semblait à des années-lumière d'ici. Elle n'était presque plus Nayla Zeitoun. (p. 59)

- (...) Elle n'aurait pas jamais supporté de vivre dans le quartier ; cette histoire de remariage lui faisait tellement honte... (p. 160)

Entre Aziz et Nayla, nous assistons donc à une conversion de l'affection à l'hostilité, et en même temps, s'effectue une transition de l'hostilité à l'affection entre Nayla et Allouchi. Nayla qui refusait au départ d'épouser Allouchi, le suit de son plein gré en Angleterre.

- Il faut dire que Youssef Allouchi est un homme admirable, ajouta ma belle sœur. Je crois *qu'ils s'entendent bien.* (p. 160)

- (...) Votre mère l'a suivi *de son plein gré*. (p. 160)

Par contre, la mère qui n'éprouvait aucune affection pour ses filles au début du roman, le fait à la fin du roman, ce qui laisse Samira croire qu'il ne s'agit pas de sa mère.

Ma mère ne nous avait jamais entretenues comme une mère entretient ses filles (...) (p. 30). Consciemment ou non, ma mère avait jalonné nos rapports de barrières. Si bien qu'elle éradiqua son rôle de gardienne ... Des filles. Et ne nous revendiquions rien de plus que ce qui était octroyé, un mot, une phrase dépourvus d'émotion... Tant pis pour l'affection, nous nous en passions bien. (p. 31)

Mais que notre mère, Nayla Zeitoun ou Allouchi, quel que soit son nom maintenant, que notre mère donc ait des élans de tendresse, des mots affectueux, de l'intérêt dans la voix et dans les yeux... notre mère à qui personne n'a enseigné les gestes et les mots de l'amour... Vous je ne sais pas, mais moi j'ai l'impression qu'on me prend pour une bille. (p. 190)

Revenant à la relation filles / père. Le retour du père à la maison, après une longue absence, fait que ses filles éprouvent de l'affection pour leur père et s'occupe de lui jusqu'à son décès, même si ce dernier demeure hostile. Toutefois le sentiment de haine de Samira envers son père ne fait qu'augmenter.

Je procèderais autrement pour t'éloigner, Djidji, juste t'éloigner, te renvoyer chez les tiens. A jamais. (p.164)

Pareillement à la relation verticale, nous avons constaté une évolution sur l'axe affectif de l'hostilité à l'affection. Si vers la fin du roman, le père montre une affection, c'est parce qu'il est devenu fou et prend Samira pour sa tante décédée.

Au cours d'un dialogue, des relations interpersonnelles s'établissent entre les interlocuteurs. Les rapports de familiarité, de distance, de force ou d'égalité se réalisent, se modifient et évoluent.

Les paroles échangées sont toujours porteuses d'informations et de messages. Les dialogues insérés n'ont pas uniquement une fonction esthétique mais aussi une fonction informative. Ainsi, chaque dialogue possède une fonction précise. On parle alors de rapports de base ou de type d'interaction.

II. 2. Les types d'interaction

Toute conversation fonctionne sur la base des suppositions réciproques que font les partenaires. Ces règles de base constituent les conditions de l'interaction. Nous nous intéresserons, dans le présent point, aux voies que le dialogue emprunte pour informer le lecteur tout en ayant l'impression d'informer les personnages et avancer l'intrigue.

Sylvie Durrer souligne que « la plupart des dialogues romanesques ne constituent pas des interactions à proprement parler, mais des échanges verbaux »⁵⁴ qui prennent quatre formes définies par les linguistes en : échanges phatiques, didactiques, dialectiques et polémiques. Ces échanges sont actes illocutoires d'assertions (accord et désaccord, demande d'information), de requête ou d'autorité. Ces principaux rapports construisent tout dialogue romanesque.

II. 2 .1. L'interaction dialectique

L'interaction dialectique correspond à l'accord entre les personnages dialoguant. Ce type de dialogue donne l'occasion aux personnages de discourir, confirmant leur relation de familiarité. Il correspond alors à une *fonction phatique*⁵⁵.

Ce rapport de base à partir duquel se construit un dialogue à une fonction de redoublement puisque il n'apporte pas d'élément supplémentaire par rapport au dialogue précédent. Hamon⁵⁶ montre que la fonction du personnage « bavard volubile » est d'« introduire le document ». Or, en réalité il n'y a pas de dialogues gratuits, les paroles masquées par la gratuité, ont toujours pour intention d'informer le lecteur.

Au moment où Nayla convolait, ses filles se regroupent dans la chambre des jumelles et chuchotaient « comme au théâtre ».

⁵⁴Durrer Sylvie. *Le dialogue romanesque*. Paris, Droz. 1994. p.105

⁵⁵ Ibid., p. 29

⁵⁶ Hamon Philippe. *Le Personnel du roman*. Droz : Genève. 1983.

- Pourquoi maman a-t-elle tant pleuré ? dit Noria.
- Parce qu'elle a peur de ne pas être vierge et que ça fasse scandale, ricana Amina.
- Ce n'est pas drôle, dit Yasmina.
- Sché quoi vierche ? relança Noria, visiblement intéressée par la leçon de la jumelle.
- Comme toi, dit encore Amina encline aux taquineries. C'est du moins ce que nous espérons pour toi, ajouta-t-elle.
- J'aurais tant voulu être avec elle, fit Fouzia.
- Pour déguster de l'agneau ou pour profiter de l'érudition de M. Allouchi ? hoqueta Amina.
- Calme-toi, dit Yasmina. Tes rires vont attirer papa.(p. 64)
- Fougga en a marre du poischon, de la schardine schurtout, et moi auschi.
- Puis :
- Mais le mariache est blanc, il ne peut pas y avoir de mouton.
- J'ai senti l'odeur de la viande, protesta Fouzia. Et puis je n'ai jamais assisté à un mariage.
- Pas le droit, dit Amina. On n'a même pas le droit d'assister au mariage de notre propre mère.
- Blanc. mariache blanc, s'obstina Noria.
- Pourquoi ne chantes-tu pas quelque chose au lieu de dire des sottises ? lui dit Yasmina (en passant la main dans ses cheveux) (p.65)
- Pas le cœur ma schoeurs, pas le cœur.
- Allons, allons, maman reviendra très vite, dis-je. En attendant, fredonne-nous un peit refrain comme tu en as le secret.
- Pas le cœur, mes schoeurs, pas le cœur.
- [...] (p. 64-65)
- [...] (p.66)
- Et si Allouchi ne la répudiait pas ? s'il se mariait avec elle vraiment ? lâcha Fouzia.
- Ça ne se peut pas. Il est déjà marié, intervint Yasmina
- [...]
- Ça ne se peut pas. Il est déjà marié, intervint Yasmina.
- [...]
- Avec la djinnia et c'est bien connu, dit Yasmina.
- Sché quoi une chinnia ?
- Une chinoise, railla de nouveau Amina (p.66)
- [...] (p. 67)

Ce dialogue fait apparaître un accord entre sœurs qui abordent à nouveau le mariage de leur mère. La situation confuse par laquelle passe la famille Zeitoun, et que l'on peut qualifier de farce, amènent les filles à se rassembler dans une chambre pour bavarder. Ce dialogue est plus proche d'une conversation réelle. Cette construction du dialogue(question-réponse), constitue un « enjambement dialogal »⁵⁷ dans les premières répliques, où la réponse fait l'économie des éléments cités dans la question.

⁵⁷ Cf. Jaubert Anna. « Connivence et badinage dans le Mariage de Figaro ». *L'information grammaticale* n°61. 1994

De ce dialogue qui se déploie sur 37 tours de parole, nous pouvons relever quatre répliques intéressantes qui apportent des informations au lecteur déjà annoncées dans la narration.

- Pas le droit, dit Amina. On n'a même pas le droit d'assister au mariage de notre propre mère.
- Elle est juste allée à un rendez-vous, là, chez le voisin, histoire de se changer les idées. C'est très courant à cet âge-là, cette envie de changer d'air, d'avoir du bon temps. Même que c'est papa qui lui a donné sa bénédiction.
- Le boulanger, ce matin m'a chargée de féliciter papa ainsi que ma charmante famille, vous en l'occurrence, et m'a souhaité un parti aussi bon que celui de maman. Les clients ont pouffé de rire, dit Amina d'un trait.
- Et si Allouchi ne la répudiait pas ? s'il se mariait avec elle vraiment ? lâcha Fouzia (p.66)

Commencée par « pas le droit », la première réplique met en évidence la situation de la femme soumise, cloîtrée. La deuxième dévoile les dessous ou la face cachée de la société et qui sous-entend les relations illégales de l'épouse. La troisième explique que la famille Zeitoun est devenue la risée du quartier et la dernière présente une supposition qui s'avèrera réelle. Ces quatre répliques laissent voir le projet de l'auteur qui remet en question la condition féminine. Ces points de vue sont soulignés dans le discours de la narratrice, mais pour leur donner plus de crédibilité, ils sont réitérés par ses sœurs.

L'idée de l'adultère est reprise ironiquement dans un autre dialogue. Les filles évoquent encore la disparition de leur mère et s'accordent le droit de critiquer leur belle-sœur la qualifiant de *sainte* et de suspecter leur mère d'adultère.

- [...]
- Qui pourrait imaginer maman s'adonnant à des activités pareilles ? C'est à peine si elle avait le temps de s'occuper de la maison.
- Allouchi avait-il besoin de fuir, lui ? rétorqua Amina.
- Il a l'habitude de disparaître. Nous le reverrons bientôt.
- [...] (p. 100)
- Et le divorce civil ? dit Amina.
- C'est comme a dit l'imam, pour éviter les médisances.
- Mon petit doigt me dit qu'Allouchi est tombé en amour, s'obstina Amina. Peut-être l'est-il déjà ?
- [...] (p.101)
- J'ai aussi des lectures pieuses qu'approuverait et applaudirait notre sainte belle-sœur. Savais-tu, par exemple, qu'une femme malheureuse dans son mariage connaît les délices de l'amour dans l'au-delà ? Une autre vie, de nouveaux enfants ? C'est écrit noir sur blanc dans le Livre.
- [...] (p. 101)

- Ce n'est pas la peine de le prendre comme ça, dit Amina en les rattrapant dans le couloir. Je voulais juste dire que maman n'a pas eu besoin d'attendre une autre vie pour être dédommée... (p. 102)

Certes au cours d'un dialogue des relations et des rapports se construisent et se modifient, mais il n'en est pas moins qu'ils se basent tous sur le principe de l'accord. Ce premier rapport permet non seulement aux interlocuteurs de discourir, mais de réfléchir aussi sur des situations et tenter d'apporter des solutions.

L'exemple à retenir est le dialogue dans lequel les filles réfléchissent ensemble à une meilleure solution pour aider leur père devenu fou

- Il faut absolument faire *quelque chose*, dit Amina.
- *Mais quoi ?* demandai-je.
- Mis à part *l'hôpital*, je ne vois rien d'autre.
- On ne va quand même *pas l'interner*, dit Yasmina. Après ce qu'il a déjà subi !
- De toute façon elle *s'en échappera*, murmurai-je
- Qu'est-ce que tu dis ?
- Je dis que tu as raison.
- *Si l'imam...*
- *L'imam ?* papa le mettra à la porte illico, s'écria Yasmina.
- Et *le curé de Santa Cruz ?* dis-je.
- Tu es folle ou quoi ? tu veux le voir en pièces, *ton curé ?* je crois qu'il a déjà disparu dans une secousse.(p. 167)

Ce dialogue présente beaucoup de répétitions : les onze tours de parole reprennent les mêmes mots et les mêmes idées. Cette répétition crée des effets de liaison, de rythme et d'enchaînement des répliques au niveau de la structure.

Dans la première réplique, l'emploi de l'adverbe *absolument* après une forme modale, signale le degré d'urgence du problème à régler. La deuxième réplique enchaîne avec le connecteur *mais* qui est un simple moyen de s'emparer de la parole pour poser une question. La quatrième réplique développe un contre argument introduit par le connecteur *quand même*, ce qui permettra au dialogue de se déployer. La cinquième réplique, par le biais du connecteur ré-évaluatif *de toute façon*, introduit une nuance de concession et opère un recentrage sur du certain.

D'autre part, les dernières répliques sont chargées de non-dits. Amina souligne que son père a été victime d'une agression mais n'évoque en aucun moment le terme *torture*. Par la phrase « Le curé a déjà disparu dans une secousse », elle annonce qu'il a été victime d'un

attentatterroriste qui lui a couté la vie. Elle évoque aussi l'intolérance qui régnait, et ce en mentionnant que le curé « sera en pièces » signifiant l'opposition de deux religions.

La reprise de termes par l'interlocuteur est très fréquente dans le dialogue romanesque, citons cet exemple où est utilisé la figure rhétorique, la polyptote.

- Omar aussi *adisparu*.
- Qu'il *disparaisse* ! vociféra mon père. Qu'il disparaisse ! puisque c'est devenu une habitude dans cette famille ! (p. 86)

C'est sur ce type d'interaction que se construit toute conversation. Le principe de l'accord est une dominante dans le dialogue, du moins au début de la conversation malgré cela des désaccords apparaissent entre les interlocuteurs.

II. 2. 2. L'interaction polémique

Dans ce type d'interaction interviennent les relations interpersonnelles et la parole devient un lieu de rapport de force. Le désaccord résulte d'une divergence de points de vue. Dans le tableau « le cadre dialogique », nous avons fait apparaître la construction de chaque dialogue précisant les désaccords et le moment (le tour de parole). Nous analyserons ici quelques exemples.

Quand Noria et Fouzia annonce à leur sœur aînée qu'elles n'iront plus à l'école, nous assistons à un désaccord minime :

La veille de la rentrée scolaire, Noria annonça qu'elle n'irait pas à l'école.

- Moi non plus, dit à son tour Fouzia.
 - Amina applaudit.
 - Bienvenue au club.
 - Yasmina n'était pas de cet avis. Moi non plus.
 - Nous voulons écrire des histoires, annonça Fouzia.
 - Sché pas à l'école qu'on nous geapprend scha.
 - L'école est une zone sismique, gémit Fouzia.
 - Vous irez à l'école dis-je.
- Mon ordre était indiscutable. (p 148)

Dans cet échange aucun jugement n'est porté et la décision de Samira n'est pas justifiée. L'argumentation se fera ultérieurement, en forme de dialogue avec un confident.

Mon ordre était indiscutable ; néanmoins, je fis part à mon confident de la volonté de mes sœurs. *A mon grand étonnement, il approuva leur décision.*

Je m'énervai.

- Mais que vais-je faire ? C'est de leur avenir qu'il s'agit.
Il marmonna des mots sur le libre arbitre, d'autres sur l'abolition des actes iniques...*que me chantait-il ?*
- Je ne peux pas les nourrir toute la vie ! expliquai-je
- Mais vous savez aussi bien que moi qu'elles sont incapables d'écrire correctement ne serait-ce qu'une lettre, repris-je, *un ton plus bas*
Il *ne broncha pas ; ses yeux lançaient des éclairs réprobateurs.*
- Et puis, poursuivis-je, je suis malade. Bientôt mes yeux n'y verront plus. Je ne pourrai plus broder, ni même reprendre une chaussette.
Je tentai une explication.
- Si tant est que le Ciel les dote de cette fonction, dis-je en grelottant. L'écriture n'est pas un métier, quelqu'un me l'a un jour dit.
Aucune réaction. Seulement un regard glacial. Mais que me reprochait-il au juste ?
- Et puis, jusqu'à l'âge de quatorze ans, l'école est obligatoire, continuai-je. Et papa souhaiterait un médecin ou un astronaute dans la famille... C'est encore possible pour Noria et Fouzia.
Là-dessus, il réitéra son argumentation sur le libre choix, fustigea l'arbitraire...*je refusai de me brouiller avec mon ami.*
- Pour écrire, il faut avoir de l'instruction. Au moins un peu. (p. 148-149)

Dans ce dialogue sur l'instruction des enfants, le désaccord se réalise dans le langage verbal (verbes employés, construction du dialogue, nécessité de convaincre l'autre en multipliant les explications), non verbal (le regard menaçant) et paraverbal (le ton, l'emploi de la ponctuation). L'idéologie de l'auteur se lit ici à travers les paroles de la narratrice qui impose à ses sœurs d'aller à l'école même si elle est sur « une zone sismique ». Cette expression signifie que l'école se situe dans une zone dangereuse, renvoyant à l'insécurité et aux attentats perpétrés. Ainsi se livre un message, celui de la nécessité de braver la peur et de s'instruire.

C'est le cas aussi lorsqu'Amina propose une solution pour soigner son père et sa sœur. Quand elle évoque son copain, sa sœur aînée, l'interrompt et lui coupe la parole :

- Je pense avoir une solution, intervint Amina.
- Nous t'écoutons dis-je.
- Mon copain, vous savez...
- Je n'en sais rien, coupai-je.
- Enfin, vous êtes toutes au courant que j'ai un petit ami ! (p. 167)
Voilà qu'elle m'impliquerait dans ses débauches. J'étais hors de moi.

Très vite la discussion se transforme en désaccord entre l'aînée et ses sœurs:

- Ne me dis pas qu'il va t'enlever, que tu vas te faire la belle de je ne sais plus quel seigneur !
- Elle a un ami et ce n'est pas la fin du monde.
- Mais pensez-vous parfois aux conséquences de vos actes ?

- Tu n'es tout de même pas notre mère, lâcha Amina.
- Qui te dit que je ne le suis pas ? Qui te dit que je ne vous ai pas enfantées comme j'ai mis bas Zanouba ? Que vous n'avez pas été conçues à l'ombre d'un volcan en fureur ? Dans les tranchées d'une secousse ?
Quand j'eus fini d'agonir, je tournai les talons et m'en fus dans ma chambre.
Derrière mon dos, Amina dit, la voix brisée :
- Mon Dieu, j'espère que c'est de l'humour.
- Ce n'est pas de l'humour, répliqua Yasmina. C'est du délire (p. 168)
- [...]

La première réplique, sur un ton ironique mais aussi chargé de colère, la narratrice-personnage établit une inférence avec la disparition de sa mère et aux lectures romantiques d'Amina.

La narratrice en employant les métaphores « à l'ombre d'un volcan en fureur- Dans les tranchées d'une secousse », fait référence aux circonstances dans lesquels elle a mis au monde sa fille Zanouba : enlèvement et viol.

Après une réaction très violente, Samira rejoint sa chambre. Mais Amina s'opiniâtre et propose à nouveau l'aide d'une personne qui travaille dans une pharmacie. Samira réfute cette proposition et la discussion débouche sur un désaccord violent.

- Nous avons bien conscience de ce que tu as enduré et de ce que tu continues d'endurer, commença Yasmina. (p.168)
- Nous allons faire venir un médecin.
- *C'est, cela, oui*, dis-je.
Je glissai dans mon lit. J'avais besoin de réfléchir et de trouver un allié. Mes sœurs étaient décidément trop naïves.
- On va te soigner, répéta Yasmina en me bordant.
- Les antibiotiques. Avec quoi vous allez les payer ? murmurai-je.
Puis, les couvertures jusqu'au menton.
Il faut toujours que je pense à tout.
- Nous y avons pensé, dit Yasmina.
Jusqu'à preuve du contraire, le chef de la famille, c'était moi.
- Allez-vous faire déblinder nos portes ? Rembourser vos dispendieux achats ? Ces toiles, ces pinceaux, ces crayons et ces tubes de peinture ?
- [...]
- Si tu te calmais un peu, supplia Yasmina.
- Ce serait à vous de vous calmer, dis-je.
- Je connais quelqu'un, dit Amina.
- Je sais, dis-je avec résignation. Celui avec qui tu vas te faire la malle.
- [...] (p. 169)
- Tu prêches dans la vénalité, dis-je avec une profonde mélancolie. Je te croyais dans le romantisme.
Je m'enfonçai sous les couvertures et marmonnai :

- Je veux un brasero et du benjoin, et un imam. A défaut un curé ou un rabbin, n'importe qui de plus fort que Djidji...Je veux dire que votre père. (p.170)

Dans ce dialogue, s'établissent deux types d'interaction : une interaction dialectique et une interaction polémique. L'accord est entre Amina et Yasmina qui essaient d'expliquer à leur sœur comment procéderont-elles pour la soigner. Mais devant l'autorité de leur sœur aînée et son refus, elles se sentent faibles. Lorsque Samira prend conscience qu'elle commence à perdre sa position haute, elle rappelle qu'elle est toujours chef de la famille, se ressaisit et monopolise la parole, interdisant tout échange ou négociation, et critiquant ses sœurs. D'où cet écart dans le nombre de tours de parole. Samira 14 tours – Amina 8- Yasmina 7

Le désaccord peut être entraîné, au cours d'un échange, par une réplique désobligeante, modifiant alors les rapports de places qui préexistaient.

- Une femme gâcha tout.
- Une sainte nitouche, oui, cette Nayla ! avait-elle lâché en claquant la langue. Ah ! la grivoise...
A ces mots, Noria et Fouzia se raidirent, mais sitôt recouvrèrent leur agilité verbale. Je les surpris noyant d'insultes la femme en question, puis toutes les autres, sans ménagement, les traitant de jalouses et de tas de graisse, de veuves et de divorcées, notre procréatrice à nous pouvait se targuer d'avoir deux maris, et peut être même d'autres soupirants et certainement une liste de prétendants, la nature l'ayant généreusement gratifiée, tandis qu'elles, grosses merguez, énormes osbanes, avaient été oubliées au moment où Allah enrobait de beauté Ses créatures.
- Les battements des cœurs en émoi, pauvre du vôtre qui ne les connaissez pas, entonna Noria tandis que Fouzia leur indiquait la porte.
- Allez, ouste ! sifflait-elle entre ses dents. (p. 144)

La réplique blessante de la femme déséquilibre les rapports de places et l'échange se transforme en dispute laissant la femme sans voix et entraînant une tension qui bouscule le rapport hiérarchique. Les femmes qui étaient en position haute se retrouvent dans une position basse en subissant les insultes des petites filles.

Le dialogue qu'entretiennent les sœurs après l'attentat de l'école exprime un désaccord relevant des pensées et affects des personnages.

- Te mets pas dans cet état, dit Fouzia. C'est Dieu qui l'a voulu. Ma maîtresse, quand elle a retrouvé sa petite fille, a dit...Ma maîtresse, soit dit en passant, avait une fille de quatre ans dans cette maternelle. Ma maîtresse a donc dit qu'on n'allait tout de même pas en vouloir à Dieu et elle ne pleurait même pas. C'est la vie, c'est la vie qu'elle répétait à tout le monde (...)
- Tout à coup, Yasmina se mit à parler comme notre père, d'une voix forte et caverneuse :
- Parce qu'Il nous a exclus du paradis, on ne peut pas vraiment Lui en vouloir. C'est à Adam et à Ève qu'il va falloir demander des comptes. Plus à Ève qu'à Adam, d'ailleurs. Mais quand Il fait de nous des mères sans qu'on ait rien demandé, quand Il fait disparaître maman et Omar le même jour, quand Il fait trembler la terre et exploser les maternelles, quand Il reprend leur raison aux adultes et même aux enfants, quand Il n'aide pas un homme à retrouver ses doigts, on ne peut que Lui en vouloir !

- Amina leva un sourcil inquiet.
- Tu vas bien ? lui demanda-t-elle à mi-voix.
 - Oui, je sais, dit Yasmina, une accalmie dans la voix. Je sais bien que ce n'est pas le moment de blasphémer.
 - Non, ce n'est pas le moment, répliqua Amina. D'ailleurs pourquoi en vouloir à cette femme sortie de la côte de son homme ? (p.108-109)

Dans ce récit tragique, nous décelons trois attitudes divergentes : la maîtresse accepte le fait et fait preuve de croyance et de foi, tandis que Yasmina réagit émotionnellement et blasphème, ses sœurs n'émettent aucun commentaire et ne prennent aucune position. Yasmina suit un raisonnement pour montrer qu'il faut en vouloir à Dieu, alors que la maîtresse met cela sur le compte de la vie.

Cette opposition rejoint les convictions de l'auteur qui ne cache pas son athéisme. Ce désaccord sur un thème théologique ne produit pas de réactions violentes chez les sœurs. N'oublions pas que cette histoire s'inscrit dans une période sanglante marquée par l'intolérance et née d'un conflit d'idées. Si nous nous permettons une interprétation, nous dirons qu'il s'agit d'un discours adressé au lecteur stipulons que athéisme et croyance ne devraient pas constituer une source de conflit.

II.2. 3. L'interaction didactique

Jusque là, nous avons montré que le dialogue remplace les séquences narratives ou plutôt les complète pour fixer le discours de la narratrice. Cela dit que la fonction première des dialogues est de faire progresser l'intrigue en apportant des informations multiples.

De ce fait, outre les rapports de base déjà étudiés, s'ajoute le rapport d'enseignement qui se subdivise en deux rapports soit la demande d'information et l'information fournie. C'est ce que nous entreprendrons d'analyser en nous appuyons sur quelques exemples d'échanges.

Posons d'abord le principe de ce rapport selon le travail qu'a mené Berthelot dans son ouvrage. Il stipule que le rapport d'enseignement « joue un double rôle : Au niveau extradiégétique, elle a sur le lecteur un effet direct dans la mesure où elle l'instruit (ou non) lui-même ; Au niveau intradiégétique, elle fait progresser l'intrigue par les réactions que sa transmission entraîne. ⁵⁸ »

Selon cette définition deux cas se présentent: l'information transmise à un personnage au cours d'un dialogue figure déjà dans la narration, ce qui importe alors le lecteur, est la manière dont elle annoncée et reçue par les interlocuteurs. Dans le cas contraire, l'information est transmise

⁵⁸ Cf. Berthelot Francis. Op. cit. p. 38-47

simultanément au personnage et au lecteur. L'intérêt d'un tel procédé et de faire partager aux personnages et aux lecteurs les mêmes émotions. Nous rencontrons ces deux cas dans les dialogues insérés dans le récit de Marouane.

Dans le dialogue qui ouvre le roman, Aziz explique à son interlocuteur que Samira n'est plus jeune fille et a été violée. Cette information transmise au cours du dialogue est essentiellement adressée au lecteur. D'ailleurs, le père insinue que tout le quartier, a pris connaissance de cette histoire.

- Qui voudrait *d'une fille qui n'est plus jeune fille* ? Ne prenez pas cet air étonné, l'imam, dans ce quartier, il *n'y a pas de secret inviolable. Ça ne me bouleverse plus, rien ne me bouleverse, du reste*. Je suis condamné à voir et à avoir cette simulatrice sous mon toit jusqu'à la fin de mes jours. Pour un milliard de dollars, *on ne m'en débarrasserait pas*. (p. 19)

Cette information est reprise dans le discours de Khadidja, mais en y ajoutant une autre information : la petite dernière, en l'occurrence Zanoouba n'est pas la sœur de la narratrice mais sa fille.

- Pourquoi *ne te repens-tu* (Samira) ?
- (...)
- De *ce que tu as fait, bernant les autres* et ton frère qui croit te venger et le fait au détriment de ses convictions.
- Dieu est juste, je vais prier pour qu'il ait pitié de mon mari (Omar) et de *l'âme de ton enfant* (Zanoouba). (p. 75-76)

Les exemples sus-cités montrent que le lecteur détient deux informations- que la narratrice-personnage, ignore ou plutôt a oublié. Ces informations fournies lui permettent de comprendre enfin, pourquoi Aziz considère sa fille comme « une simulatrice, sournoise, fugeuse, menteuse, à la mémoire soi-disant trouble » (p. 17).

Le lecteur connaît la vérité, alors qu'il a fallu un travail de mémoire pour que la narratrice se souvienne du viol. Toutefois, le lecteur ignore dans quelle circonstance et quand elle a été violée et donné naissance à Zanoouba,. Ces informations et plus particulièrement, la naissance de Zanoouba, le lecteur en aura connaissance, plus loin, et en même temps que la narratrice à travers le discours de ses sœurs.

Quelques jours plus tard, alors que Noria et Fouzia vaquaient sur les marchés, Yasmina me dit :

- Tu te souviens de tout ?
- Oui...A quelques détails près. Peut-être.
- Papa a donc cogné au bon endroit, dit Amina.

Puis :

- Tu les veux dans l'ordre ou dans le désordre, les détails ?

- *Tu voudrais vraiment qu'on en parle ? demanda Yasmina.*
- *Oui.*
- Papa a réparé ce que les autres et lui-même avaient déglingué, dit Amina.
- C'était tout de même osé d'affirmer que tu étais morte, sourit Yasmina. Comme ça, sans ciller. Il n'empêche que tu as été à deux doigts de le convaincre.
- Il t'aurait *préférée morte plutôt que souillée*. Alors il t'a battue. Il faut dire que, cette fois-là, il n'a pas eu le temps de te défigurer comme pour le gigot d'agneau. Il avait perdu connaissance avant. Et maman était là.(p. 126)
- *Tu es sûre de vouloir en parler ? demanda encore Yasmina.*
- *Oui !*
- Bon dit-elle.

Mais elle ne pipa mot.

C'est Amina qui enchaîna : (p. 127)

- Quand tu as commencé à grossir, maman t'a serrée dans une gaine et elle s'est mise à porter un coussin sous sa robe. Puis elle n'a plus dormi que dans ta chambre, prétextant qu'elle ne supportait pas sa grossesse.... Tu te souviens de ça ?
- Vaguement, souffai-je
- [...] (p.127-128)
- (...) En tout cas, elle aura brillé dans son numéro. En fait elle désobéissait à papa qui voulait que tu te fasses avorter. *Il ne croyait pas à une agression* mais, pour sauver la face, disait que le mufti de Bosnie avait bien *autorisé l'avortement aux femmes qui...enfin... tu sais...*
- (...) Mais Omar était contre, fermement contre. Il voulait que tu ailles vivre au bled...avec le bébé. (...)
- Plus tard, reprit Yasmina, indémontable Zanouba *naissait aussi costaud qu'un....*
- Assez, dis-je à mon tour. (p .129)

La lenteur du dialogue crée un effet d'attente avant de délivrer les informations attendues et nécessaires pour la compréhension des propos de Khadidja. Les explications données sont simultanément destinées à Samira et au lecteur.

Ce dialogue fonctionne selon un implicite entre les personnages qui est marqué par l'inachèvement des phrases et l'utilisation des points de suspension (qui...enfin... tu sais...) et lorsque Yasmina voulait comparer Zanouba à son géniteur, la réaction de la narratrice devient violente, et met fin à la conversation par l'emploi de l'adverbe *assez*, interrompant sa sœur et lui interdisant de terminer sa phrase.

A la deuxième question, Samira répond : (oui.) Cette question est posée une seconde fois par Yasmina, au dixième tour de parole, la réponse de Samira est toujours : (oui !) Nous enregistrons une légère différence dans les deux répliques de Samira. Cette différence réside dans le changement de ton, mentionné par les signes de ponctuation (utilisation du point, puis du point d'exclamation) expriment l'émotion de la narratrice. Son insistance fait avancer l'échange.

Dans le second cas, le lecteur apprend l'information en même temps que l'allocutaire. Ces dialogues ont alors une fonction « informative ou référentielle ⁵⁹ ».

Suivons ces exemples extraits de la **deuxième partie du roman**:

Khadidja annonce à Samira la disparition d'Omar

- (...) C'est Omar. Il n'est pas rentré.
- Où crois-tu qu'il soit ?
- Ils ont tiré dans la nuit, dit-elle. Il ne reviendra plus. Mort ou vif, ils ne me le rendront jamais.
- Omar est certainement en mer ; il a dû y aller juste après la fête qui s'est terminé tard, ajoutai-je. (p. 75)

Samira demande si son frère est revenu

- Et Omar?
- Toujours pas rentré et papa encore dans la salle de bains. (p.80)

La narratrice annonce à son père la disparition d'Omar

- Omar aussi a disparu.
- Qu'il disparaisse ! vociféra mon père. Qu'il disparaisse ! puisque c'est devenu une habitude dans cette famille ! (p. 86)

Yasmina affirme que son frère a simplement fui la honte

- Enfin, cessons d'être ridicules, répliqua Yasmina. Maman a fui la honte. Et Omar aussi, d'ailleurs. (p. 100)

Khadidja annonce enfin qu'Omar est en Angleterre avec sa mère et Youssef

- Elle nous a appris qu'elle était revenue prendre son baby, l'emmener outre-manche où Omar, Nayla et Youssef Allouchi les attendaient. (p 159)
- Il en a parlé à Omar, qui lui a conseillé de fuir. (p. 160)

L'idée du décès éventuel d'Omar, le sentiment de peur et d'inquiétude se dissipent peu à peu lorsque Yasmina affirme que son frère à seulement fui la honte. Cette idée est confirmée vers la fin du roman par son épouse. Le lecteur partage les mêmes émotions que les personnages au moment où la nouvelle est annoncée : surprise.

L'exemple suivant permet de suivre les explications que donnent Khadidja sur les disparitions successives, et en fournit les raisons au lecteur. Nous proposons d'étudier cette séquence dont l'intérêt est d'englober tous les rapports de base. La séquence d'ouverture correspond à l'information fournie qui provoque, au niveau du corps de la séquence, un désaccord, appelant d'autres informations fournies pour réinstaurer l'accord, et relancer le dialogue sous forme du couple questions/réponses (demande d'informations)

⁵⁹Gabriel Conesa. *Le dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*. Paris : SEDES. 1992. p. 95

Séquence d'ouverture : informations fournies/désaccord

Nous étions dans son appartement, assises autour d'elle, la découvrant comme une nouvelle terre. Elle gava son fils et Zanouba de compote de fruits *made in UK*, leur fit moult chatouillis dans la langue de Shakespeare, puis elle nous apprit qu'elle était revenue prendre son baby, l'emmener outre-Manche où Omar, Nayla et Youssef Allouchi les attendaient dans un bed and breakfast.

Elle nous annonça le tout d'un trait, sans ponctuation, les yeux rivés sur Moud qui bredouillait maman à l'une de ses tantes.

Les sourires de bienvenue se crispèrent. Puis le silence s'imposa. Noria et Fouzia se mirent à ronger leurs ongles. Amina se leva, lentement. Elle se tint droite et raide comme un soldat saluant la levée des couleurs. Puis elle inspira profondément, le visage sombre de gravité.

Elle dit :

- Que tu raccourcisses tes robes, que tu te maquilles, que tu voyages seule, ça ne nous regarde pas. Au contraire, nous nous réjouissons. De même que nous applaudissons enfin les goûts de notre frère. En revanche, les mensonges, nous ne les tolérons pas. Religion ou non.

Puis après une pause et se détendant :

- Okay, baby ? (p.159)
- Votre mère et son mari sont là-bas. C'est une longue histoire et bien compliquée, mais c'est la vérité, dit notre belle sœur. (p 159)

Corps de la séquence : informations fournies/ retour à l'accord

Nos visages laissaient transparaître notre besoin d'en savoir plus.

- Allouchi a failli avoir des problèmes à cause d'une pièce de théâtre qu'il écrivait dans le désert. L'histoire tournait autour des origines des séismes, des plaques tectoniques ou quelque chose comme ça. Quelqu'un lui avait subtilisé le manuscrit. Il s'en était aperçu la veille du mariage. Ça l'avait tracassé, évidemment. Il en a parlé avec Omar, qui lui a conseillé de fuir. Il n'avait du reste pas le choix. Votre mère l'a suivi de son plein gré. Elle n'aurait jamais supporté de vivre dans le quartier ; cette histoire de remariage lui faisait tellement honte...

Noria et Fouzia pleuraient. Les jumelles ne pipèrent pas mot.

- Il faut dire que Youssef Allouchi est un homme admirable, ajouta ma belle-sœur. Je crois qu'ils s'entendent bien.
- Fouzia se moucha.
- *Avons-nous d'autres frères et sœurs ? demanda-t-elle.*
- Pas pour l'instant, répondit Khadidja. Je ne voulais pas vous en parler tout de suite mais je vais quand même vous le dire : Allouchi a promis de s'occuper de vous. Dès que possible.
- *Comment ? demanda Fouzia*
- Par une procédure qui prendra certainement du temps mais qui aboutira...
- *Quelle procédure ? dit Amina en serrant les dents.*(p. 160)
- Crémieux. Enfin, je veux dire que les décrets Crémieux avaient fait de sa mère une citoyenne française, ne m'en demandez pas davantage, c'est dans les livres d'histoire. A vrai dire, moi-même je n'y comprends pas grand-chose. Ce qu'il faut retenir, c'est que grâce à ce mariage avec votre mère, vous serez toutes françaises, nous serons tous français, et ainsi vous pourrez les rejoindre. Si vous en avez envie, bien sûr.
- *Mais que faites-vous chez les Anglais si Crémieux est français ? demanda Fouzia*
- Parce que les bed and breakfast nous sont gracieusement offerts. C'est aussi une histoire de EEC. Et puis c'est provisoire.
- *Une histoire de quoi ?*
- De CEE... Je ne saurais pas trop expliquer. Sachez seulement que ça va s'arranger pour tout le monde. Okay ? (p. 161)
- (...]

Séquence de clôture : l'accord

- Vous verrez ça le moment venu, dit Khadidja.
Puis elle se jeta sur ses valises.
- Et maintenant, les cadeaux ! c'est votre mère et Allouchi qui vous les envoient. (p.161)

Dans ce cas Khadidja renseigne ses belles sœurs et leur donne un récit détaillé. La demande d'informations se fait d'une manière polie (le cas cité plus haut), mais peut se faire impoliment quand un locuteur exerce une force pour obtenir une information. Nous avons déjà analysé des cas de dialogue lorsque nous avons abordé la relation verticale (Aux interrogations répétées, Samira ne répond pas directement aux questions posées. Après hésitations, elle évoque la naissance de son neveu. Ce n'est qu'après avoir répété la même question six fois, qu'elle répond. Et elle essaye de faire accompagner sa réponse par des justifications. Dans une autre situation, le père contraint Samira à raconter ce qu'elle a subi quand elle a été enlevée)

II. 2. 4. La requête ou l'ordre

Souvent un dialogue s'amorce lorsqu'un personnage souhaite obtenir une information ou une aide d'un autre personnage. Dans le cas de la requête, les relations interpersonnelles jouent un rôle important pour faire agir l'allocutaire.

Dans Ravisieur, nous décelons deux dialogues construits sur ce principe :

| | | | |
|----------------|------------------------|--|-------------------------------------|
| p. 62 | Aziz- Yamina-Sar | La requête du père | Régi par le rapport hiérarchique |
| p. 180- 184 | Samira Fouzia-Noria | Demande d'aide pour se débarrasser du père | Basé sur l'accord et la familiarité |

Le dialogue choisi, présente une double supplique. Le locuteur (Aziz) demande qu'il soit accompagné par une de ses deux allocutaires (Samira ou Yasmina). Pour répondre à sa supplique du père, Yasmina de son côté, demande à Samira de le faire.

- Qui m'a maudit a dit et égrené son chapelet jusqu'aux aurores.

Puis gémissant :

- Sauve-moi, ma tante, dis-moi ce qu'il me faut faire.
- Il me faut aller en face, dit-il. L'une de vous va m'accompagner.

Yasmina craignant le scandale que mon père ne manquerait pas de déclencher, me signifia qu'elle se défilait en me pinçant discrètement le bras. Avais-je moins à perdre que ma sœur en m'offrant en spectacle au voisinage, *en escortant mon père qui n'allait pas rater l'occasion d'attirer l'attention ? J'étais un peu vexée mais me dévouai*. D'ailleurs, j'étais réputée pour avoir la mémoire fragile et le pardon facile. (p. 83)

- Vous n'en parlerez à personne. Surtout pas à Omar, lâcha mon père d'un ton presque normal. (p. 82-83)

Donc Samira répond positivement à cette double requête. Elle accorde sa requête d'abord à Yasmina puis au père. Le rapport hiérarchique, basé sur la crainte, est très explicité dans cet exemple.

Cet autre dialogue comporte deux requêtes, en répondant par écrit à la requête des employés d'Aziz, les filles introduisent elles aussi une requête.

A la fin du mois, des employés de mon père virent s'enquérir de la santé de leur patron, de leur avenir et de leur salaire. Ne sachant que dire, nous demandâmes de repasser. Ce qu'ils firent dès le lendemain.

- Une lettre ! s'écria Amina. Leur répondre par une lettre. Faire semblant qu'elle vient de papa. (p. 103)
- C'est de l'argent qu'ils veulent, pas des mots, répliqua Yasmina.
- Dans la lettre il leur cédera tout !
- Il leur cédera tout. Provisoirement, en attendant le retour d'Omar, précisa Amina. D'ailleurs nous n'avons pas le choix. C'est ça ou le réveil de mon père. (p. 103-104)

- Seule requête : si la pêche était bonne-ce plus pour ajouter à la crédibilité de la donation que par goût, nos préférences allant à la viande rouge, rarissime chez nous- donc, si la pêche était bonne, un cageot de rougets ou de crevettes royales serait apprécié de la famille. Une fois la donation en main, ils se souvinrent des malheurs de leur patron qui continuaient d'alimenter les cafés du quartier et du port. (..) ils allaient faire bon usage de ce don du ciel. Merci. Mille mercis. Jamais ils ne l'oublieraient. Nous ne revîmes ni les employés de mon père. Ni les cageots de poisson. (p.104-105)

Les filles délèguent par écrit, les biens de leur père à ses employés mais parallèlement la requête formulée par ces dernières restera sans suite.

Sur l'axe hiérarchique, cette situation reflète la supériorité d'un locuteur sur son allocataire. Une supériorité qui lui permet de donner des ordres. Ce sont là des dialogues à fonction exhortative.

Dans Ravisser, les deux personnages ayant cette capacité de donner des ordres sont le père et la fille aînée. Revenons à l'exemple où le père demandait à une de ses filles de l'accompagner chez Allouchi. Une fois chez lui, Aziz ne fait que donner des ordres à sa fille.

- Vous n'en parlerez à personne. Surtout pas à Omar.
Mon père se mit sur le côté et, par de grands gestes, m'intima de frapper. Je m'exécutai.
- Plus fort, souffla-t-il.
- Allume, dit mon père, jurant puis humectant ses doigts de salive. (p. 83-84)

Quand le père lâcha les rênes, c'est la sœur aînée qui prend tout en charge, et donc elle acquiert un pouvoir et une autorité mais qu'elle n'utilise que dans les cas extrêmes.

- Vous irez à l'école, dis-je .
Mon ordre était indiscutable. (p. 148)

- Appelons chez Allouchi, dis-je en quittant le lit.
- Le téléphone est coupé.
- Alors sortons, allons voir ce qui se passe chez lui.
- Tu n'y penses pas...
- Si, si, j'y pense.
- Et papa ? Que fais-tu de papa ? Et il faut que tu manges, tu n'as rien avalé de la journée. Tu vas retomber dans les pommes.
- De papa, je fais mon affaire et je mangerai plus tard.. (p 81)

Sur l'axe hiérarchique, le personnage dispose d'un pouvoir absolu et utilise différents moyens pour faire exécuter ses ordres.

Les conversations sont faites de mots. Ces mots représentent les paroles échangées mais les comportements non verbaux et paraverbaux. Ces comportements ouvrent les répliques des locuteurs et fournissent des informations sur la production des paroles.

II. 2. Les actes de communication

Dans les conversations fictives, l'exclusivité est donnée au code verbal. Mais le non verbal et le paraverbal apparaissent dans le texte littéraire pour donner des informations supplémentaires et créer l'effet du réel.

Une multitude d'information, qu'elles soient non verbales ou paraverbales sont transcrites minutieusement dans le discours attributif.

Lorsque l'auteur introduit les paroles des personnages au discours direct, elle adopte deux attitudes : analyser et commenter certaines répliques, et pour d'autres laisser le dialogue se dérouler sans accompagnement narratif. Ce «commentaire est la marque de l'auteur qui règle dans son roman paroles et mouvements, précise qui parle, nomme les personnages et explicite les conditions d'énonciation (gestes, déplacements, tons, décor...)»⁶⁰

⁶⁰Rullier Françoise. *Le dialogue dans le roman*. Hachette. 2001. p. 51

Il permet aussi de rendre compte de l'aspect non linguistique de l'échange verbal : ton de la voix, expression du visage, mouvements des yeux, des gestes.... Cet entourage de la parole que les linguistes appellent les « trait supra-segmentaux », participe au sens. L'auteur utilise le récit pour décrire ce qu'elle ne peut pas transcrire et rapporte les paroles de sorte que le ton et l'accent y apparaissent.

II. 2. 1. La communication paraverbale

Prince signale que « les formules qui présentent le discours direct peuvent désigner, outre celui qui parle et son acte de parole, celui à qui il parle, le ton employé, la mimique des interlocuteurs et leurs gestes, le contexte des paroles exprimés, leur signification⁶¹ ». La communication paraverbale englobe toutes les unités qui accompagnent la parole. Ces unités sont les intonations, les pauses, l'intensité articulatoire, le débit et les caractéristiques de la voix.

Pour rendre compte de ces phénomènes, Leila Marouane recourt à deux moyens cités par Bessonnat⁶² : « le commentaire apposé » et « la ponctuation »

La ponctuation

Le romancier rencontre deux problèmes pour insérer les notations paraverbales dans son récit. Le premier comme le signalent Pinchon et Morel⁶³, est le nombre réduit de signes de ponctuation. Le second est qu'un même signe peut avoir plusieurs significations.

Dans *Ravisser*, l'auteur utilise abondamment *les points de suspension* qui servent à traduire des phénomènes très différents. Outre leur valeur de noter un arrêt dans l'émission vocale du locuteur, les points de suspension peuvent manifester une irruption de l'émission de la parole et « traduisent une émotion, une hésitation, une menace »⁶⁴

Nous retiendrons ici quelques exemples où le locuteur s'interrompt de lui-même ou est interrompu par son interlocuteur.

Exemple 1

- Ce n'est pas donc lui qui t'a déposée...

⁶¹Prince Gerard. « Le discours attributif et le récit », *Poétique* 35 : 305-313. 1978

⁶²Bessonnat. « Paroles de personnages : problèmes, activités d'apprentissage », *Pratiques* 65 : 7-35. 1990

⁶³Pinchon Jacqueline et Morel Mary. « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française* 89 : 5-19. 1991

⁶⁴Ibid., p. 10-11

- Ça ne pouvait pas attendre... Tu sais, le sel... D'ailleurs, que veux-tu qu'il me reproche ? lui-même en aurait fait autant, sinon plus...
- Mais qui était avec toi dans le taxi ? demanda Omar.
- Le voisin, tu sais, Youssef Allouchi [...]. D'ailleurs il faudra penser à le rembourser, c'est lui qui a payé la course...
- Mon Dieu, dit mon frère. Elle est sortie seule. Sans sa permission... (p. 50)

Les locuteurs s'interrompent d'eux-mêmes. Dans les répliques d'Omar, les points de suspension traduisent un rythme saccadé, sous le coup de l'émotion. Dans celle de la mère, et en fin d'énoncé, ils marquent l'inachèvement, ce qui amène son interlocuteur à effectuer une relance du dialogue.

Exemple 2

- Aux questions indiscretes, il répondait impassible :
- Les obligations de travail, vous savez... (p 14)

Dans cet exemple, les points de suspension marquent un silence ou un non-dit, le locuteur s'interrompt de lui-même, et ne veut pas dire plus qu'il en a prononcé laissant son interlocuteur deviner et imaginer les raisons.

Exemple3

- Je ne veux pas vous offenser, sidi, mais sincèrement et entre nous, se marier à cet âge, à une époque où les hommes, et mêmes les femmes, vont sur la lune, où Mars est une piscine... Vous voyez ce que je veux dire... Bref, je le destinai à un avenir autre qu'une paternité juvénile...(p. 20)

Les points de suspension indiquent l'émerveillement, puis l'hésitation et enfin marquent le désenchantement du père.

Mais, dans d'autres cas les points de suspension révèlent une interruption imposée par le locuteur. On parle d'interruption lorsqu'un locuteur s'empare de la parole sans que son allocataire ait terminé son tour.

Exemple4

- Ils nous ont logées au Triangle...
Mais l'homme (le père) s'énerve.
Il la (Samira) coupe :
- A part ça que vous ont-ils faits ? [...] (p. 79)

- Plus tard, reprit Yasmina, indémontable Zanouba naissait aussi costaud qu'un....
- Assez, dis-je à mon tour. (p .129)

Nous observons que le père et Samira coupent la parole à leur interlocuteur pour ne pas entendre davantage. Interrompus, ils cessent de parler et cèdent la parole. ces interruptions peuvent être qualifiées de violatrices et menacent la face positive du locuteur.

Exemple 5

- Allô ! allô ! (elle hurlait comme si mon frère se trouvait à l'autre bout du monde.) oui, mon fils... C'est un garçon ? T'en es bien sûr ? T'as bien regardé ? Mille Mabrouk ! Bravo, prunelle de mes yeux...Quatre kilos, dis-tu ?... Mais que mangeait donc ta femme ?...Non, ce n'est pas ce que je voulais dire... Tu les as laissés peser ton enfant ?...JE N'Y CROIS PAS... C'est rien ?... c'est toi qui dis que c'est rien, moi je dis que ça porte malheur et le mauvais œil au bébé...Bon, je m'en fais pas, mais ne le dis plus à personne combien il pèse ton fils...Tu l'as appelé Mahmoud ?... Oui, je sais que c'était le prénom de ton grand père, mais tout de même, il y a de si jolis prénoms de nos jours...Si tu permets, je l'appellerai Moud...Oui, oui... il est en mer...Bien sûr, dès qu'il sera de retour... Et Khadidja ?...Bon...C'est très bien... J'apporterai une soupe...Qu'elle bande bien son ventre, surtout...Ta belle-mère le lui a déjà dit ? Bon... (p. 27)

En revanche, dans cet exemple, les points de suspension marquent des silences puisqu'il s'agit d'une conversation téléphonique. Seules les paroles de la mère sont transcrites, celles de son interlocuteur ont été effacées et remplacées par des points de suspensions. Ils ont pour rôle d'indiquer que le fils pose des questions ou donne des informations à sa mère. Ces interruptions apportent des compléments et non pas une coupure.

Exemple 6

Les points de suspension correspondent aussi à la tenue d'un son, c'est-à-dire allongement de la dernière syllabe.

- La fièvre ne la quitte plus...plus...plus...
- Elle délire...ire...ire...
- Elle parle seule...eule...eule...
- Parfois comme si elle s'adressait à quelqu'un...elqu'un...elqu'un... (p. 171)

Nous signalons que les points de suspension ont été utilisés 164 fois dans les dialogues directs.

Outre les points de suspension, nous constatons l'utilisation *des deux points* à l'intérieur d'une réplique pour apporter des précisions.

- Je célébrerai ce mariage à la condition que tout soit fait dans les règles : témoins, tuteur, et cetera. (p. 25)
- Seule requête : si la pêche était bonne –ce plus pour ajouter à la crédibilité de la donation que par goût, nos préférences allant à la viande rouge, rarissime chez nous-donc, si la pêche était bonne, un cageot de rougets ou de crevettes royales serait apprécié de la famille. (p. 114)

Ils sont aussi employés dans le discours direct intégré

Habillée pour sortir, Noria nettoyait ses chaussures et celles de Fouzia en chantonnant inlassablement un refrain qui clamait ses liens de parenté avec le nouveau-né : « Mon frère est papa et je schuis la tata, je schuis scha tat, ha, ha, ha » (p. 28)

Le point est aussi employé comme marqueur de pause dans le débit, pour exprimer le rythme du discours. « Il dissocie de la phrase qu'il termine un constituant qui y syntaxiquement rattaché (adjectif ou expression adverbiale) et qui reçoit ainsi une intonation distinctive ou un accent d'intensité. »⁶⁵

- Vois-tu, ma tante, poursuit-elle. A présent je suis veuf. *Veuf et ruiné. Spolié. Trahi...* Enfin, tu sais tout ça.
- (...) J'en fais le serment. *Sur ta tombe*, ma tante. (p. 173)
- (...) Alors qu'un sentiment de sécurité me gagnait, la femme commençait à débiter l'Ouverture du Livre. *D'un trait et à l'envers*. Sa cérémonie achevée, elle se jetait sur moi (...) (p. 134)

L'énoncé que clôt le point est un énoncé achevé. Le constituant qui le suit est lui-même suivi d'un point et ne constitue pas à lui seule une phrase, puisqu'il est un rajout au dernier constituant de la phrase précédente. Il traduit l'émotion du locuteur.

Les italiquessont utilisés lorsque le locuteur insère des mots étrangers. Ils isolent un mot, un syntagme ou une proposition.

- *This is me! Khadidja! Your sister in law!* vous ne vous souvenez donc pas de moi, *my very dear?*
 - *Where is my baby? Where is Moud? My little baby? Oh, my love...* Mon petit bonhomme...*Oh! you look so moody...* Mais je suis là maintenant. (p.157-158)
- Puis, à mots couverts, et indiquant l'endroit de son sexe, elle parlait de castration. Plus rien, disait-elle. *Niet*, camarade. Ça lui arrachait des sanglots secs. *Niet. Niet.* (p. 155)

⁶⁵Pinchon Jacqueline et Morel Mary-Annick. « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains »op. cit. , p. 16

Les capitales sont employées pour marquer l'intensité de la voix ou le soulignement intensif d'un constituant ou les particularités de la prononciation.

- Je vais lui parler.
- Lui dire quoi ?
- Tu vas voir. S'il réagit, on ne prend pas le risque d'aller chez Allouchi.
Je posai mon front contre la porte, et, je ne sais pourquoi, je cherchai à imiter les intonations de ma grand-tante. Je susurrai :
- Prunelle des yeux de mon frère, parle-moi. Parle à ta tante.
Yasmina me tira brutalement par le bras et sans qu'un son sorte de sa bouche, ses lèvres dessinèrent les mots suivants :
- CINGLÉE. TU ES CINGLÉE. (p. 82)

- Parce que les *bed and breakfast* nous sont gracieusement offerts. C'est aussi une histoire de EEC. (elle prononce [IICI].) Et puis c'est provisoire. (p. 161)

- Elle appelle notre père Djidji...
- DJINNIAAA !DJINNIAAA !DJINNIAAA ! (p. 171)

Outre l'usage de l'italique et des majuscules, la répétition témoigne d'une volonté de créer un rythme oral et visuel.

- Vu ? fit mon père, lâchant un rot chargé d'une forte odeur de vin.
- Vu !
- Vu !
- Vu !
- Vu !
- Vu...
- Bien, bien, dit-il. (p. 70)

La répétition du participe passé, auquel sont ajoutés des signes de ponctuation révèlent l'hésitation du père. D'ailleurs, il met fin à son discours par un adverbe répété deux fois créant un rythme.

Le trait d'union peu utilisé chez Marouane, marque la prononciation accentuée. Le rythme est en relation avec la répétition comme l'indique Meshonnic et Dessons : « On ignore généralement un deuxième facteur rythmique, pourtant capital : l'accentuation prosodique. [...]. On distinguera deux phénomènes prosodiques l'accentuation par répétition et l'accentuation d'attaque de groupe. »⁶⁶.

⁶⁶ Ibid., p.16

Leila Marouane joue beaucoup sur la répétition des sons pour créer un effet de rythme pour attirer le lecteur à l'importance du récit. Ainsi la répétition d'un même phonème [K] [s] [t] est accentuante.

- Allouchi a failli avoir des problèmes à cause d'une pièce de théâtre qu'il écrivait dans le désert. L'histoire tournait autour des origines des séismes, des plaques tectoniques ou quelque chose comme ça. Quelqu'un lui avait subtilisé le manuscrit. Il s'en était aperçu la veille du mariage. Ça l'avait tracassé, évidemment. Il en a parlé avec Omar, qui lui a conseillé de fuir. Il n'avait du reste pas le choix. Votre mère l'a suivi de son plein gré. Elle n'aurait jamais supporté de vivre dans le quartier ; cette histoire de remariage lui faisait tellement honte... (p. 160)

Pendant ce temps, de nouveau agrippé à mes cheveux de toutes ses forces, mon père jubilait en me baladant à travers sa cosse et solide maison. Et tandis que mon corps, ma tête, ma carcasse cognait les murs. Tandis que le sang dégoulinait le long de mon visage, souillait le sol. Tandis que mes sœurs hurlaient, comme les louves hurlent à la mort, Tandis que les nourrissons s'évanouissaient de sanglots. Tandis que mon auteur m'accusait tantôt de mère infanticide, tantôt d'enfant matricide. Tandis que les mots fuyaient de sa bouche, parvenaient à mes neurones dans une course éperdue. Tandis que ces mêmes mots prenaient fouie, bousculaient mes rétines. Tandis que la douleur m'anesthésiait, que mes pieds seglaient d'une froideur sibérienne. Tandis que l'agonie me courtisait et me séduisait, les souvenirs scélés dans le tréfonds de ma conscience se libérèrent, puis défilèrent à une vitesse vertigineuse, éloignant la folle agonie. Et, avec la même vitesse, je suspourquoi j'étais une fugueuse, une sournoise, une menteuse, une simulatrice. Je suspourquoi ma mère n'avait jamais donné le sein à sa petite dernière, pourquoi elle l'avait oubliée. Je suspourquoi la colère des anges n'avait pas grondé et avait épargné à Zanouba le trou d'évacuation de la buanderie, Zanouba ou Manouba née costaud comme un ours et pourtant bien avant terme (p. 113-114)

Elle a été escalpée. Au sens littéral du terme... Ah, mon Dieu ! Quelle horreur !... Comment peut-on de la sorte aller vers les agressions ? les provoquer ? Faut pas sortir comme ça, enfin. Une femme n'est jamais à l'abri. Et puis ça n'est pas fait pour traîner dans les rues... Son père ? Pour un gigot ? C'est vrai que la viande est chère mais tout de même, qu'est-ce que ça fait ! Toi qui vois tout, qui entends tout, protège nos enfants ! Pauvre petite. Voilà à peine une année elle était dans ce même service. Cette fois-là, la peau du corps arrachée, l'hymen déchiqueté... Comment peut-on briser la vie d'une enfant?... Faut dire que c'est une miraculée, ou qu'elle tient absolument à la vie. Certaines se suicident pour moins que ça...

Un coma ? Qui peut le savoir ? Un traumatisme crânien ? Cliniquement morte ? Peut-être seulement, une sorte de syncope. Ça peut être long. Attendre la réparation du scanner et la ramener ici. Enfin, si d'ici là elle est encore de ce monde. Des points de suture et un pansement. Tout ce qu'on peut faire. Hélas ! pas de lit disponible. Même pas un oreiller... Beaucoup de patients, ces temps-ci, membranes déchirées, peaux criblées, cous à recoudre, mains à ressouder... Enfin, on n'a pas vraiment à se plaindre ; ailleurs, ils n'ont plus de répit. Nuit et jour. Eh oui, la magnitude des séismes... Zafiroun Fateh lui-même est dépassé, même qu'il en a trépassé.

Après la couture, la ramener à la maison. Puis attendre. Faire boire de l'eau sucrée. Aussi efficace que le sérum glucosé. Rincer la bouche avec de l'eau salée ; ça cicatrise bien les gencives, mieux que le sidi-saint -fol... Eh oui, mes petites, il faudra s'y faire, au système D. si dans une semaine pas réveillée... l'oublier. D'ailleurs vu son état, il vaut mieux pour elle. (p.117-118)

Nous constatons que les trois sons sont juxtaposés dans chaque phrase et généralement interviennent dans des scènes de violence.

Lorsque les éléments paraverbaux ont pour fonction de témoigner de l'oralité, ils sont transcrits au moyen des signes de ponctuation.

Le commentaire narratif

Comme il est impossible de transcrire certains phénomènes tels que l'inspiration et le chevauchement de parole, l'auteur dispose de deux moyens pour témoigner d'une certaine oralité : « astuces graphiques et orthographiques ». Les astuces graphiques, nous avons essayé de les relever plus haut, maintenant nous nous intéresserons aux astuces orthographiques.

Leila Marouane tente de transcrire les éléments paraverbaux sans pour autant sombrer dans le mimétisme. Elle recourt aux adverbes, aux indications qui reflètent le ton sur lequel le message est prononcé. Et c'est le discours attributif qui véhiculent les informations contenues dans la voix.

La voix est utilisée pour marquer un état affectif et devient donc indicateur de l'émotion. Fonagy⁶⁷ souligne que la colère et surtout la haine produit souvent une voix étranglée, par contre la joie est marquée par une voix douce, clair, chuchotée.

Nous rencontrons de nombreux indices vocaux qui indiquent le comportement vocal tel que le débit, la déformation et la gestuelle vocale qui est un changement volontaires de la voix lié aux émotions.

- Il n'y a pas que les filles, d'ailleurs. Même le garçon, l'aîné, ne vaut pas un clou. Au lieu de s'intéresser aux études, il s'est laissé pousser les favoris et a eu l'ingénieuse idée de se marier. Pourquoi ? j'ai demandé. Pour la sunna d'Allah et de son Prophète, il a répondu. À vingt ans, Omar, mon fils unique; est déjà père de famille... pour la sunna d'Allah et de son Prophète, da dada, da dada, dit mon père, déformant sa voix pour imiter celle de mon frère. (p.19)
- On ne répudie pas sa femme à la légère et par trois fois, dit l'imam de *sa voix au timbre clair*. (p. 16)
- *Ma voix vibra d'inquiétude*, celle que suscite l'amour sororal. (p. 43)
- D'une voix faussement sereine, il dit :
 - Où est ta mère ? (p. 47)
- Enfin cessant de rire et la voix grave :
 - Comme il ne veut jamais qu'elle se rende aux fêtes, il s'est débrouillé pour en organiser une spécialement en son honneur...C'est bien du Aziz Zeitoun... (p. 65)

De ce fait l'émotion est liée à un changement de voix. Chaque personnage a un portrait vocal qui se trouve indiqué dans le discours attributif. L'auteur donne plus de notations concernant la voix des locuteurs au moyen d'environ 80 occurrences.

⁶⁷ *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris : Payot.1991. p. 89

Lorsque les personnages parlent en même temps, les répliques sont accompagnées de discours commentatifs qui soulignent les caractéristiques de l'échange.

- Dernier cri ! glapissaient-elles d'une même voix. (p. 131)
- Puis comme on crie : Surprise, d'une même voix, elles lancent :
- Crémieux ! (p. 187)

Ces discours commentatifs donne aussi forme au silence qui joue un rôle important puisqu'il complète le dialogue. Le silence est un acte pragmatique chargé de sens.

Comme s'il se parlait, il dit :

- Elle m'a bien épousé contrainte et forcée. Et elle n'avait pas seize ans. Ça ne nous a pas empêchés d'avoir les enfants que vous savez et plus de vingt ans de vie commune.
Il se tut subitement, le regard ébaubi, la bouche entrouverte comme s'il avait voulu que cette dernière phrase se dissipât, emportée par les courants d'air. (p. 22-23)

Le silence a ici une valeur significative, il correspond à l'inquiétude du père et à la pensée négative qui vient subitement à l'esprit (et si le voisin ne répudiait pas Nayla)

Van Den Heuvel considère le silence comme un acte de la non-parole qui a la même valeur que la parole :

Vu sous l'angle de l'énonciation et dans sa relation avec l'oral et l'écrit, un tel silence (refus de communiquer) est alors, en quelque sorte, l'acte de la non-parole ou du non-mot qui produit un manque dans l'énoncé. [...] un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée.⁶⁸

La non-parole correspond à la réticence des personnages au cours de l'échange. Au lieu de répondre, le personnage se tait comme c'est le cas dans cette séquence dialogique :

- Au début de ces insomnies forcées, Amina insistait pour me tenir compagnie. Luttant contre l'engourdissement de ses paupières, ma sœur me faisait la lecture, sa préférence allant à un livre épais dont l'histoire, disait-elle, lui procurait un sentiment de déjà vu.
- Ça ne te dit rien ? me demandait-elle ?
Amina récidivait ; nous étions pourtant convenues d'arrêter les spéculations sur les amours-non confirmées- de notre mère et de son époux. Je levai sur ma sœur *un regard lourd de reproches*, puis le rabaissai sur mon ouvrage.
- C'est l'histoire que j'aimerais vivre, *reprit-elle en guise de mise au point* pas toi ?

⁶⁸Van Den Heuvel. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti. 1985. p. 67

Devant mon mutisme, elle haussait les sourcils avec une moue de découragement et reprenait les descriptions des cils recourbés d'Ariane, de ses longues jambes, des folles dépenses pour plaire à son Seigneur... Sur la fuite de l'héroïne, la dépression du mari, ma sœur ne pouvait s'empêcher de marquer une pause chargée de sous-entendus. Voilà qu'elle m'interrogeait de nouveau, me scrutait, m'épiait. Espérant me contaminer par sa langueur, elle guettait mes soupirs d'extase. Mais je restais de pierre. (...)(p. 135-136)

La première pause narrative qui sépare les deux répliques signale un silence, Samira ne répond pas à la question que pose sa sœur. Ce silence est signifié par les actes non verbaux de Samira puis il est signalé dans le discours narrativisé. La pause observée par Amina vise dans une relation métonymique à juxtaposer l'histoire d'Ariane et celle de sa mère.

Et dans le cadre de l'énonciation, le silence correspond à un comportement, à un choix ou attitudes du personnage.

- Elle est où ?
Ma réponse lui importa peu. D'ailleurs je n'en fis pas. Elle resta bloquée dans ma gorge ou un peu plus bas. (p. 47)
- Où est-elle ?
(...)
- La femme d'Omar a accouché. C'est un garçon. Omar l'a appelé papy, non, grand-père, je veux dire Mahmoud, dis-je d'une traite. (p. 48)

Le fait de silence est décrit par divers verbes qui dénotent le manque de réponse ou répondre autre chose. Souvent, il est signalé par le discours narratif et annonce un évènement (la colère et la violence du père)

II.2.2. La communication non verbale

« Il ne leur(les romanciers) suffit pas d'inventer des personnages, de les faire vivre et penser, ils les font parler, interrompant le récit pur pour y introduire cette diction hétérogène- de l'oral dans l'écrit- qu'est le dialogue à deux ou a plusieurs voix ; en les faisant parler, ils ne négligent pas ce qui accompagne la parole, parfois s'y substitue et, de toute façon, la modifie : la gestualité sous ses formes »⁶⁹

La communication non verbale est constituée de plusieurs systèmes sémiotiques où chaque signe possède un signifié et un signifiant.

La classification la plus récente dans le domaine de la communication non verbale est celle d'Orecchioni, qui distingue six catégories de fonctions. Nous ne citerons que trois fonctions décelées dans les séquences dialogiques dans Ravisser.

1. « Constituer les conditions de possibilité de l'interaction (La distance proxémique, l'orientation du corps et le regard.)

⁶⁹Rousset Jean. « Le geste et la voix dans le dialogue romanesque ». In *Dernier regard sur le baroque*. Paris : José Corti. 1998. P.77-78

2. Structurer l'interaction en identifiant les schémas participatifs et l'organisation interne des groupes et sous-groupes conversationnels. Les marqueurs essentiels sont la direction des regards, les indications proxémiques et posturale et la nature prosodique.
3. Déterminer le contenu de l'interaction : au niveau syntaxique, gestes et prosodie contribuent à l'identification des incises et des structures focales ; au niveau sémantique, les facteurs prosodiques permettent de déterminer les contenus implicites ; au niveau pragmatique, ils servent pour le marquage des actes directs, des actes indirects et importants pour la réussite perlocutoire, fournir des indices de contextualisation puisque le matériel paraverbal et non verbal donne des indications sur les caractéristiques biologique, psychologique et sociale. Les statiques sont les plus pertinents, les éléments mimo-gestuels jouent un rôle important pour l'expression des émotions et le regard pour celle des sentiments.⁷⁰ »

Dans son récit, Leila Marouane accorde une importance aux unités non verbales. Ces unités fournissent de nombreux indices de contextualisation et donnent une vision précise de la scène.

Parmi *les signes statiques* -qui constituent l'apparence physique- données dans le roman, figurent les yeux, les cheveux, le corps et les vêtements.

Le corps est très présent et signifiant dans le roman de Leila Marouane. Il est pour dévoiler les signes acquis : les cicatrices, les traces de torture, et le rajeunissement ou la maladie de certains personnages. Les indications vestimentaires contribuent à marquer la femme dans sa féminité et à signifier l'idéologie de l'auteur. Leila Marouane nous présente un personnage épris de religion : Khadidja et un personnage soumis aux traditions : Nayla. L'image donnée au début du roman sera renversée à la fin du roman.

Khadidja qui excellait en citation coranique, qui ne quittait pas la maison sans son homme et ne le faisait que voilée, après sa disparition, elle réapparût tellement changée.

Elle portait un tailleur vert, la jupe bien au-dessus du genou, les cheveux coupés très court, du rouge à lèvres ravivait sa bouche, du mascara alourdissait ses cils. (p. 157)

⁷⁰Orecchioni Catherine. *Les interactions verbales. Tome I*. Paris : Armand Colin. 1990. p. 138

C'était bien Khadidja mais tellement différente de celle qui *se voilait de la tête aux chevilles*, qui n'élevait pas la voix, qui souriait au compte-gouttes, qui ne parlait que dans la langue sacrée du Livre, citations à l'appui. *Elle rayonna, belle*. Contente de nous revoir. (p. 158)

- Que tu *raccourcisses tes robes*, que tu te maquilles, que tu voyages seule, ça ne nous regarde pas. Au contraire, *nous nous en réjouissons*. De même que nous *applaudissons enfin* les goûts de notre frère (...) (p. 159)

L'opposition signifiée par les vêtements, indiquée dans le commentaire descriptif puis reprise dans les paroles des personnages laisse lire le discours de l'auteur à travers le discours de ces personnages qui s'oppose au voile (très court, bien au-dessus, nous nous réjouissons, nous applaudissons).

Il est en de même pour Nayla qui ne sortait pas de chez elle sans son homme et le haïk.

Notre soi-disant mère portait un jean moulant, une chemise blanche échancrée et des talons hauts. Elle était à visage découvert et impeccablement maquillée. Elle ne sentait pas le patchouli. Elle sentait quelque chose de bon mais de très différent (p. 190)

Les deux femmes qui autrefois étaient soumises et résignées, sont devenues très féminines et libres. Ce changement survient lorsqu'elle a accepté d'épouser Allouchi, l'homme élégant et intellectuel et s'installe à l'étranger.

A côté des signes statiques, nous relevons les cinétiques qui sont très abondants dans l'écriture de Leïla Marouane, qu'il s'agisse des cinétiques rapides (les mimiques, les jeux de regards et les gestes), ou des cinétiques lents (les attitudes, les postures).

Le regard joue un rôle fondamental au sein du texte de Leïla Marouane parce qu'il fournit au lecteur de informations qui complètent l'échange verbal. Il est un indice des relations interpersonnelles qui se nouent entre les personnages et les différents affects auxquels ils sont soumis.

Nous analyserons ici quelques extraits.

Exemple 1

- Je voudrais un miroir, dis-je.
Silence. Hochement de tête. Ongles rongés. Echanges de regards. Agitation générale. Nouvelle tentative de digression. Préambule du pire.
J'insistai.
- S'il vous plaît, soufflai-je, ma langue évitant l'espace vide dans ma gencive.
Amina haussa les épaules et consentit à fournir l'objet. (p. 124) (Nous soulignons)

Demande de Samira → les sœurs : regards/gestes/silence/digression

Demande de Samira —> Amina : haussement d'épaules et exécution

Le commentaire donne la possibilité de joindre les gestes aux paroles (tentative de digression après une série de cinétiques). Nous remarquons une redondance des signes qui permet de dégager le sémantisme du geste (Hochement de tête. Ongles rongés. Echanges de regards. Agitation générale) et qui traduisent une inquiétude et un mal être, appuyés par l'expression « *Préambule du pire* ». On pourrait interpréter le haussement des épaules comme une réponse négative « non », mais ici il indique l'acceptation. Le verbe « consentit » aide le lecteur à décoder ce geste.

Exemple 2

Puis devant *le froncement de sourcils le regard réprobateur* de l'imam :

- Je ne veux pas vous offenser, sidi, mais sincèrement et entre nous, se marier à cet âge, à une époque où les hommes, et mêmes les femmes, vont sur la lune, où Mars est une piscine... Vous voyez ce que je veux dire... Bref, je le destinais à un avenir autre qu'une paternité juvénile...
L'imam écoutait sans broncher, parfois, il *hochait la tête de droite à gauche, puis de gauche à droite*, comme s'il cherchait à discerner le rapport entre les propos de mon père et le refus de ma mère...

Les premiers gestes révèlent un jugement par lequel l'imam blâme la conduite d'Aziz qui conduisent Aziz à changer le ton. Les seconds signalent que les propos du locuteur importunent l'imam.

Nous rencontrons des cas où l'élément linguistique présuppose un comportement non verbal:

(...) reniflant avec bruit, mon père *fouilla* la pièce du regard. (...) (p. 87)

Le verbe « fouilla » présuppose l'existence de signes et gestes qui montrent qu'Aziz cherche la présence de son épouse dans la chambre, mais ils ne sont pas signalés. Cela présuppose un savoir qui permettrait au lecteur de visualiser la scène et d'imaginer les endroits qui intéresseraient l'époux.

Le regard peut aussi exercer une force illocutoire et révéler des affects négatifs. Il sert à poser une question, à exercer une menace.

- Ça ne te dit rien ? me demandait-elle.
Amina récidivait ; nous étions pourtant convenues d'arrêter les spéculations sur les amours-non confirmées-de notre mère et son époux. *Je levai sur ma sœur un regard lourd de reproches*, puis le rabaissai sur mon ouvrage. (p. 135)

Le « regard lourd de reproches » est chargé de sens car il constitue une menace et contraint Amina à mettre fin à son discours. Plus loin, c'est Amina qui exerce un regard sur sa sœur, mais chargé d'une autre signification.

- (...) Sur la fuite de l'héroïne, la dépression du mari, ma sœur ne pouvait s'empêcher de marquer une pause chargée de sous-entendus. *Voilà qu'elle m'interrogeait de nouveau, me scrutait, m'épiait. Espérant me contaminer par sa langueur*, elle guettait soupirs d'extase. Mais je restais de pierre. Alors elle ferme le livre. (p. 136)

Le regard, exprimé par les verbes *scruter*, *épier*, *guetter*, a pour fonction d'évaluer la connivence de la sœur, cherchant des signes de complicité et d'entente qui permettraient de relancer le dialogue. Il est à considérer comme une condition de possibilité d'échange.

Le regard est un indicateur de relations interpersonnelles et a un lien étroit avec la politesse, tant regarder une personne, c'est envahir son territoire et menacer sa face négative.

- Dieu est omniscient, dit-elle.
- Oui, dis-je. Mais que sais-tu que nous ne sachions pas ?
- Elle libéra son bras de mon étreinte et, pour la première fois depuis son arrivée chez nous, celle qui avait été *mon amie me regarda droit dans les yeux*.
- Pourquoi ne te repens-tu pas ? demanda-t-elle brusquement.
- Pourquoi quoi ? (p. 75)

Le regard constitue ici une agression, de plus la narratrice y met l'accent en ajoutant que c'est la première fois que sa belle sœur la regarde de cette façon. En outre, la relation d'amitié qui unissait Samira et Khadidja se transformera en haine puisque cette dernière la tient pour responsable de la disparition de son époux.

Au niveau psychologique, la voix, le regard, le tremblement, les larmes jouent un rôle important. Les larmes chez Samira ont une valeur libératrice, contrairement à sa mère chez laquelle, elles expriment la tristesse et la honte en contractant un second mariage.

Les gestes, les déplacements, la posture sont des éléments qui accompagnent les paroles des locuteurs en signe d'excuses, de colère, d'ordre, de compassion, d'émotions...

Notons enfin que l'auteur utilise une technique particulière au cinéma, pour rendre les cinétiques, il s'agit de l'effet du ralenti. Elle décompose le mouvement et le rend dans ses différentes étapes, en détaillant et juxtaposant les actions.

Sa silhouette d'hippopotame se profila dans l'escalier, se découpa dans la lueur du vestibule, disparut dans la cuisine. Zanouba réclamait son biberon.

- Nayla ! Nayla ! appela-t-il.
Puis :
- J'ai rapporté des rougets exactement comme tu les aimes. Petits et bien roses. Arrive vite, ils remuent encore.
Lorsque j'entrai dans la cuisine, le bébé dans les bras, mon père se servait du vin. Dès qu'il me vit, apparition inhabituelle à cette heure de la journée, ses yeux étroits s'élargirent, puis se rétractèrent. Il but son vin sans nous lâcher du regard. L'instant d'après, le verre dans une main, essuyant sa bouche du revers de l'autre, il dit :
- Où est ta mère ?
- Eh bien..., bégayai-je.
- Eh bien, quoi ? dit-il, contenant avec peine le bouillonnement dans son ventre.
Son œil gauche clignait sans répit, ses mandibules claquaient doucement : l'appréhension le gagnait.(p. 45)

Cette technique littéraire a un effet stylistique, elle sert à retarder l'accomplissement l'action et placer le lecteur dans le même état de tension que le personnage. Les notations proxémiques aident le lecteur à visualiser la scène. Notons que dans chaque dialogue, l'auteur transcrit les déplacements et les postures des locuteurs

Les signes non verbaux ont pour rôle d'exprimer le non-dit et constituent un acte de langage. Les notations non verbales sont nécessaires dans les cas de polylogue et de trilogue pour indiquer la personne à laquelle s'adresse le locuteur, et les relations interpersonnelles que le locuteur souhaite instaurées.

Voici un tableau récapitulant les notations non verbales et paraverbales qui accompagnent les paroles de chaque personnage.

| Notations non verbales | Notations paraverbales |
|--|--|
| Le père | |
| 1. L'air contrit | 1. Avec calme |
| 2. Il respirait et transpirait comme un jour de grand simoun | 2. La voix de mon père devenait caverneuse |
| 3. Tant il tremblait | 3. Déformant sa voix pour imiter celle de mon frère |
| | 4. Il se tut subitement |
| 4. Mon père se souleva de tout son corps | 5. La voix fluette |
| 5. on père froissa ses lèvres, les ramassa en cul de poule et regarda furtivement l'imam | 6. La voix de mon père s'éleva |
| | 7. Puis gémissant |
| 6. le regard ébaubi, la bouche entrouverte. La sueur formait des rigoles sur son visage et, tout d'un coup, sembla se solidifier tant la blancheur infiltrait ses traits | 8. En baissant la voix. |
| 7. Mon père sursauta | 9. De plusieurs tons |
| 8. Puis d'un trait et le visage de marbre | 10. En soufflant comme un buffle |
| 9. Notre père déglutit | 11. Dans un tonitruant murmure |
| | 12. Là-dessus, mon père retrouva son énergie et sa voix de roi de la jungle. |
| 10. Son œil gauche clignait sans répit, ses mandibules claquaient doucement | 13. Détachant les mots, appuyant sur chaque syllabe |
| 11. Le visage suintant, le souffle haché, il s'assit. | 14. La voix de notre père s'éleva. |
| | |
| 12. Les mains à plat sur la table, le buste penché à angle droit, son visage frôlant presque le mien | 15. Et de nouveau la voix de notre père, d plus en plus haute. |
| 13. Debout, un bras le long du corps, un index pointé en direction de ma mère, les yeux rivés au sol, il inspira profondément | 16. Puis la voix tonnante et cassée |
| 14. Les joues blêmes, les yeux révulsés, le nez gros et rouge | 17. Son brouhaha couvrit les bruits de la rue, puis les portières d'une voiture claquèrent et la voix de notre père s'étreignit. |
| 15. Mon père bondit | 18. Elle se met à rire comme une démente |
| 16. Son visage s'illumina et, de tout son corps, il se raidit. | 19. Elle me regarde de biais. Elle prend la voix d'un adolescent |
| 17. Puis le regard torve | 20. Elle pleure. Elle sanglote. Elle hoquette. Elle renifle. Elle |

| | |
|--|---|
| | se mouche. Elle essuie ses larmes |
| 18. La réplique de mon père, sourcils froncés, lèvres pincées | 21. Elle rit un peu |
| | 22. Il émit un long et méditatif soupir |
| | 23. D'une voix faussement sereine |
| 19. Le menton de mon père dégouttait de stupeur | |
| 20. Mon père fronça les sourcils, plissa le front | |
| 21. L'air absorbé | |
| 22. Sans lâcher des yeux l'imam | |
| 23. L'imam ignora les clins d'œil qu'Aziz le pêcheur lui lançait en signe de complicité | |
| 24. Il appliqua alors une tape amicale sur l'épaule de l'homme | |
| 25. Mon père écarquilla les yeux puis, comme pris de surdité, il fourra un annulaire dans son oreille et se mit à le secouer énergiquement | |
| 26. Jusque là affalé dans un fauteuil, presque détendu, mon père subitement se redressa et approcha son visage de celui de l'imam | |
| 27. Comme à chaque contrariété, mon père se mit à trembler de tout son corps et à baigner dans sa sueur. | |
| 28. Pendant un instant, il garda le silence. | |
| 29. Bouche bée, yeux effarés | |
| 30. Mon père se lança à sa poursuite | |
| 31. S'apercevant de ma présence, et sans | |
| 32. Puis il passa lentement le doigt sur le bord de la tasse. | |
| 33. En lorgnant le gigot | |
| 34. Comme notre père, elle nous dévisagea en silence, les yeux muets | |
| 35. Alors elle m'observa d'un seul œil | |
| 36. Fixant sa jambe de bois | |
| 37. Puis me regardant et cessant de rire | |
| 38. Abandonnant son bâton de pèlerin, claudiquant, elle fonça sur moi | |
| 39. Elle se jeta à mon cou et le trempa de larmes | |
| 40. Elle rajuste sa jambe de bois. Elle racle sa gorge. Elle tripote sa moustache, puis la gratte intensément. | |
| 41. Elle tourne la tête vers la porte. Elle essaie de vociférer, mais sa voix est frêle | |
| 42. Alors elle me lance un clin d'œil derrière le dos de Yasmina | |
| 43. les yeux de mon père s'injectaient de sang, les yeux du bourreau prêt à œuvrer | |
| a. Imam | |
| 44. Les pommettes rougissantes | 24. Sa voix au timbre clair |

| | |
|---|---|
| 45. Froncement de sourcils et le regard réprobateur | |
| 46. Il hochait a tête de droite à gauche, puis de gauche à droite | |
| 47. Il dodelina de nouveau la tête, lissa son soupçon de moustache, toussota | |
| 48. L'imam montrait des signes de lassitudes. | |
| 49. Sans mot dire, il sortit son mouchoir et se tamponna le front | |
| 50. En jetant un regard furtif en direction de la sortie | |
| 51. Regardant de nouveau vers la sortie | |
| 52. L'imam bondit de son siège. D'une main, il retroussa sa gandoura, de l'autre il retint sa calotte | |
| a. Nayla | |
| 53. Quand ma mère, le visage exsangue, étreignant sa poitrine | 25. Une pointe d'angoisse dans sa voix |
| 54. Haletante, les yeux hagards | 26. La main sur la poitrine, ma mère inspira puis expira avec un léger bruissement. |
| 55. Un sourcil en arcade | 27. D'une voix lente et sans timbre. |
| 56. Son regard auscultait longuement la pièce | 28. puis un ton plus bas |
| 57. Ses cernes progressivement se violaçaient | |
| 58. Les coudes appuyés sur les genoux, la tête entre les mains. Elle regardait ses pieds avec gravité, la paupière lourde, un rictus peu à peu coupait son visage en un vilain sourire. | |
| 59. Ma mère lui décocha un regard puisé dans les profondeurs de la géhenne. | |
| a. Samira | |
| 60. Je sursautai | 29. Fis-je distraitement |
| 61. Les regardant une à une | 30. Empruntant la voix de ma mère |
| 62. Saisie de petits tremblements | 31. Puis, presque avec colère |
| 63. Je lui pris la main (Yasmina) | 32. Ma voix vibraient d'inquiétude, celle que suscite l'amour sororal |
| 64. je souris | 33. Pendant un instant, je restai sans voix |
| 65. J'observais mes sœurs en souriant | 34. Je rompis le silence avec un petit rire |
| 66. Devant mon air dubitatif, sinon indifférent | 35. Je chuintais |
| 67. Je simule un bâillement | 36. J'inspire profondément |
| 68. Je levai sur ma sœur un regard lourd de reproches, puis le rabaissai sur mon ouvrage | 37. Un ton plus bas |
| 69. Au fur et à mesure que ma colère augmentait, ses habits blancs viraient au sombre. | 38. Je me mis à rire presque comme la djidji |
| 70. Je tremblais de la tête aux pieds. Je suis à grande eau. Mais ma voix avait l'amplitude d'un | 39. Et j'arrêter de rire |

| | |
|--|--|
| mégaphone | |
| 71. Je fixai Amina d'un œil | 40. Dans un tressaillement |
| 72. Mes yeux se tournent vers elle, se saisissent de son visage sabré, puis descendent sur les flétrissures de ses bras comme autant de sillons labourant ses poils noirs et fournis. Les stigmates de ses mains, la jambe de bois, les joues décharnées | |
| 73. Je baissai les yeux avec beaucoup de soumission | 41. Je souris un peu |
| 74. Je la sens sur le point de rire mais mon air sévère la dissuade | 42. Je soupire de soulagement |
| 75. J'ai l'air soupçonneux | |
| 76. Je lance un discret clin d'œil à Noria | 43. Mes oreilles en sont assourdies, je les bouche avec la paume des mains. L'agitation s'arrête. Je croise alors les bras |
| 77. Je grelotte | |
| 78. Je me redresse | |
| 79. Je les foudroie du regard | |
| a. Amina | |
| 80. Le visage aussi blanc que celui de sa mère. | 44. En pleurant à son tour |
| 81. Amina écarquilla les yeux | 45. Elle émit des gloussements étouffés |
| 82. s'asseyant à son tour, posant ses mains à plat sur ses genoux | 46. Enfin cessant de rire et la voix grave |
| 83. puis m'enveloppant de ses yeux de biche | |
| 84. Son regard de tourne en direction de sa sœur | 47. à mi-voix |
| 85. En levant les bras au ciel | 48. En esquissant un sourire |
| 86. Empoignant avec force la main de sa jumelle | 49. Elle se tut |
| 87. Amina leva un sourcil inquiet | 50. Amina soupira et lança un appel au secours à Yasmina |
| 88. Amina la regarda | 51. Derrière mon dos, Amina dit, la voix brisée |
| 89. Amina haussa les épaules et consentit à fournir l'objet | 52. Elle sourit |
| 90. Horrifiée, troublée | |
| 91. Puis brusquement et en me regardant | |
| 92. Devant mon mutisme, elle haussait les sourcils avec une moue de découragement Ma sœur ne pouvait s'empêcher de marquer une pause chargée de sous-entendus | |
| 93. Amina applaudit | |
| 94. Amina se leva, lentement. Elle se tint droite et raide comme un soldat saluant la levée des couleurs. Puis elle inspira profondément, le visage sombre de gravité | |

| | |
|--|--|
| 95. Puis après une pause et se détendant | |
| 96. Serrant les dents | |
| 97. Amina sortit à reculons. | |
| 98. Amina serre les poings. Elle trépigne | |
| Yasmina | |
| | 53. Yasmina se mit à pleurer |
| 99. Quand Yasmina arrêta la radio, ferma les fenêtres et s'assit | 54. .Gesticulant exagérément |
| 100. Son regard de tourbe en direction de sa sœur | |
| 101. En baissant les yeux | 55. Puis avec un large sourire |
| 102. Yasmina ravalait ses larmes, tourna la tête | 56. Yasmina se mit à parler comme notre père, d'une voix forte et caverneuse |
| 103. En haussant les épaules. | 57. Une accalmie dans la voix |
| 104. Se dégageant de l'emprise d'Amina | 58. Elle vomit à grand bruit |
| 105. Yasmina la fustigea du regard, puis soupira | 59. Elle rompit le silence |
| 106. Avec des gestes vifs | 60. La voix de Yasmina se fit tout à coup autoritaire |
| 107. Avec cette délicatesse qui la caractérisait | 61. En recouvrant son calme |
| 108. Elle se mit à lisse son sourcil avec lenteur | 62. Yasmina toussote |
| 109. Ecartant les bras en signe d'impuissance | |
| 110. Les yeux gonflés de sommeil | |
| 111. A son tour, Yasmina regarda par la fenêtre | |
| 112. Yasmina écarquilla les yeux | |
| 113. Yasmina hocha la tête | |
| 114. Elle le montre du doigt | |
| 115. Yasmina fait preuve de beaucoup de retenue | |
| 116. Yasmina dodeline de la tête. Elle est lasse | |
| Fouzia | |
| 117. En regardant Noria | 63. Libérant ses cordes vocales |
| 118. L'air taquin | 64. La lchette hors du gosier |
| | 65. Fouzia réprime un sanglot |

| | |
|---|---|
| Noria | |
| 119. Le buste courbé sous le poids de son cartable | 66. La malédiction qui pesait sur sa voix |
| 120. Se levant de la table et courant vers sa chambre | |
| 121. Larmes retenues, yeux trahissant la joie | |
| 122. Les yeux exorbités de bonheur | |
| 123. Noria me fixait. Sa bouche béait | |
| 124. Le regard fixe, noria triturait son cahier | |
| 125. Noria abandonna son chier, se leva et serra les poings | |
| 126. Elle était aussi blanche que sa blouse d'écolière | |
| 127. Noria lâcha un hoquet, réprima un renvoi, roula des yeux en guise d'excuse | |
| 128. Celle-ci opina en roulant de nouveau des yeux | |
| 129. L'iris rétréci, les cils frôlant les sourcils | |
| 130. Noria écrasa une larme | |
| 131. Noria se lève avec un mouvement de lassitude. Elle pousse la porte en soupirant | |
| Noria et Fouzia | |
| 132. Elles n'avaient pas bronché et relevaient tristement les sourcils | 67. Elles cessent de pleurer |
| 133. Sans mot dire, dodelinant parfois de la tête | |
| 134. Le visage des benjamines se couvrit de la gravité | |
| 135. Les sourires de bienvenues se crispèrent. Puis le silence s'imposa. Noria et Fouzia se mirent à ronger leurs ongles. | |
| 136. Noria et Fouzia pleuraient | |
| 137. Noria et Fouzia hoche frénétiquement la tête. Elles ont le yeux rouges | |
| 138. Elles se frottent les yeux et reniflent un peu | |
| 139. Elles agrément machinalement | |
| Amina et Yasmina | |
| 140. Elles haussèrent les sourcils et agrandirent les yeux. | 68. Des cris de joie ont soulevé le sol |
| 141. Alors elles éclatent franchement en sanglots | 69. Et elles se mirent à sangloter. Même cadence, même son. |
| 142. Malgré leur inquiétude les jumelles échangèrent un regard amusé | |
| 143. L'air ébahi | |
| 144. Les jumelles se tenaient debout dans l'embrasure de la porte de la cuisine, la bouche grande ouverte, le regard éperdu, comme si elles avaient peur de comprendre. | |
| Amina, Yasmina, Noria et Fouzia | |

| | |
|--|---|
| 145. Les quatre paires d'yeux qui me braquaient, les quatre bouches qui poussaient d'indicibles soupirs | 70. D'une même voix |
| 146. Silence. Hochement de tête. Ongles rongés. Echanges de regards. Agitation générale | |
| 147. Mes sœurs se mordillaient la lèvre ou l'intérieur de la joue, la narine frémissante d'appréhension | |
| Khadidja | |
| 148. Elle portait un tailleur vert, la jupe bien au-dessus du genou, les cheveux très court, du rouge à lèvres ravivait sa bouche, du mascara alourdissait ses cils. | 71. De son air de Mère des croyants |
| 149. Ma belle-sœur laissa tomber son sac, ouvrit ses bras largement et avec aménité | 72. De sa voix sucrée psalmodiant des louanges à Dieu |
| 150. Elle me prit la main, l'approcha de ses lèvres, prête à l'embrasser. Mai elle se rétracta | 73. Elle se tut un bref instant |
| 151. les yeux rivés sur Moud. | 74. Je reconnus le timbre de sa voix |
| 152. Des cernes bleus entouraient ses yeux, et ses lèvres diaphanes se fondaient dans la pâleur de son visage | 75. Elle se mit à tonner |
| | 76. Elle annonça le tout d'un trait, |
| Omar | |
| 153. En regardant autour de lui | |
| 154. Le visage de mon frère s'obscurcit | |
| 155. Omar se frappa les tempes avec les deux poings, puis à son tour se figea. Pendant un long moment, il fixa la tremblotante bedaine de mon père. | |
| 156. En hochant la tête dans tous les sens | |
| La veuve | |
| 157. Trembla la femme | 77. Elle se tut |
| 158. En jetant des regards inquiets autour d'elle | |
| 159. Elle posa brusquement deux doigts sur sa bouche et une main sur sa poitrine | |
| Les voisines | |
| | 78. Soupiraient d'admiration |
| 160. Les femmes me regardaient en inclinant tristement la tête, les enfants restés bouche bée | 79. Claquant la langue |
| 161. Les femmes ouvraient leurs persiennes, conjuraient le sort en crachant dans leur corsage, les plus sensibles versaient une larme | |
| L'ange | |
| 162. Ses yeux lançaient des éclairs réprobateurs | |
| 163. Aucune réaction. Seulement ce regard glacial | |
| | 80. Les chuchotements me parviennent |

| | |
|---|----------------------------------|
| | 81. Les chuchotements reprennent |
| 164. Une voiture freine dans un crissement de pneus. Puis un cri d'enfant | |

Leila Marouane note avec précision tous les accompagnements non verbaux et paraverbaux des dialogues. Ces éléments visent à créer l'effet du réel, mais certains ont une valeur significative pour la caractérisation des personnages, pour leur rapport au monde ou pour leur relation interpersonnelle.

Signalons aussi, que ces éléments ont une fonction relative à la détermination du contenu de l'interaction. La communication non verbale traduit les émotions, les sentiments et les affects que les mots traduisent difficilement.

III. 3. Manifestations linguistiques de la politesse et de l'émotion

III. 3.1. La politesse

La pragmatique linguistique s'intéresse au fonctionnement de la politesse dans les interactions verbales vu la force qu'elle exerce dans les énoncés des personnages. Ce domaine d'investigation est né vers les années 70 avec les travaux de Lakoff, Leech, et particulièrement Brown et Levinson qui ont élaboré un système théorique célèbre s'articulant sur la notion de face. Ce modèle explique que dans chaque conversation, quatre faces sont présentes : La face négative qui correspond à ce que Goffeman décrit comme les « territoires du moi » (territoire corporel, spatial, temporel, bien matériels...), et la face négative qui correspond au narcissisme, et à l'ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent. La politesse recouvre les « aspects du discours qui sont régis par des règles, et dont la fonction est de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle »⁷¹ et s'applique aux comportements verbaux et non verbaux.

Les interlocuteurs accomplissent des actes verbaux et non verbaux qui peuvent constituer des menaces pour les faces. Il est possible de distinguer deux types d'actes : actes menaçants et les actes valorisants. Les premiers font partie de la politesse négative, les seconds de la politesse positive. Ainsi la politesse est le fait de ménager les quatre faces : faces positive et négative du locuteur- faces positive et négative de l'allocutaire qui entrent en jeu dans une interaction.

L'acte de converser est valorisant pour les faces positives et agressif pour les faces négatives comme le signale Maingueneau⁷², parce que le seul fait d'adresser la parole à quelqu'un constitue déjà une menace pour la face négative de celui-ci : on lui prend son temps, on le force à écouter, à s'intéresser à ce qui est dit.

Le langage dispose de moyens non verbaux et une série de formules visant à éloigner les menaces à réparer les agressions ou à signaler à l'autre qu'il nous attaque.

⁷¹Orecchioni Kerbrat. *La conversation*. Armand Colin. 1990. p. 50

⁷²Maingueneau Dominique. *L'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette. 1999. p. 31

Dans les actes de langage, on peut distinguer des actes menaçants et des actes valorisants.

Dans son ensemble, la conversation est un acte poli parce qu'elle est signe d'altruisme, d'intérêt pour l'autre, mais dans certaines circonstances, elle peut se transformer en acte impoli. La politesse impose alors d'amortir l'agression, en recourant aux adoucisseurs. La préoccupation des interlocuteurs est donc de ménager les faces positive et négative d'autrui.

L'ordre constitue une agression de la face négative de l'interlocuteur qui soit en droit de le donner « quand on ordonne, on exige en invoquant une position de force ou d'autorité »⁷³ Sur le plan des formules de politesse susceptibles d'accompagner la formulation de l'ordre, les adoucisseurs sont nombreux et visent à atténuer la supériorité du donneur d'ordre.

- Je *voudrais* un miroir, dis-je.
J'insistai.
- *S'il vous plaît*, soufflai-je, ma langue évitant l'espace vide dans ma gencive. (p. 124)

Dans cet exemple, des procédés substitutifs sont utilisés pour remplacer la formulation directe de l'ordre par une formulation plus douce. Il s'agit de l'emploi du désactualisateur modal dans la première réplique (verbe au conditionnel), et d'un procédé accompagnateur dans la seconde réplique (s'il vous plaît).

L'excuse et la justification figurent parmi les procédés d'adoucissement. Citons ces deux exemples :

Exemple1

- Elle se tut et reprit aussitôt :
- Tu as raison, l'amour, ça s'apprend. En tout cas, il exige de l'entraînement. Ces histoires d'instinct maternel, c'est juste valable pour les animaux.
Puis, brusquement et me regardant :
 - Ton exemple est on ne peut plus éloquent.
Je ne pus empêcher un raclement de gorge.
 - *Je suis désolée*, dit Yasmina écartant les bras en signe d'impuissance.
 - *Il n'y a pas de quoi*, dis-je. *Ça ne me fait absolument rien.* (p. 128)

Cet exemple obéit à l'organisation globale de l'excuse qui est de nature ternaire :

⁷³Vandervecken. *Les actes de discours*. Liège/Bruxelles : Mardaga. 1998. p. 186

- Offense produite par L1 (Yasmina)
- Excuse produite par L1(Yasmina)
- Réaction produite par L2 (Samira)

L'échange binaire entre Yasmina et Samira est déclenché par l'acte d'offense. La réalisation de l'excuse se fait au moyen du verbal et non verbal (paroles et geste). Yasmina accomplit un acte d'excuse qui annule la menace sur le territoire de sa sœur l'obligeant à compenser par sa réponse. En effet, la réaction positive de Samira qui, se fait sous forme de dénégation de l'offense, vise à rétablir un rééquilibrage dans la conversation.

Exemple1

- Enfin, l'imam ! auriez-vous oublié qui je suis ?
- Aziz Zeitoun le pêcheur.
- Et le bienfaiteur ! s'exclama mon père en brandissant un index.
Mon père exultait.
- *Bon*, dit-il.
Il appliqua alors une tape amicale sur l'épaule de l'homme.
- *Bon*, reprit-il. Ce n'est là qu'un malentendu sans gravité. *Oublions tout cela.* A présent, il s'agit de retrouver la mère de mes enfants. *On ne va pas laisser cet homme emballer nos femmes en toute impunité.* Retournez ciel et terre et retrouvez-moi ce traître. Soyez diligent, l'imam, et vous serez récompensé en conséquence. (p. 92)

Aziz menace gravement la face positive et la face négative de l'imam mais menace en même temps sa propre face et se trouve dans l'obligation de réparer la menace sur l'imam afin de continuer l'échange.

Dans cet exemple la menace se trouve adoucie par l'utilisation de l'adverbe « bon », puis interviennent successivement un acte non verbal (tape amicale) et actes verbaux : reprise de l'adverbe, l'excuse exprimée par « malentendu sans gravité » « oublions tout » et l'effacement de la référence directe à l'interlocuteur par l'utilisation du pronom indéfini « on » à valeur de solidarité.

Parmi les procédés accompagnateurs utilisés pour atténuer la menace, nous relevons les minimisateurs comme dans l'exemple suivant :

- Ce n'est pas la peine de le prendre comme ça, dit Amina en les rattrapant dans le couloir. Je voulais *juste* dire que maman n'a pas eu besoin d'attendre une autre vie pour être dédommagée...(p.102)

La demande constitue également un acte menaçant. Poser des questions est essentiellement une menace, une agression pour une menace pour la face positive. Mais cet acte menaçant peut être adouci par l'utilisation de divers moyens. Dans l'exemple retenu, la question est entourée d'expression qui fonctionne comme adoucisseur et valorisant (bien, notre sœur bien aimée, juste)

- Puis, m'enveloppant de ses yeux de biche égarée, elle reprit :
- Tu veux *bien* nous écouter, *notre sœur bien aimée* ? *juste* nous écouter ?
Je ramassai os et muscles, raidissant ainsi mon corps. Et ainsi me préparai-je au pire. Bravement.
 - Alors ? fis-je, les regardant une à une. (p.40)

Pour être amortie, la demande est précédée d'un énoncé préliminaire.

- Vous irez chercher l'imam. s'il refuse, vous irez à Santa Cruz, vous demanderez le curé. Lui ne refusera pas. Qu'il vienne avec le nécessaire à exorcisme. Comme dans le film... d'accord ? (p. 182)

Samira pour demander à ses sœurs d'aller chercher l'imam et pour s'assurer de l'exécution de sa requête, elle recourt à un énoncé préliminaire qu'est un dialogue pour mettre en confiance ses sœurs et leur annoncer sa requête au 19^e tour de parole.

Le reproche constitue un acte menaçant. Il est alors remplacé par un acte moins coercitif qu'est la question.

- Mais pensez-vous parfois aux conséquences de vos actes ? (p. 168)

L'auteur souligne explicitement le comportement impoli du père dans ses discours et comportements, par contre la politesse d'Allouchi, est signalée par les locuteurs.

- Il faut dire que Youssef Allouchi est un homme admirable, ajouta ma belle-sœur.
- (...) Allouchi a promis de s'occuper de vous. Dès que possible. (p. 160)
- Le voisin, tu sais, Youssef Allouchi...Il m'a vue sur le trottoir en train d'essayer de héler un taxi, il m'en a arrêté un, puis il s'est poliment proposé de m'accompagner... (p. 51)

Chaque locuteur cherche à gagner la face, à augmenter la valeur de sa propre face aux yeux de son partenaire. Ses actes ont pour objectif de gagner du prestige, ce qui consiste à hausser la valeur de son partenaire. Il s'agit ici d'une politesse positive puisqu'il ya possibilité de se valoriser et valoriser l'autre.

L'offre et le compliment relève des actes de langage valorisants. Ils placent en position haute le locuteur puisqu'ils sont valorisants pour les faces du locuteur et son interlocuteur.

Nous relevons trois propositions d'offre : l'offre de Samira qui propose à ses sœurs de les inscrire dans une école d'apprentissage, les promesses du père d'assurer l'avenir de ses filles, l'offre d'Allouchi.

- Mais que va-t-on devenir ? demanda Amina en levant les bras au ciel.
- Penser à ce que vous aimeriez... Vous inscrire dans une école d'apprentissage...
- Mais au moins aimez-vous coudre ? sauriez-vous le faire ? (p. 43)

- « (...) Il jura (...) qu'il nous rapporteraient des coupons de soie damascène et indienne et même des bijoux pour nos trousseaux de mariage. (...)
- Vous serez coiffeuses. Je vous achèterai un salon que les meilleurs architectes de la capitale transformeront en un salon digne des coiffeurs de Paris. (p. 69)

- (...)Allouchi a promis de s'occuper de vous. Dès que possible.
- (...) ainsi vous pourrez les rejoindre. Si vous en avez envie, bien sûr. (p. 161)
- Qui nous envoie des mandats ?
- Maman et Allouchi, voyons ! (p. 180)
-

Le locuteur par un ensemble de procédés valorise son partenaire.

- Puis comme pour complimenter mon père, ou pour le consoler, bref, terrorisée, elle reprit :
- Elle a de si jolis cheveux, je ne pouvais pas les avoir oubliés, elle les lavait avec tant de délicatesse, autrefois au hammam... (p.90)

- Qui a préparé la soupe ? demandai-je.
- Les jumelles, dit Fouzia.
- Elle est excellente.
- Elles agréent machinalement (p. 182)

Dans cet exemple, nous remarquons que les filles respectent les règles de politesse et réagissent au compliment.

Nous avons évoqué les adoucisseurs, mais l'auteur utilise également *les durcisseurs* qui sont le pendant négatif. Plusieurs actes menaçants pour la face positive de l'allocutaire sont durcis comme dans les cas de la plainte, de l'indignation, des insultes et du refus.

L'utilisation du pronom *tu*, le passage du *vous* au *tu* (dialogue Aziz Imam) accompagné de l'apostrophe *veuve* (dialogue Aziz, la veuve) atteste l'atteinte à la face positive du destinataire. Le pronom *tu* exclut de la sphère de la réciprocité, et l'apostrophe fait déchoir le statut du destinataire.

Pour le refus, les formules changent en fonction de la situation et de l'objet du refus et du statut de l'interactant. On peut aussi refuser de continuer une conversation par une expression telle que « *assez* » ou un comportement non verbal qui précise que le locuteur veut arrêter la conversation « *je simule un bâillement. Mes sœurs quittent ma chambre. Elles n'oublient pas le paquet* ». (p. 180). L'auteur centre la représentation de l'acte du langage sur l'accomplissement de l'allocutaire.

II.3.2. L'expression des émotions

Dans le champ de la linguistique, l'émotion touche à l'énonciation, à la syntaxe, à la sémantique et à la sémiotique. L'émotion se marque par une série de manifestations non verbales (indices corporels) paraverbales ou linguistiques. Nous avons analysé quelques notations non verbales et paraverbales qui sont des indices de l'émotion.

Nombreuses sont les émotions représentées dans *Ravisser*. Nous pouvons regrouper les notations qui expriment les émotions des personnages sous deux rubriques : les émotions positives et les émotions négatives.

Commençons par les rires qui sont polysémiques et plurifonctionnels. Ils peuvent se situer au niveau réactif, correspondre à une réaction de moquerie, de mépris, situation comique, attitude de complicité, satisfaction.

- Que vont donc nous improviser les petites Von Gogh ? ont-elles déniché de richissimes amateurs dignes de leur œuvre ?
Je me mis à rire, presque comme la Djidji.
- *Si tu te calmais un peu*, supplia Yasmina.
- *Ce serait à vous de vous calmer*, dis-je.
Et j'arrêtai de rire (p. 169)

Dans cet extrait de dialogue, le rire correspond à une réaction de moquerie lorsqu' Amina et Yasmina proposent à la narratrice de la soigner au moment où la famille Zeitoun souffrait de misère.

Si l'on revient à la politesse que nous avons étudiée précédemment, nous dirons que le rire est à la fois un acte menaçant pour la narratrice et ses sœurs puisqu'il exprime l'attitude du locuteur envers ses interlocuteurs.

Il est un acte menaçant pour la face positive de la narratrice puisque elle compare son rire à celui de la Djidji, en l'occurrence son père devenu fou, ce qui laisse entendre une autocritique. Il est un acte menaçant pour la face positive des sœurs qui le subissent parce qu'il met en péril l'image valorisante que les deux sœurs tentent de construire et d'imposer d'elles mêmes dans ce dialogue à travers cette proposition.

Dans la deuxième et troisième réplique, nous constatons la présence d'un acte menaçant pour la face négative des interlocuteurs, celui de l'ordre. Mais cette fois, ces actes menaçants sont adoucis par le recours au passé de politesse et au désactualisateur modal (le conditionnel) Le rire en tant que comportement non verbal joue un rôle important dans le dialogue. Il constitue une condition de possibilité de l'échange.

Afin de mettre à leur aise mes précieuses clientes, j'improvisais une anecdote, et l'histoire la moins drôle devenait prétexte de rire, l'histoire la plus anodine, le plus dénuée d'humour devenait l'échappatoire qui les libérait, me libérait. (p. 131)

Il relève aussi d'une situation comique.

- Qu'il disparaisse ! vociféra mon père. Qu'il disparaisse ! puisque c'est devenu une habitude dans cette famille !
- Mais qu'il me revienne pas enceinte, dit mon père, baissant la voix.
Réprimant un rire, je le talonnai, pressée de retrouver nos murs. (p. 86)

L'approfondissement de la thématique de la violence et du viol présuppose la présence des émotions relatives à la honte, à la colère et à la peur

Suivons ces quelques exemples :

Ma mère se jeta à ses pieds, les baisa et s'y cramponna :

- S'il faut absolument que je me remarie, que ce soit avec quelqu'un de normal, et loin, très loin, que ce ne soit pas dans le quartier, supplia-t-elle. (p. 16)

Nayla comprit qu'elle n'échapperait pas à la décision de son mari de la remarier et s'y résigna. Mais lorsqu'elle sut le choix d'Aziz, elle s'enlisa dans les affres du désespoir. Ce sentiment de honte se manifeste dans les comportements non verbaux appuyés du verbal (se jeter aux

pieds de l'imam, les baiser, s'y cramponner, supplier) ne lui seront d'aucun secours, car l'imam accepte « d'unir d'une façon brève et éphémère » (p. 23) Nayla et Allouchi.

Ce sont les filles de Nayla qui exprimeront explicitement par des moyens verbaux ce sentiment de honte dans leurs interventions et les commentaires de la narratrice.

- Enfin, cessons d'être ridicules, répliqua Yasmina. Maman a fui la honte. Et Omar aussi, d'ailleurs.
(...) Elle pleurait sans bruit...
(...) et les larmes qui l'inondait étaient bien les larmes de la honte. (p. 24)

La honte n'est pas toujours nommée, elle est évoquée par le silence. Elle se traduit chez le personnage par un sentiment, selon Goffman « agressif ou embarrassé »⁷⁴.

Il plongeait dans les abysses, la tête la première, la dignité en loques. Plus que du désespoir de savoir son épouse envolée, ou volée, peu importait, père souffrait des affres du déshonneur, cet horrible sort réduisait le plus robuste des mâles à rien, au néant, l'obligeant à se défaire de sa moustache, à troquer son pantalon contre une djebbah, à se cloîtrer, la compagnie des hommes, les vrais, lui étant désormais proscrite. (p. 96)

- Qui voudrait *d'une fille qui n'est plus jeune fille* ? Ne prenez pas cet air étonné, l'imam, dans ce quartier, il *n'y a pas de secret inviolable. Ça ne me bouleverse plus rien ne me bouleverse, du reste*. Je suis condamné à voir et à avoir cette simulatrice sous mon toit jusqu'à la fin de mes jours. Pour un milliard de dollars, *on ne m'en débarrasserait pas*. (p. 19)

Elle se traduit aussi par une difficulté à communiquer ce que l'on éprouve.

- Attends, dit-il, au moment où je m'engouffrais dans l'entrée.
Il visait le bout de la rue, là où habitait la femme engagée pour chaperonner Nayla.
Non Aziz Zeitoun ! Pitié ! Non ! Suffit !
Mais pas un mot ne sortit de ma gorge.
Aziz dit :
- Allons-y. (p. 87)

La relation interpersonnelle, basée sur un rapport de pouvoir, empêche Samira d'exprimer son sentiment de honte et le refus de suivre son père chez la voisine.

⁷⁴Goffman. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit. 1975. P. 30

Or, l'émotion la plus représentée dans le roman de Leïla Marouane est la colère, définit le caractère de certains personnages, elle est un mode d'être et associée à la narratrice et au père. Nous n'approfondirons pas ici notre analyse étant donné que ce point sera repris dans le troisième chapitre.

La colère est souvent une réaction aux propos des personnages ou leur comportement.

- Mon père *se souleva de tout son corps*
- Qui t'a enseigné ces vérités l'imam ? (p. 20)

- *La ferme*, dit Fouzia, la gorge nouée, mordillant une tartine dont *elle n'avait visiblement pas envie*.
- [...]
- Ça va être de ma faute si le fils d'Omar attrape le mauvais œil ! ça va encore être de ma faute si maman a désobéi. De ma faute ! toujours de ma faute ! tu entends ? (p. 37)

- *Puis il envoya sa cigarette dans l'évier et bondit de son siège. Les mains à plat sur la table, le buste penché à angle droit, son visage frôlant presque le mien, il rugit :*
- Ta mère, elle est où ? nom de Dieu ! (p. 48)

Certes la colère est exprimée avec des moyens verbaux, mais elle est accompagnée d'éléments non verbaux qui montrent une gestuelle. Le caractère animalier est souvent convoqué par la présence des verbes comme beugler, rugir, mugir, ou de verbes comme crier, hurler, vociférer, qui sont une sorte de renforceurs de l'émotion.

La colère peut être incompréhensible pour le personnage mais aussi pour le lecteur. Ainsi, pour comprendre cette explosion, il doit faire un travail d'inférences et reconstruire une signification.

Nous en avons déjà cité un cas dans ce travail. Il s'agit de la conversation entre Khadidja et Samira, mais aussi la réaction violente du père lorsque Samira lui annonce la disparition d'Omar.

- Omar aussi a disparu.
- Qu'il disparaisse ! vociféra mon père. Qu'il disparaisse ! puisque c'est devenu une habitude dans cette famille !
- Mais qu'il ne me revienne pas enceinte, dit mon père, baissant la voix.
De plusieurs tons.(p. 86)

- Je sais de quoi je parle, trancha-t-elle.
- De quoi parles-tu ?

- Elle s'éloignait. Je m'agrippai à son bras.
- Dieu est omniscient, dit-elle.
- Oui, dis-je. Mais que sais-tu que nous ne sachions pas ?
- Elle libéra son bras de mon étreinte et, pour la première fois depuis son arrivée chez nous, celle qui avait été mon amie me regarda droit dans les yeux.
- Pourquoi ne te repens-tu pas ? demanda-t-elle brusquement.
- Pourquoi quoi ?
- De ce que tu as fait, bernant les autres et ton propre frère qui croit te venger et le fait au détriment de ses convictions (p. 75)

Pour comprendre ces deux exemples, il est nécessaire d'établir une relation avec l'histoire de Samira qui a disparu ou plutôt qui a été enlevée et violée.

D'un autre côté l'absence de Dieu est vécue sur le mode de la colère

- Tout à coup, Yasmina se mit à parler comme notre père, d'une voix forte et caverneuse :
- Parce qu'Il nous a exclus du paradis, on ne peut pas vraiment Lui en vouloir. C'est à Adam et à Ève qu'il va falloir demander des comptes. Plus à Ève qu'à Adam, d'ailleurs. Mais quand Il fait de nous des mères sans qu'on ait rien demandé, quand Il fait disparaître maman et Omar le même jour, quand Il fait trembler la terre et exploser les maternelles, quand Il reprend leur raison aux adultes et même aux enfants, quand Il n'aide pas un homme à retrouver ses doigts, on ne peut que Lui en vouloir !

Les personnages se mettent en colère au nom d'une indignation qu'ils éprouvent devant des actes agressifs

- Elle a été scalpée. Au sens littéral du terme... Ah, mon Dieu ! quelle horreur !... Comment peut-on de la sorte aller vers les agressions ? les provoquer ? (p. 117)

Les signes de la colère représentée sont les ponctuants, les contenus des propos donc, les signes verbaux et paraverbaux.

Ravisneur fait référence à une période noire, il est donc courant d'introduire la peur en tant qu'émotion individuelle mais elle est aussi un sentiment collectif.

Dès les premières pages du roman, nous pouvons lire la peur dans un métadiscours de la narratrice expliquant les escapades de leur érudit voisin.

Qui, mon Dieu, à l'époque, pouvait prétendre s'engager dans les voies obscures et tumultueuses d'une révolution ? ou même insinuer que son voisin s'y lançât ? Et même si nous n'en parlions qu'à demi-mot, au loin mais tout près de nos portes, aujourd'hui la terre vibrait, tremblait s'écartelait et engloutissait des humains.. (p.15)

Nous traversâmes la petite rue, maintenant déserte, autrefois animée jusqu'à l'aube par des rires, des colères, des parties de cartes et de dames. (p. 84)

- ...je craignais...avec toutes ces secousses...vous savez...(p.87)
- ...mais, après les secousses tout le monde est parti...(p. 88)

Le dialogue romanesque chez Marouane distingue deux types de peur : la peur intérieure, reliée à la raison, et la peur apprise (celle de la nuit, de la mort...). Ces deux catégories mettent en évidence les causes profondes de cette émotion. Par exemple, la peur du néant, de la nuit, a un évènement déclencheur : les cauchemars de la narratrice. Son sommeil se peuplait de visions d'épouvante ; du tréfonds de son subconscient, surgissaient d'écœurants, de révoltants personnages.

- Je luttais en vain contre le souvenir de ces rêves ; mes esprits en demeuraient brouillés, mon corps vidé. Les nuits commencèrent alors à grignoter mes jours et finissaient par les dévorer. Dès que le soleil déclinait, je m'abîmais dans une vive inquiétude, et l'épouvante me tenait dans un état d'extrême fièvre. Tremblant de tous mes membres, claquant des dents, enroulée dans une couverture, chancelante, je tournais en rond. Que faire mon Dieu ? (p.134)
-
- Plus question désormais de dormir, de rencontrer ces êtres.
- Abolir le sommeil, seule façon de leur échapper. Je leur échapperais ; j'en fis le serment. (p. 135)

Cette peur réfère à une cause précise rationnelle, une peur ancienne engendrée par le viol, et irrationnelle dans l'indistinction des êtres : « des hommes/femmes identiques », « un corps anormalement grand, longiligne et disproportionné, ses membres en paraissaient désarticulés », « une expression étrange décomposait ses traits, et son visage se dépouillait de sa chair, se distordait, des touffes de poils, comme des favoris, poussaient sur ses joues » « elle ne ressemblait à rien qui pût être l'œuvre du Seigneur » (p. 133)

Cet aspect effrayant renvoie à une peur existentielle et à l'angoisse que génèrent les êtres destructeurs. Pour conjurer la peur, Samira choisit des moyens tels que le refus de dormir, la lecture, la télévision ou la radio, converser avec un interlocuteur imaginaire. La lutte se fait donc par la parole

Pour évoquer ces émotions, l'auteur emploie les termes : douleur, souffrance, désespoir. Les manifestations de la douleur sont les larmes. Cependant, les dialogues laissent voir une joie à la fin du roman qui correspond à une nouvelle phase dans la vie des Zeitoun.

- Elle sourit
- Nous devons nous présenter avec des photos et des extraits de naissance.
- J'ai déjà mon passeport, dis-je.
- Suit alors Fouzia, une robe fraîchement repassée sur le bras. Noria, elle, exhibe avec fierté une paire de chaussures méticuleusement cirées.

- Puis comme on crie : surprise : d'une même voix, elles lancent :
- Crémieux ! (p. 187)

La fin du roman évoque le retour de la joie chez les Zeitoun : les filles sont convoquées à l'ambassade de France et pourraient enfin rejoindre leur mère et les quatre personnages disparus (Allouchi et Nayla, Khadidja et Omar) reviennent après le décès du père.

Nous voudrions terminer, en signalant une présence d'autres émotions qui se résument à la surprise, le dégoût et l'indifférence. Elles apparaissent quand émergent des comportements transgressifs.

L'indifférence définie par le Robert comme « état de celui qui n'éprouve ni douleur, ni plaisir, ni crainte, ni désir » est une caractéristique de la narratrice qui a beaucoup enduré et souffert. Cette indifférence ou absence d'émotion, certes déroge à la politesse, mais étant plurifonctionnelle, elle sert à se protéger du père puisqu'elle dissimule le jeu la narratrice qui veut se débarrasser de lui.

Il est à noter qu'un lien se noue entre émotion et politesse parce que certaines réactions peuvent être des indices d'émotion et de politesse.

Nous avons vu que le rire en tant qu'émotion est plurifonctionnelle, il peut être un acte valorisant ou menaçant pour les faces de l'interlocuteur. Pareillement, la colère est amortie par des adoucisseurs, des demandes d'excuses pour ménager et rétablir l'équilibre dans la conversation.

Leila Marouane emploie dans les dialogues des personnages l'expression de l'empathie qui relève de la politesse mais qui joue notamment le rôle d'adoucisseur à un acte menaçant.

- Mon nouveau visache, quel dommache ! une fille dans la fleur de l'âche !
D'autres soupiraient d'admiration :
- Ces oisillons qui, ma foi, s'entirent fort bien. (p. 142)

Les situations génératrices d'émotion dans Ravisser sont la répudiation de la mère, son mariage, la disparition des personnages puis leur réapparition, la folie du père, l'état délirant de la narratrice.

Le décès du père provoque une émotion de joie chez la narratrice, mais elle est capable d'en contenir l'expression, en signe de politesse comme nous le verrons dans l'exemple ci-après

- Viens dire adieu à ton père, me dit la femme.

- Je détournai les yeux. Je fixai la rue, attendant l'apparition du marchand ambulant.
- Laissons-la, dit mon oncle.
Une heure plus tard, je vis le cortège. La foule noire cacha le bout de bleu, puis disparut dans un tournant. Le chant du muezzin s'éleva. Le soleil était à son zénith. Je remerciai le Ciel en pleurant. Ça faisait longtemps que je n'avais pas pleuré.(p. 184)

Le silence de la narratrice est compris par les autres comme une tristesse. Alors qu'il exprime le refus, de la narratrice, de dire adieu à son père, préférant regarder la rue.

Là, le regard détourné indique un refus, une émotion, il traduit alors l'état psychologique du personnage. C'est toute la haine de Samira envers son père qui est exprimée dans ce geste. Cette idée est appuyée par les pleurs qui ont une fonction libératrice. Nous pouvons donc dire que la narratrice, contrôle l'expression de son émotion.

L'expression des émotions correspondent à la fonction expressive introduite par Jakobson. Elles sont communiquées au moyen d'éléments linguistiques, ou de comportements paraverbaux et non verbaux.

Le tableau qui résume le matériau non verbal et paraverbal montrent que la voix est un indice de la colère, de l'inquiétude de l'angoisse ou de la tendresse (voix caverneuse, tonnante, calme, sereine, lente, une accalmie...), les pleurs et les soupirs sont des indices de tristesse, le sourire et le rire renvoient à la joie. Ces émotions sont également exprimés par le non verbale à travers la gestuelle (montrer du doigt), les postures (se soulever de tout son corps, se redresser), les regards (regard torve) et l'expression du visage (le visage suintant). Ces éléments ont une efficacité pragmatique et agissent sur les interlocuteurs.

Synthèse

Les dialogues des personnages reflètent les rapports qu'ils entretiennent. Ces rapports de distance, d'hierarchie ou affectif, leur octroient une possibilité d'échange et de communication.

Les dialogues des personnages ne sont pas gratuits. S'ils sont là, c'est pour réaliser des fonctions bien précises et plus spécialement une fonction dramatique. Comme nous l'avons vu, c'est à travers le dialogue, que s'explique la narration des événements, et c'est les dialogues qui font progresser la trame narrative.

Leila Marouane construit ses dialogues sur les quatre rapports de base tout en les combinant et les superposant. Dans un dialogue, nous basculons souvent d'un rapport à l'autre, de l'accord au désaccord passons par l'enseignement et effectuant des requêtes tout en introduisant des relations et modifiant les relations verticale horizontale ou affective.

L'interaction dialectique présente une égalité dans les tours de parole alors que l'interaction polémique qui correspond à une « parole de crise »⁷⁵ et l'interaction didactique présentent une inégalité dans les tours de paroles

Comme dans les interactions authentiques, le dialogue romanesque s'efforce de rendre les éléments non verbaux et paraverbaux qui accompagnent tout échange et qui explicite aussi les émotions qu'éprouvent les interlocuteurs.

En conséquence, la structure de la conversation dans *Ravisieur* se fonde sur deux éléments complémentaires : les relations interpersonnelles et les rapports de base avec tout ce qui les entoure comme les émotions et la politesse.

Les dialogues qui occupent une place non négligeable dans le récit de Marouane ont pour objectif de mettre en place différents discours. Il s'agit du discours tragique et du discours humoristique que nous analyserons dans le chapitre suivant.

⁷⁵Rullier. Op. cit, p. 103

Chapitre 3

Le croisement du discours tragique et du discours humoristique

Introduction

Le roman de Leïla Marouane est placé sous le signe de la rupture. Son œuvre arrive au moment où la production romanesque algérienne venait à s'essouffler dans une répétition des mêmes thèmes. (Les tueries et les massacres des années 90)

Leïla Marouane dépasse le discours commun en multipliant les innovations. Son écriture explicite les structures contraignantes de la société, pour ensuite les bafouer et les tourner en dérision. Elle exhibe les mécanismes du système social, et dans le même temps, elle transgresse les normes admises et imposées.

Son originalité réside dans le croisement de deux discours. Son roman se situe entre tragique et humour. Bien que *Ravisser* soit ancré dans la réalité, il laisse une grande place à l'imaginaire et dénonce le tragique par le biais de l'écriture métaphorique, humoristique et ironique. Ces procédés sont les meilleurs moyens pour une dénonciation esthétique.

En lisant *Ravisser*, le lecteur bascule constamment du tragique à l'humour parce que les personnages pour tenter de dépasser les situations tragiques et angoissantes se moquent d'eux-mêmes.

Ces deux discours opposés sont présents dans chaque dialogue. Leur objectif est de dévoiler la réalité et de montrer les travers d'une société. Le discours des personnages se veut une forme d'esprit qui met en valeur avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de certains aspects de la réalité. Ainsi, ils se libèrent de l'angoisse qui les étreint.

Dès lors, nous essaierons dans ce chapitre de cerner, d'une part le tragique dans *Ravisser*, et d'autre part les stratégies de dédramatisation. Le discours tragique se manifeste par une extrême tension. La crise, l'urgence et l'attente se combinent pour renforcer cette tension et où

chaque décision, chaque action devient alors nécessaire et déterminante.

Le discours humoristique est un art de distanciation. Le réel est observé dans son immédiateté, puis il est l'objet d'une réflexion qui le met à distance et le juge. Le discours humoristique se divise en deux étapes. En premier lieu l'accumulation des horreurs. En second lieu la dénonciation des cruautés.

L'humour est une notion qui demeure indéfinissable. Breton affirme que «Le problème [Qu'est-ce que l'humour ?] restera posé. »⁷⁶ Il révèle à la fois du tragique, du rire et de l'angoisse. Il n'obéit à aucun principe de structuration grammaticale ou sémantique. Il échappe à toute classification littéraire. Il peut être inoffensif ou tendancieux. Le dictionnaire Larousse définit l'humour comme une : «forme d'esprit qui cherche à mettre en valeur avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de certains aspects de la réalité. ».

Le discours humoristique est donc un moyen efficace pour détendre l'atmosphère tendue. Freud avait constaté que le rire permet à l'homme de repousser la souffrance et d'échapper aux conditions malheureuses de la réalité qui l'entoure. Notons que le fondateur de la psychanalyse, va même jusqu'à en faire une devise « supporte et fais semblant de ne pas connaître les maux, qu'ils viennent de toi ou d'ailleurs »⁷⁷

Dans le cadre d'une situation la plus tragique, plusieurs moyens sont utilisés pour y remédier ou pour montrer sa supériorité en se moquant de l'autre. Les personnages possèdent alors des stratégies discursives variées pour contrer les malheurs qu'ils vivent ou subissent

L'humour repose sur une distance prise à l'égard du sérieux de l'existence. C'est-à-dire dans le cadre le plus tragique de l'existence vient s'insérer une sorte d'espoir en permettant la mise à distance du caractère tragique de l'existence.

Dans ce chapitre, nous proposons d'étudier d'abord deux aspects du discours tragique à savoir la violence et la folie, puis nous aborderons deux formes du discours humoristique : l'humour et l'ironie, et enfin le positionnement idéologique de l'auteur,

⁷⁶Breton André. *Anthologie de l'humour noir*. Grasset, Coli. Biblio. 1984. p. 12

⁷⁷Cité par Cazeneuve Jean dans sa communication, « L'Humour dans le sérieux ». Académie des Sciences Morales et Politiques. Paris. Séance du lundi 2 Juin 1999.

III.1. Le discours tragique

III.1.1. La violence dans Ravisneur

Etymologiquement, le mot violence vient du latin « vis » qui signifie la force. La violence caractérise ce qui se manifeste avec une force intense, extrême et brutale.

Les dictionnaires définissent la violence comme un état, une force intense et destructrice. Elle est aussi un fait caractérisé par l'abus de force avec un caractère brutal pour contraindre quelqu'un contre sa volonté.

« Actes par lesquels s'expriment l'agressivité et la brutalité de l'homme dirigés contre ses semblables et leur causant des lésions ou des traumatismes plus ou moins graves »

Parmi les définitions proposées dans la littérature, nous trouvons celle de Michaud qui présente diverses situations dans lesquelles la violence peut s'exercer et les différentes atteintes qui en résultent.

« Il y a violence, quand, dans une situation d'interaction un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions... »

Cette définition prend compte des trois formes de violences physique, symbolique et morale. En effet, la violence a pour but de détruire l'humain. Toute personne qui se sent niée, détruite, sidérée, par une attitude, une conduite, une parole provenant d'un individu, d'un groupe est soumise à un acte de violence.

Le concept de violence sociale implique une force dévastatrice et destructrice sans projet et d'autant plus difficile à contrôler qu'il n'y a rien à négocier.

Karli⁷⁸ range la violence en deux axes :

- Le premier, celui des mobiles de l'action a trait au caractère utilitaire ou non utilitaire de l'acte d'agression

a) Les agressions utilitaires qui visent à s'approprier un objet convoité, à satisfaire un désir

b) Les agressions non utilitaires, à visée défensive, qui visent à mettre terme à une émotion douloureuse en agissant sur la situation intolérable qui l'engendre.

- Le second relatif au statut de la victime par rapport à l'auteur de l'agression

Dans le récit de Leila Marouane nous décelons deux types de violence : la violence de la famille et la violence du groupe social.

En se basant sur les travaux de Timsit Berthier⁷⁹, nous pouvons établir les catégories suivantes :

Crime utilitaire / Victime étrangère : c'est le cas du terrorisme

Crime non utilitaire / Victime proche : c'est le crime légitimé par la vengeance, l'humiliation, le sujet à l'impression d'être menacé : c'est le cas de la violence de famille

Crime non utilitaire / Victime étrangère : c'est le crime légitimé, le sujet à l'impression d'être menacé : c'est le cas de la torture.

La violence de la famille

⁷⁸Karli Pierre. *L'Homme agressif*. Odile Jacob. 1987

⁷⁹Tuile Berthier Martine. « Approche compréhensive du meurtre et des meurtriers dans une perspective psychologique ». *Analise Psicologica. Psicologia Legal*, XI, 1993, p. 99 - 115

L'auteure fait de la famille l'élément fondamental de son récit. Elle montre l'emprise de la violence sur cette famille et entraîne le lecteur dans un engrenage de violences physiques et verbales.

Une place très importante est accordée à la situation existentielle dans *Ravisneur*. Elle est définie comme un horrible sentiment d'impuissance et surtout d'inquiétude.

Après la disparition de la mère et le retrait du père, la narratrice se pose constamment des questions sur l'avenir de sa famille. Comment s'en sortir de la misère qui s'installe en maîtresse des lieux? Quelle décision prendre pour remédier à ces malheurs qui s'abattent sur la famille Zeitoun ? Quelles sont les solutions pour reconstruire l'unité familiale ?

Nous percevons une atmosphère inquiétante, lorsqu'elle cherche un moyen pour s'en sortir sans succès. C'est de cette situation d'impuissance que naît le sentiment d'angoisse. Ce sentiment d'angoisse se manifeste par une impuissance devant une réalité vécue. Les enfants d'Aziz éprouvent un sentiment d'angoisse, non seulement à l'issue de la répudiation de leur mère, mais aussi à l'idée de la remarier à un voisin mystérieux. Ils se sentaient désemparés, incapables de remédier à cette situation. «La journée la plus courte de l'année s'annonçait interminable(p.44)» L'effondrement et la dislocation de la famille sont à l'image de la société à laquelle elle appartient.

Dans la violence de la famille, nous pouvons distinguer trois formes à savoir: une violence symbolique, une violence conjugale et une violence envers les enfants.

La violence symbolique représente une situation de domination légitime du père sur son épouse et ses enfants. Chez les Zeitoun seul le père a droit à la parole, le chef de famille qui ordonne, interdit, décrète, le rôle de l'épouse et des enfants se limitait à l'exécution de ses ordres. La violence conjugale s'exprime par la violence symbolique contre l'épouse, par les menaces répétées de répudiation et l'enfermement.

Les exemples suivants montrent le comportement violent du père et les rapports relationnels qu'il entretient avec les autres.

Quant il eut fini de *rugir*, de *fracasser* la vaisselle, de *mettre* en pièces les meubles, de *boire* des litres de vin, de *menacer* ma mère de répudiation, à

notre grand étonnement, notre père abdiqua... (p. 32)

La petite dernière [Zanouba], pas encore accoutumée aux *déflagrations de voix* de son géniteur, *aux poissons qui voltigeaient dans la maison, aux inondations de vin.*(p.48)

Dans ce discours rapporté, la narratrice résume le comportement agressif de son père. La gestuelle est renforcée par le sémantisme des verbes rugir, menacer. Le recours au non verbal et paraverbal a pour but de visualiser la scène et en donner une image précise au lecteur. Cette violence se trouve justifiée par le désir du père de sauvegarder l'unité familiale et sous-entend le rôle qu'impose la société à la femme.

- Si je ne reprends pas ma femme, croyez-vous que j'en trouverais une pour s'occuper de ma ménagerie ? (p.19)

Il va jusqu'à organiser une farce en demandant à un voisin d'épouser Nayla et de la répudier trois mois plus tard pour appliquer la religion.

- Il te dira que ce n'est possible que si elle contracte un deuxième mariage et évidemment une deuxième répudiation.

- Eh bien, nous appliquerons la loi, dit mon père.

Et il sortit.(p.53)

Pour orienter son discours sur la soumission de la femme et l'autorité arbitraire du mari, l'auteur joue sur l'opposition de deux personnages : Nayla et son époux. Dès l'ouverture du roman, Nayla est caractérisée comme un personnage faible, et subissant toutes les situations qui n'avait pour rôle que d'être une complice d'un père autoritaire ou plutôt son substitut.

Ma mère comprit très vite qu'elle n'échapperait pas à la décision de mon père de la remarier et s'y résigna allant jusqu'à émettre le vœu d'être représentée par lui lors de la cérémonie. (p.15)

En fait, elle ne gardait rien du tout : son rôle se limitait à répéter, copier, mimer notre père. Tout ce que Père ordonnait, établissait, décidait, décrétait, allait droit aux oreilles de mère pour se nicher dans ses neurones sans subir la moindre altération. (p. 30)

Ces exemples montrent clairement l'état de soumission de Nayla. Répudiée par trois fois, elle peut prendre en main sa situation et retrouver sa liberté mais elle préfère se soumettre à la décision de son époux de la remarier et demande qu'il soit son tuteur légal. Si Nayla a accepté cette situation c'est parce qu'elle est orpheline et ne peut trouver de soutien.

Nous pouvons déduire qu'à travers cette situation tragique est contestée, d'une part, la situation de la femme, mineur à vie, elle demeure incapable de gérer sa vie dans une société traditionnelle après sa répudiation, et d'autre part l'usage abusif de la loi religieuse qui octroie à

l'homme le droit de répudier sa femme et la possibilité de la reprendre.

En remarquant Nayla, Aziz ne s'attendait pas à une fin tragique, il n'imaginait pas que cette femme soumise, aurait le courage et la force de lui faire subir le déshonneur. Ce personnage décrit comme non agissant, bouleverse la vie de sa famille et particulièrement celle de son époux en prenant la décision de fuir avec Allouchi. Un acte qui déshonore et humilie cet homme orgueilleux.

Les événements qui ont bouleversé la vie du couple ont affecté tous les membres de la famille Zeitoun. La dignité en loques, souffrant des affres du déshonneur, Aziz Zeitoun s'enferme dans sa chambre et abandonne ses responsabilités de père de famille. Ses filles, une à une, abandonnent leurs études et deviennent la risée du quartier. Les disparitions se multiplient, d'abord celle du couple Allouchi et Nayla, puis celle d'Omar et son épouse Khadidja.

- Omar a disparu.
- Qu'il disparaisse ! vociféra mon père. Qu'il disparaisse ! Puisque c'est devenu une habitude dans cette famille. p.86

La famille Zeitoun vit dans un monde tragique et absurde. De là, une autre forme de violence apparaît, celle de la violence envers les enfants.

La négligence physique, le défaut de satisfaire aux besoins de base des enfants et de leur assurer les soins appropriés, les mauvais traitements affectifs, en sont les meilleurs exemples. Tout au long du récit les comportements verbaux et non verbaux du père illustrent bien le rejet manifeste, la critique et l'absence de réconfort psychologique nécessaire.

Nombreuses sont les situations qui indiquent ce type de violence. Nous voyons que Noria présente des problèmes de prononciation, elle risque de perdre la parole mais le père reste indifférent et ne lui procure aucun soin nécessaire. Il rejette ses enfants et les critique sévèrement les qualifiant de *tarées* et de *vaut rien*. Il ne subvient plus aux besoins de ses enfants en fait de nourriture, de santé et de sécurité.

- Samira, dix-neuf ans, sournoise, fugueuse, menteuse, à la mémoire soi-disant trouble. Une belliqueuse, oui ! Une belliqueuse capable à elle seule de déclencher des discordes tribales. Et puis Yasmina et Amina, seize ans chacune, ce qui nous fait trente-deux, collées l'une à l'autre toute la sainte journée, bavardes et souillons, qui traînent au collège, une dépense inutile pour l'État et moi-même. ..D'ailleurs je me demande pourquoi on ne les met pas dehors. Couturières, elles finiront. Au mieux ! (p. 17-18)
- Noria, treize ans, qui trébuche sur les mots et passera sa vie à chuintier. En plus, elle marche en dormant ou dort en marchant, peu importe, en tout cas, elle ne fonctionne pas comme il faut. Combien de fois ne l'a-t-on pas rattrapée e de la rue ? Fouzia, onze ou douze ans, je ne sais plus... À sa naissance, alors

qu'elle poussait ses premiers vagissements, mon plus beau châlutier a pris feu, un jour où il pleuvait des cordes, poursuivit-il. Aujourd'hui encore, il lui suffit d'ouvrir la bouche pour qu'une catastrophe nous tombe sur la tête. ..La dernière fois qu'on l'a entendue, la vésicule de ma pauvre tante, que Dieu ait son âme, a explosé. Zanoûba ou Manouba, peu importe, arrivée depuis peu, que personne n'attendait, née robuste comme un ours et pourtant bien avant terme, montre déjà des signes pas réjouissants. Dieu seul sait! sous quelle funeste forme elle quittera ses langes... Six filles qui ne sauraient pas cuire un neuf sans leur mère. Six filles qu'il faudra élever, qui ne seront jamais de vraies femmes, des tarées, quoi !qu'il vafalloir caser au bras de fer, à la force du poignet et du portefeuille. D'ailleurs la plus grande est définitivement incasable. (p.18)

- Il n'y a pas que les filles, d'ailleurs. Même le garçon, l'aîné, ne vaut pas un clou. Au lieu de s'intéresser aux études, il s'est laissé pousser les favoris et a eu l'ingénieuse idée de se marier. Pourquoi ? j'ai demandé. Pour la sunna d'Allah et de son Prophète, il a répondu. À vingt ans, Omar, mon fils unique; est déjà père de famille... pour la sunna d'Allah et de son Prophète, da dada, da dada, dit mon père, déformant sa voix pour imiter celle de mon frère. (p.19)

C'est ainsi que Aziz présente, ses enfants à son interlocuteur, en utilisant des adjectifs et expressions dévalorisantes. Et au lieu d'apporter le soutien psychologique à Samira violée, il la bat et demande qu'elle avorte.

L'auteure de Ravisseur propose un schéma métamorphosé de la famille: l'épouse abandonne son mari, on parle de la femme qui a « osé répudier son mari », une situation peu habituelle dans une société traditionnelle qui, pousse Aziz et ses filles à soupçonner leur mère d'adultère.

- L'adultère de notre mère ne souffrait plus aucun doute... après tout, ce que femme voulait. (p.98)
- Ses enfants étaient-ils les siens ? (p.98)
- Les Zeitoun n'engendraient pas autant de filles. Et si filles il y avait, elles étaient vertueuses, ne découchaient pas, ne se laissaient pas violer, ne répudiaient pas leur mari, ne corrompaient pas les imams, ne manipulaient pas leurs fils... (p.99)

Pour expliquer au lecteur que la violence est un mode de vie du père, L'auteure met en opposition deux temporalités : avant la disparition du père et après son retour. Après une absence mystérieuse, Aziz Zeitoun réapparaît dans un état affligeant, devenu faible physiquement, Aziz ne change nullement de comportement, il demeure violent et autoritaire.

Contrairement à ses sœurs qui avaient pitié de leur père, Samira dépourvue de sensibilité, le soupçonne d'être une personne venue d'un autre monde. La narratrice entoure les paroles de son père de commentaires qui laissent apparaître cette conviction,

- Qui est-ce ?
- C'est ton aînée, papa, dirent mes sœurs.
Alors elle m'observa d'un seul œil, tout comme notre père le faisait après l'assassinat de quelques bouteilles. Je baissai les yeux avec beaucoup de soumission. Ne dis rien. Il me fallait aussi feindre. Je serais la plus forte à ce jeu.
- [...]
- Puis s'affalant, la jambe raide

- Ça ne peut pas être elle.
- Toi aussi, papa, tu as beaucoup changé, dit Amina.
Elle n'avait effectivement pas les formes hippopotamesques de notre père, ni ses joues adipeuses et flasques. Elle avait bien d'autres défauts de fabrication, si je puis dire, qui ne trompaient pas. Pas moi, en tout cas : la jambe de bois, le bâton de pèlerin, les balafres sur les joues, les traces de brûlures sur le dos des mains et des bras n'appartenaient pas à notre père.
Mais tout comme il aurait dit-elle lança
- Je ne tolère pas que les filles: d'Allouchi m'appellent papa, ni qu'elles m'adressent la parole. D'ailleurs, il faudra songer à vous en aller de chez moi. Je ne vais pas indéfiniment loger les rejetons des autres.
Elle ne supportait pas les enfants de son amant portés et mis au monde par une autre femme. Moi, croyait-elle. Plus aucun doute là-dessus. Tout ceci pour une larme de patchouli.
Puis s'adressant à moi :
- Toi l'étrangère, si tu veux demeurer sous mon toit, tu seras mon alliée. Sinon, dehors !
Elle avait bien du toupet. Mais j'acquiesçai, comptant la combattre en m'appropriant ses propres manœuvres ; je les étudierais, les appliquerais sans faille.
- Maintenant, j'ai faim, dit-elle.
J'obtempérai.
Pensant mon père vraiment notre père, les jumelles traînaient les pieds comme des suppliciées et pleuraient en silence.
- Je fis chauffer les restes du souper en murmurant :
- Oui, Djidji, tout ce que tu voudras.

« Elle était revenue. Sous les traits de mon père » c'est ce que pensait la narratrice. Elle tend à établir des comparaisons pour se convaincre qu'il s'agit d'une démente. C'est à travers ces commentaires que s'exprime le délire de Samira.

Néanmoins, il convient de dire qu'elle acceptait de l'aider « à faire sa toilette, à prendre son bain- à l'habiller et à le raser (p.164) », non par affection mais en tant que stratégie pour se débarrasser de « cette femme venue d'un autre monde »

La violence est prégnante dans l'univers quotidien de Ravisneur, le discours est teinté de pessimisme et d'une sorte de mal existentiel. L'auteure décrit une multiplicité de violences de tout aspect. La violence de la famille présentée sous forme de conflits entre les personnages rejoint la violence physique et la violence verbale.

La violence physique

La transgression des lois instaurées, conduit sans doute à l'interruption de la quiétude et à l'émergence de la violence. La violence physique est ainsi assimilée à une manifestation qui tend à établir un lien entre deux personnages pour annuler le plus faible. Elle suppose donc la présence d'un agressé et d'un agresseur.

L'acte violent survient quand la personne est en état de mal être, de tension psychique insupportable, d'énerverment, de colère, de fureur, pour faire baisser cette tension, elle recourt aux critiques à l'égard de l'autre, aux insultes, aux coups, aux reproches incessants, et le percevoir uniquement par ses échecs.

Comme le but de l'auteur est de dénoncer le despotisme paternel, l'autorité arbitraire et oppressive, elle fait des personnages masculins les auteurs principaux des violences physiques (le père, les terroristes et les autorités).

Nous pouvons résumer les scènes de violence et les cerner dans quatre périodes bien précises : le mariage d'Omar, le viol et la grossesse de Samira, la désobéissance de l'épouse, et les dépenses exagérées de Samira.

Le jour où Aziz s'est opposé au mariage d'Omar, Nayla a entamé une grève de la faim, la colère d'Aziz se traduit alors en violence physique et des menaces de répudiation.

Il agit aussi violemment lorsqu'il découvre l'absence de son épouse, partie seule à la clinique maternelle.

- Elle est où ?

Ma réponse lui importa peu. D'ailleurs je n'en fis pas. Elle resta bloquée dans ma gorge ou un peu plus bas. Il jeta le verre qui alla s'écraser sur le sol et se lança hors de la cuisine, cavalant comme un forcené, appelant ma mère à tue-tête. Il trébucha sur le tapis à moitié roulé, se ressaisit et poursuivit ses recherches, jurant par tous les saints de réduire la maison en miettes, ma mère et les femmes de la terre entière en poussière. Quand il eut fait le tour des pièces, salles de bains et buanderie incluses, quand il eut brisé tout ce qui lui tombait sous la main, même les précieux verres Lexdura importés, réputés incassables, ne lui résistèrent pas, quand il eut déchiré les robes de ma mère, les nôtres si elles se trouvaient là, il cessa ses gueulantes et sa course. Le pas las, il revint dans la cuisine d'où je n'avais pas bougé, les pieds cloués au sol, le bébé tout contre ma poitrine.

Ce début de dialogue permet de caractériser le père par son dire et son faire. Samira laisse la question sans réponse, préférant le silence, la colère du père éclate et prend une forme verbale et comportementale indiquée dans les commentaires qui encadrent ces interventions. La technique du résumé est utilisée ici pour évoquer les actes illocutoires du père (menaces, appels). Nous discernons le type de relations qu'entretient Aziz avec sa femme, le rapport de pouvoir vient d'être renversé par cet acte de désobéissance. Pour le rétablir et réaffirmer son autorité, l'époux recourt à la violence.

La narratrice continue son commentaire, dévoilant progressivement les comportements du père pour le rendre antipathique au lecteur.

Le visage suintant, le souffle haché, il s'assit. Il se saisit de la bouteille de vin, laissa tomber le bouchon et but au goulot. Il alluma alors une cigarette et tira une grande bouffée, qu'il n'expira pas. D'une voix faussement sereine, il dit :

- Où est-elle ?
Il laissa échapper la fumée de ses naseaux, l'œil vissé sur moi.

Lorsque le père arrêta ses déplacements dans la maison pour s'adresser directement à sa fille, les commentaires qui recouvrent des éléments non verbaux et paraverbaux encadrent ses interventions. Ton de la voix, regard, gestuelle sont nécessaires pour représenter la colère du père et parallèlement la peur de la narratrice. Mais leur utilité réside aussi dans la faculté de relancer le dialogue et d'augmenter la tension. Ce regard « vissé » exerce une force perlocutoire sur Samira qui en instaurant un rapport de pouvoir exige une réponse.

- Ma langue séchait, gonflait, s'alourdissait, se nouait au fur et à mesure que les yeux de mon père s'injectaient de sang, les yeux d'un bourreau prêt à œuvrer. Et ma mâchoire de se serrer fortement, mes dents de crisser, crisser à se briser... Puis la peur d'attiser sa colère, qu'il ne manquerait pas de déverser sur moi et le bébé, réactiva mes glandes salivaires. Ma langue enfin se délia, mais mon esprit s'installa dans la confusion.
- La femme d'Omar a accouché. C'est un garçon. Omar l'a appelé papy, non, grand-père, je veux dire Mahmoud, dis-je d'une traite. Ma respiration, celles de Zanoûba et de mon père, le robinet qui gouttait, le réfrigérateur qui ronronnait, le moindre bruit battait mes tympans, résonnait comme un effroyable tintamarre.

Sous menace et après hésitations marquées par une succession de verbes, Samira donne une réponse mais inattendue. Elle entoure sa réponse de deux commentaires exprimant ses émotions.

Certes, ce n'est pas cette réponse que cherchait le père, ce qui anime à nouveau sa colère et violence. La gestuelle du père en signe d'autorité, appuyée par le verbe rugir, arrachent enfin une réponse à Samira.

- Tant mieux, mais ça ne me dit pas où est Nayla, dit-il de cette voix qui clamait la paix dans le monde et dans les foyers. Puis il envoya sa cigarette dans l'évier et bondit de son siège. Les mains à plat sur la table, le buste penché à angle droit, son visage frôlant presque le mien, il rugit:
- Ta mère, elle est où ? nom de Dieu
N'arrêtant pas de rappeler le nom de Dieu, du revers de son bras, il balaya le cageot de rougets et la bouteille qui se trouvaient sur la table. La petite dernière, pas encore accoutumée aux déflagrations de voix de son géniteur, aux poissons qui voltigeaient dans la maison, aux inondations de vin, brailla de tous ses petits poumons. Je la serrai étroitement contre moi et me mis à me balancer comme sur le rythme d'une musique folle.
- À la clinique, à cause du sel, il pèse quatre kilos, on ne sait pas ce que mangeait sa mère, le mauvais œil...
Épuisée, ma petite sœur s'assoupit et je finis par me faire comprendre. Mon père se rua vers la sortie, le bruit de ses pas s'estompait dans l'escalier mes jambes flageolaient, le sol se dérobaît, les siroccos m'entortillaient, me soulevaient... Les prémices de la fin du monde seraient-elles aussi anxiogènes ? (p.47-49)

La réponse connue le père quitte la maison laissant Samira s'interroger sur ce qui pourrait encore arriver. Le père figure dans Ravisser, comme le tortionnaire physique et psychique de la fille aînée. L'agression corporelle est provoquée par un désir de vengeance et de haine qui vise la

suppression de l'autre, en l'occurrence cette fille aînée qu'il considère comme « dangereuse ».

Samira a été victime de deux agressions physiques. Nous n'aurons connaissance de la première qu'après qu'elle ait subi la seconde. La narratrice l'ignorait ou feignait l'oublier. Elle sera dévoilée plus tard par ses sœurs.

- Il t'aurait préférée morte plutôt que souillée. Alors il t'a battue. Il faut dire que, cette fois-là, il n'a pas eu le temps de te défigurer comme pour le gigot d'agneau. Il avait perdu connaissance avant. Et maman était là. (p. 127)

Cette réplique extraite du trilogie de Samira-Yasmia- Amina, dans lequel ces deux dernières relatent à leur sœur aînée, les circonstances de la première agression et notamment sa grossesse. Yasmina dans sa réplique évoque la première agression qui a suivi le viol et la deuxième à cause d'un gigot. Entre ces deux agressions, elle affirme que l'absence de la mère lui a été déficitaire. La deuxième agression survient lors du dialogue. Ne contenant plus sa colère, le père s'acharne sur Samira et ne la laisse que lorsqu'il croyait qu'elle était enfin morte. Nous assistons à une scène très violente, une scène qui exprime une attitude de férocité envers Samira.

S'apercevant de ma présence, et sans me regarder, il dit :

- Bravo.

Puis il passa lentement le doigt sur le bord de la tasse. Comme s'il méditait sur une catastrophe sans précédent. Je n'eus alors qu'une envie : rebrousser chemin, regagner la chambre, m'y enfermer à double tour. Mais du plomb coulait dans mes jambes, se déposait dans mes pieds.

- Bravo reprit-il. D'abord vous faites disparaître votre mère, puis vous vous attelez à ma ruine.

- Je...c'est la broderie...

Inutile. Même s'il avait eu toute sa tête, mon père ne m'aurait jamais crue.

- Veuf et ruiné avant l'heure. Bravo. Mille bravos, répétait-il en lorgnant le gigot.

- [...]

Il se rua sur moi. Puis il me saisit par les cheveux. Puis il les tira. De toute ses forces. D'abord vers le haut. Puis vers le bas. Jusqu'à ce que mes genoux plient.

- Elle me défie ! Ce bigot d'imam me défie ! Allouchi me défie ! Mon fils me trahit. On me mange dans la main et on me défie, on me mange dans la main et on me trahit, disait-il, détachant les mots, appuyant sur chaque syllabe.

Tout d'un coup, il lâcha prise. Je perdis l'équilibre et tombai. Mon visage heurta le carrelage froid. Je n'aimais pas le lait, n'en buvais jamais, alors mes incisives se brisèrent comme du verre. Je n'en avais cure, l'important pour l'heure était de sauver ma peau. (p. 111-112)

Les dents brisés, symboles d'intelligence et d'univers, représente en quelque sorte l'humiliation et la ruine de Samira. L'évocation des dents peut se lire de manière symbolique: « Les incisives sont figuratives de renommée et de célébrité »⁸⁰. Perdre ses dents est un signe de faiblesse, d'un

⁸⁰Dictionnaire des symboles. 2004. p. 348 « dents »

asservissement et d'une perte de toutes ses capacités. Amnésique en début du récit, la narratrice retrouve la mémoire mais perd la raison et sombre dans le délire et une folie progressifs.

Par les détails donnés, la narratrice insiste sur l'impétuosité de son géniteur qui veut sans doute sa mort.

Tandis qu'il se débarrassait méticuleusement de la touffe de cheveux restée dans ses doigts, poussant des ah ! et des oh ! de jouissance, je rampai sous la table, me frayant une issue de secours entre les chaises. Mais il me rattrapa, s'empara de nouveau de ma chevelure, se mit à me traîner dans toute la maison.

- Pourquoi ? Mais qu'ai-je fait ? Qu'ai-je donc fait ? (p. 112)

-

Cette scène virulente qui s'étend sur trois pages provoque l'indignation du lecteur.

De nouveau agrippé à mes cheveux de toutes ses forces, mon père jubilait en me baladant à travers sa maison. Et tandis que mon corps, ma tête, toute ma carcasse cognaient les murs. Tandis que le sang dégoulinait le long de mon visage, souillait le sol. (p. 113)

La narratrice ne se contente pas seulement d'évoquer cette scène mais elle décrit les conséquences de cet acte abominable sur son apparence physique.

Elle a été scalpée. Au sens littéral du terme... Ah, mon Dieu ! Quelle horreur !... Comment peut-on de la sorte aller vers les agressions ? les provoquer ? Faut pas sortir comme ça, enfin. Une femme n'est jamais à l'abri. Et puis ça n'est pas fait pour traîner dans les rues... Son père ? Pour un gigot ? C'est vrai que la viande est chère mais tout de même, quel sort ! Toi qui vois tout, qui entends tout, protège nos enfants ! Pauvre petite. Voilà à peine une année elle était dans ce même service. Cette fois-là, la peau du corps arrachée l'hymen déchiqueté. Comment peut-on briser la vie d'une enfant ?... Faut dire que c'est une miraculée, ou qu'elle tient absolument à la vie. Certaines se suicident pour moins que ça...

Un coma ? Qui peut le savoir ? Un traumatisme crânien ? Cliniquement morte ? Peut-être seulement une sorte de syncope. Ça peut être long. Attendre la réparation du scanner et la ramener ici. Enfin, si d'ici là elle est encore de ce monde. Des points de suture et un pansement. Tout ce qu'on peut faire. Hélas ! (p. 118)

A travers ces scènes violentes, l'auteure veut mettre en évidence l'indignation des locuteurs et l'absurdité d'un tel comportement (agir d'une façon horrible pour un gigot). Elle revient en charge avec le discours tenu sur les femmes, le suicide et l'insécurité.

Puis elle reprend la description de son visage.

Mon nez était retroussé ; mes yeux bridés, mes sourcils et les commissures de ma bouche relevés. Ainsi j'avais l'air médusé. (p.124)

Cette agression physique a laissé des séquelles sur ses sœurs notamment Noria.

- Depuis quelque temps, elle éprouve un sacré plaisir à se faire peur. Elle a des cauchemars. Elle ne nous laisse plus dormir avec ses cris. Elle ne veut

plus s'attacher à son lit. Résultat, on passe nos nuits à la rattraper dans le jardin ou au coin de la rue...p.119

La violence physique se conjugue souvent avec une violence verbale qui se manifeste par des injures et railleries.

La violence verbale

L'auteure ne se limite pas à un seul registre langagier. Elle change de niveau de langue tout au long du récit. Ce changement de registre dépend de l'espace que cadre l'action, et les personnages qui y participent. Afin d'amplifier les effets de violence dans le récit, Leila Marouane multiplie les styles d'écriture : une langue soignée et poétique, et une langue mimétique de l'oral.

La grossièreté et le manque de finesse, l'élévation du ton, les cris et le ralentissement de la prononciation, sont les procédés utilisés par l'auteure. Le registre utilisé est parfois choquant. Il s'appuie parfois sur l'animalisation. Samira chaque fois qu'elle évoque son père, elle parle de formes hippopotamesques. Elle le compare au « lard » p.19 « au félin » p.85. « Sa silhouette d'hippopotame. » p.48 « son poids hippopotames. » p.85 « Un félin » p.85

La violence verbale se manifeste d'abord dans la description de ses filles. Chaque fois que la famille traverse une période difficile, le père tient à rappeler et à peindre les défauts de ses enfants. Il utilise un vocabulaire qui laisse à entendre une haine et un mépris envers ses enfants.

Aziz qui, ne tolère pas d'être affronté, n'acceptant pas l'avis d'Omar concernant l'application de la loi religieuse pour pouvoir reprendre son épouse répudiée. Il tente de le rabaisser.

-Tu n'es tout de même pas l'imam El Ghazali ! le réprimanda mon père. Et le nôtre d'imam saura me dire. (p.53)

Il s'appuie aussi sur la déformation du langage pour ridiculiser son fils.

- A vingt ans, Omar, mon fils unique, est déjà père de famille. Pour la sunna d'Allah et de son prophète, da dada, da dada. (p.19)

La violence verbale du père ne se limite pas à son entourage familial, elle le dépasse pour atteindre aussi ses relations avec les autres personnes.

Il s'agit ici de son comportement avec l'imam qui a marié Allouchi et Nayla, et la veuve chargée de la chaperonner.

- *La conduite d'Aziz Zeitoun avec l'imam :*

Le père dans son discours passe subitement dans un moment de colère, du vouvoiement au tutoiement, un tutoiement soudain qui n'augurait rien de

bienveillant. Sa posture aussi vise à montrer sa supériorité.

- Mon père se souleva de tout son corps
- Qui t'a enseigné ces vérités, l'imam ? (p.20)

Lorsqu'il découvre la disparition de sa femme, il culpabilise l'imam. Style oralisée, intonation, tutoiement et emploi du futur proche sont les moyens utilisés pour exprimer les menaces

- tu vas voir à quoi je vais réduire la tienne de condition, l'imam ! tu vas voir où te mèneront tes décisions ! tu va couler dans un caniveau, l'imam ! je vais t'y noyer ! tu peux me croire et ce n'est pas Allouchi, ce scribouillard de mes deux, qui t'en sortira. (p.94)

Sur un ton élevé, il accuse l'imam de comploter avec Allouchi.

- Combien t'a-t-il payé pour comploter avec lui cet enlèvement ? Peut-être tu t'es-tu seulement satisfait d'une lecture du Coran en évitantsoigneusement : la femme de ton voisin, tu ne toucheras point ? barrissait-il. (p.94)

Rappelons que ce dialogue marque une rupture dans les rapports hiérarchiques. Le rapport d'égalité qui s'instaure au début du dialogue, se modifie au cours de la conversation, et devient un rapport hiérarchique instable. Le père affirme sa supériorité à travers ses actes de langage (menace, ordre) mais très vite, il se verra dominé par son interlocuteur. Conscient de ce renversement de situation et son incapacité à obtenir ce qu'il désire, il s'adonne aux invectives.

- *Son entretien avec la vieille femme qui a chaperonné Nayla :*

D'un air menaçant il l'interroge sur Nayla. Il lui rappelle son veuvage dans l'intention de l'humilier. Sa supériorité sur l'axe hiérarchique lui permet d'obtenir toutes les informations en confinant la veuve à répondre à toutes les questions.

- alors la veuve ? quelles sont les nouvelles ? (p.87)
- si tu ne parles pas, je te ferai connaître l'enfer avant l'heure. (p.89)
- répète ce que tu viens de dire, lança-t-il dans un tonitruant murmure. (p.93)

Aziz qui se trouve incapable de retrouver son adversaire, se contente de l'insulter et de le qualifier de « traître ». Il recourt au style familier et à la déformation du langage pour le railler et le réduire en évoquant son impuissance sexuelle.

- il se prend pour l'émir Saoud. (p.121)
- il se jette sur nos femmes à la six-quatre-deux. (p.121)

- quant il veut faire oublier sa tare, mon voisin sort son fusil, soi-disant pour le baroud d'honneur, dada, dada... (p.121)

Nous remarquons qu'à travers ces extraits, Aziz Zeitoun est un personnage dont le comportement est extrême. Ses relations avec les autres sont teintées de violence du langage. Il recourt souvent au langage violent « réduire la maison en miettes- ingurgiter une bouteille d'eau de javel »

Nous décelons un autre procédé pour évoquer la violence verbale celled'associer les excès de colère du père à des verbes puisés dans le registre propre aux animaux « beugler », « barrir », « rugir », « mugir ».

Nous avons retenu les exemples suivants.

- hors de ma vue, poisse de poisse ! hors de ma vie : pyromane ! matricide ! tanticide, beugla-t-il. p.73
- porteuse de poisse dont les seuls mots engendraient les vingt- cinq pour cent des maux du monde. (p.42)
- Que veut dire ce JE NE SAIS PAS ? Mugit mon père. (p.88)
- Où les a-t-on vus ?répéta mon père en soufflant comme un buffle. (p.89)

Nous percevons comment la famille Zeitoun se consume dans la violence physique et verbale. Cette violence n'est autre qu'une expression d'une conscience déchirée et malheureuse. Etant l'élément fondamental de la société, cette famille est à l'image de la société à laquelle elle appartient ; une société malade, qui vit aussi dans une violence quotidienne.

La violence va croître, puisque l'auteure cherche à dénoncer un autre genre de violence, celui de la violence du groupe social. L'auteure évite de présenter le sujet sous forme de documentaire.Elle rapporte les évènements sanglants des années 90 en se référant à une réalité vécue mais dans une dimension esthétique pour atténuer leur ampleur.

Ce genre de violence ou le terrorisme va conduire à une réaction identique et justifiée de la part des représentants de la loi. Dépassés par la tyrannie de ces infra terrestres, une solution doit s'imposer pour neutraliser et anéantir ces « ravisseurs ».Néanmoins à aucun moment, l'auteure n'utilise le mot « torture » ou « prison ».

En suivant la trame narratologique, nous pouvons déduire que le père a été emprisonné pour des raisons précises pour les autorités mais qui demeurent obscurs pour le père. Il a été accusé d'utiliser ses bateaux pour cacher des armes.

Là-dessus, on frappa à la porte, des coups violents. Pendant que mes sœurs retenaient leur souffle, priaient, espérant un miracle, mon père' raccrocha et descendit ouvrir. D'en bas montèrent des voix indistinctes. Elles étaient nombreuses, pressées, nerveuses. Puis, poursuivit Fouzia avide de mots,, la voix de notre père s'éleva :

- Transporter quoi ? Qui ? Mes bateaux sont faits pour la pêche et non pour ce que vous dites. C'est un complot ! C'est une machination ! Allouchi et ses 11 les veulent avoir raison de moi ! Demandez, donc aux voisins de vous raconter les turpitudes dont je suis la proie ! Je n'en dors plus ! Je n'en mange plus ! Je suis vidé comme une outre.
D'autres murmures, presque audibles, mais Fouzia n'avait rien retenu. Et de nouveau la voix de notre père, de plus en plus haute
- Mais c'est le traître qui habitait en face qu'il faut emmener. C'est lui qui sait lire et écrire, qui rédige des textes, comment dites-vous déjà ? suservifs ? subversifs, bien sûr. Je ne sais même pas ce que ça veut dire, l'arabe littéraire et moi, vous savez.... Mais je peux vous assurer que je n'en fais pas, du susertif. Allez voir du côté de mon voisin. [...]Moi, mes bons amis, je ne suis qu'un armateur, le plus célèbre du port, certes, mais seulement un armateur et des plus généreux. Pas autre chose, en tout cas pas un armurier. D'ailleurs, les armes, je n'aime pas ça. Alors prétendre que mes bateaux sont des caches...(p. 121)

Mais cet argumentaire ne lui est pas de grande utilité puisque Aziz Zeitoun va disparaître et réapparaître plus tard, mais unijambiste, émasculé et fou.

- Ce sont eux qu'il faut jeter dans vos geôles... p.122
- Et voilà, on ne sait pas où il est. p.123
Elle n'avait effectivement pas les formes hippopotamesques de notre père, ni ses joues adipeuses et flasques [...] la jambe de bois [... les balafres sur les joues, les traces de brûlure sur le dos des mains et des bras [...] p.152

Cette perte de la virilité et l'affaiblissement physique sous-entend une violence physique exercée sur le père durant son absence.

Un peu loin, seront dévoilées d'autres traces de torture.

- À mots couverts, et indiquant l'endroit de son sexe, parlait de castration. (p.155)
Le reste de son corps était labouré de cicatrices. Et puis ce gros moignon à la naissance de la cuisse. Comment avait-elle pu se faire cette abominable amputation ? (p.164)

Puis, elle accentue cette description, en soulignant que le père : « a complètement perdu la raison. » p.166 «continuait de boiter, de maigrir.» p.177

Cet enchaînement dans la description de l'état du père va aboutir à une situation irrémédiable. Cette évolution suggère l'atrocité de la violence qu'avait subit le père, violence physique, morale qui va mener à la mort.

Ainsi, cette pratique semble être indispensable pour éradiquer le terrorisme qui soumet toute une société. Toutefois, cette pratique dangereuse qui peut mener la victime jusqu'au délire et la folie ce qui provoque l'indignation de l'auteure qui cherche à dénoncer cette pratique en dévoilant ses conséquences. Autant de violences qui illustrent la thématique de l'absurde et la désillusion totale exprimée par le délire et le délire.

III. 1. 2. LE DELIRE ET LA FOLIE

La folie dans la société se déploie dans le registre du tragique. Elle est localisée dans les lieux clos et est circonscrite dans un espace régi par le principe d'enfermement⁸¹. Elle témoigne d'une impossible action ou d'une action illusoire. La folie est placée donc sous le signe de l'échec et ne fait que traduire la tentative de résister et de contester.

Quant au délire, il est un signifié qui englobe la notion de folie, ses symptômes ou manifestations. La folie constitue un aspect du délire qui n'est pas seulement un trouble mental mais aussi une sensation désagréable ou un malaise. Il est défini ainsi par le Larousse: « trouble psychique caractérisé par des idées sans rapport manifeste avec la réalité ou le bon sens et entraînant la conviction du sujet »⁸²L'individu qui aspire à conserver sa manière de penser, de se conduire, y trouve refuge.

Certes le délirant domine la situation par l'esprit, il devine les manigances de l'autre mais demeure incapable de concrétiser la lutte ou même l'organiser.

Néanmoins, le personnage délirant n'est pas nécessairement fou et, en ce sens, le délire recouvre certes la folie mais peut aussi être déterminé par d'autres facteurs; être engendré par d'autres phénomènes intérieurs ou extérieurs à la conscience du délirant tels que l'angoisse, les agressions physiques et le désarroi croissant.

Le délire est lié dans Ravisneur à la production des discours, alors que la folie apparaît dans le comportement et traduit un état pathologique dont le personnage n'a pas conscience.

L'auteure fait du délire un élément structurant du texte. L'onirisme, le cauchemar, les hallucinations traversent tout le récit.

⁸¹Cf thèse Hajos Katalin. *Variations sur le thème de l'enfermement dans la littérature maghrébine d'expression française*. Mémoire de master 2, sous la direction de Sylvie Ballestra-Puech, Université de Nice, Sophia Antipolis, 2005. (www.limag.fr)

⁸² Dictionnaire Larousse, 2007, p. 343

Dans *Ravisneur* nous parlerons de la dichotomie terminologique Délire/Folie. Leila Marouane réserve le mot folie et les mots de sa famille pour diagnostiquer le mal dont sont atteints ses personnages. Les personnages principaux sont présentés comme des personnages fous ou délirants.

C'est par ce commentaire que la narratrice clôt son dialogue avec Khadidja

- Dieu est juste, je vais prier pour qu'Il ait pitié de mon mari et de l'âme de ton enfant.
Je la regardai monter l'escalier d'un pas d'outre-tombe. Que répondre au délire ? Qui de nous deux déjantait ?
Quelle que soit la réponse, c'est ce jour-là que la folie fit son réelle apparition chez nous. (p. 76)

Puis, elle en fait part à ses sœurs

- Khadidja est en train de perdre la raison. Dis-je. p.77
- Elle est folle, Khadidja a perdu la tête. Prier pour l'âme de mon enfant, je n'en reviens pas, répétais-je, cherchant en vain une cohérence dans les propos de ma belle-sœur. p.78

Le personnage fou est atteint d'une maladie chronique et incurable. Alors que le délirant souffre d'un mal ponctuel, et d'un dérèglement psychologique qui se manifeste temporairement. Aziz Zeitoun sombre dans le délire, les propos de ses filles laissent à entendre que cet état dégradé est définitif

- Il (Aziz) a complètement perdu la raison. p.100
- En tout cas, papa est devenu fou. Vraiment fou. Dans le quartier, les gens ne parlent plus que de ça, dit Fouzia. (p. 123)
- Papa n'est plus papa, dit Yasmina. p.166
- Mis à part l'hôpital, je ne vois rien d'autre. [...]
- On ne va comme même pas l'interner, dit Yasmina. Après ce qu'il a subi ! p.167

Quant à Samira, le délire se manifeste après la violence physique qu'elle a subi.

- Nous avons bien conscience de ce que tu as enduré et de ce que tu continues d'endurer, commença Yasmina. p.168
- Nous allons faire venir un médecin. p.169

Il faut souligner que dans *Ravisneur*, il s'agit d'une évolution progressive du délire à la folie. L'état psychique de Samira comme celui de son père débute par un délire verbal pour atteindre une folie exprimée dans le comportement

Le personnage en proie au délire produit un discours qu'il faut interpréter par rapport aux autres discours existants.

- Je me consumais de remords : que dire à la prude et voilée Khadidja, la vraie Khadidja lorsqu'elle reviendrait chercher son fils ? p.163
- Je regardai ma belle-sœur. Elle ne ressemblait plus du tout à l'amie qu'elle avait été avant de rentrer dans notre famille. Tout d'un coup, je me demandai si Khadidja était bien Khadidja. (p. 162)

La folie dans Ravisneur indique un déséquilibre de la raison. Elle traduit un sentiment de colère contre soi même. Car elle correspond à une impuissance à prendre en main son destin. La folie est alors le dernier refuge.

Après que l'état psychique du père s'est aggravé, il prend sa fille aînée pour sa tante.

- Ma tante !
Abandonnant son bâton de pèlerin, claudiquant, fonça sur moi.
- J'ai tout de suite vu que c'était toi ! ô ma tante ! Quel bonheur de te revoir !
Puis se jeta à mon cou et le trempa de larmes. Ça dura une éternité.
- Il a complètement perdu la raison, dit Amina
- Il faut faire quelque chose, dit Yasmina
- Papa n'est pas papa, m'écriai-je
- Mais c'est ce que nous disions, dit Yasmina. Papa n'est pas papa. (p.166)

Elle continua de m'appeler ô ma tante.

- Ma tante tu vas guérir. Tu ne vas pas me faire le coup de la dernière fois, dit-elle à chaque visite. Tu vas guérir. Te relever. Prendre soin de moi.(p.192)

Dans ce sens, le délire est lié à la production d'un discours alors que la folie met terme à l'existence des personnages comme le comportement d'Aziz qui « enfilait une robe (de son épouse), rasait de près sa moustache. (p. 177) »

Samira au fur et à mesure de sa rencontre avec son passé et les phénomènes blessants, finit par sombrer dans un monde guidé par son imaginaire proche de la folie. Une sorte de paranoïa, la gagne et la pousse aux extrêmes. Elle prend son père pour une femme djinnia et l'appela « Djidji ».

- Oui, Djidji, tout ce que tu voudras. (p. 151)
- L'imam ou le curé le fera disparaître pour de bon , vu qu'elle commence à se décomposer. Sinon elle renaîtra sous une autre forme et elle nous remettra ça.
- J'ajoute :
- Les djinns, c'est comme les sphinx. Ne l'oubliez jamais. (p. 183)

Elle pense aussi que le retour de sa mère et son mari, son frère et belle sœur, n'est qu'un mensonge préparé par ses sœurs. Elle les considère comme des étrangers

Elles ont donc fait passer une des femmes pour notre mère, l'autre pour ma belle-sœur, un des hommes pour le mari de ma mère, le deuxième pour Omar. Notre soi-disant mère (p 190)

La folie est alors la conséquence des traumatismes infligés aux personnages. La torture et la violence physique sont donc les causes principales de la folie.

L'auteure développe aussi le thème du rêve. Il est un élément ordinaire de la vie psychique. Il permet de revenir sur le passé pour dire comment tout a commencé.

Les souvenirs, jaillissent en hallucinations foudroyantes, en cauchemars terrifiants qui ne laissent aucun répit à la conscience tourmentée de la narratrice. Ces délires sont en accord avec les traumatismes subis.

Le passé de Samira ressurgit par les événements du présent. Ainsi l'idée du présent ne prend que la forme du passé. Subitement se dévoilent les éléments de son passé, de son viol qu'elle a oublié. C'est à travers un rêve que la narratrice raconte son enlèvement par des « ravisseurs ». Son histoire est délirante, elle parle d'un homme qui ressemble à son père, d'une fille qui était-elle.

Dans un miroir déformant, une fille en blouse blanche, qui me ressemble à s'y méprendre, dit à un homme, le portrait craché d'Aziz Zeitoun, mon père :

- Je n'y suis pour rien...*nous avons été enlevées à la sortie de l'hôpital.*

La réplique de mon père, sourcils froncés, lèvres pincées :

- Et que vous ont-ils fait, *ces ravisseurs ?*

- Ils nous ont logées au *Triangle*....

Mais l'homme s'énerve

Il la coupe :

- A part ça, que vous ont-ils fait ? Parce que de demande de rançon, je n'en ai pas eu vent et, de toute façon, je ne l'aurais point payée.

- *Ils ne voulaient pas d'argent.*

Il tonne :

- Que vous ont-ils fait ?

- *Ils ont violé certaines d'entre nous et égorgée les autres.*

- Mais à toi ! qu'ont-ils fait, à toi, la soi-disant infirmière au service des faibles ?

- *Ils m'ont égorgée*, répond alors la jeune fille.

Sans ciller.

L'homme se détend. Il applaudit longuement ; un frémissement de fierté enjolive sa moustache. Tout à coup, voilà qu'il se crispe. L'œil incrédule, le visage fermé, il observe avec ahurissement le *ventre de la fille qui grossit de façon surprenante.* (p. 79)

Elle se lance dans une narration qui confond son père à un autre homme, elle-même à une autre fille, alors qu'il s'agit de sa propre histoire.

« La réplique de mon père », « Mais l'homme », « s'énerve ».

« Répond la jeune fille », «je voulus aussi regarder à l'intérieur de ce ventre qui n'en finissait pas de s'arrondir.» p.79-80

Puis les détails de ce viol sont livrés à travers un cauchemar vécu quotidiennement par la narratrice.

Lorsque je détournai le regard de cette abominable transfiguration, elle se mettait à déclamer dans un idiome bizarre. Je reconnaissais peu à peu les versets coraniques récités aux enfants pour les apaiser après le cauchemar. Alors qu'un sentiment de sécurité me gagnait, la femme commençait à débiter l'Ouverture du Livre. D'un trait et à l'envers. Sa cérémonie achevée, elle se jeta sur moi, écrasait ses lèvres sur les miennes, fourrageait dans ma bouche avec sa longue, me serrait étroitement, immobilisant mes membres. C'est alors que je sentais plaquée contre mon bas-ventre la dureté d'un pénis, de la longueur d'une matraque. Mes hurlements ne parviennent qu'à irriter, si je puis dire, la femme-homme, à redoubler ses âpres gémissements et elle me pénétrait avec une force de géant.

Lorsque je frôlais l'évanouissement, elle se retirait, hirsute, essoufflée. Puis d'autres hommes femmes, identiques à la première prenaient la relève. A tour de rôle et ab irato. (p.134)

Cette lutte contre ces souvenirs atroces mènera la narratrice aux hallucinations. Elle invente une histoire de djinn, un vieux sage lui rend visite tous les soirs, elle discourt durant des heures. Lorsqu'il disparaît (de son imagination), elle s'enfonce de plus en plus dans la folie en affirmant que c'était une djinnia, l'amante d'Allouchi venue se venger d'elle.

Il se tenait les bras croisés sur sa barbe, le buste droit, ses épaules témoignaient d'une souplesse inhumaine.

Il sourit

Que dis-je ?

Qui l'envoyait ? Pourquoi était-il ici ?

(Je ne posai pas de question : j'avais le sentiment de connaître les réponses.)

De quelle contrée venait-il ? (p.138)

A mi-chemin, la lumière revint et mon compagnon de nuit n'était plus là.

Je sus tout de suite qui il était. Il était la djinnia déguisée en vieux sage, d'où cette absence de rides. Me confondant avec ma mère, à cause du patchouli, peut-être, elle me prenait pour sa rivale et elle était venue se venger de moi. Démasquée, elle disparaissait. Mais je la soupçonnai de vouloir revenir. Sous quelle forme cette fois ? je n'en savais rien. De toute façon, je la reconnaîtrai et je ne la manquerais pas. (p. 150)

Ses rêves et cauchemars, ses histoires de djinns (le sage et le père unijambiste) ne sont qu'une pure imagination due à l'état psychique de la narratrice ayant souffert et vécu des traumatismes violents.

- Nous avons bien conscience de ce que tu as enduré et de ce que tu continues d'endurer ; commença Yasmina. p.168

Dormir signifiait pour Samira la peur et l'angoisse, puisqu'il s'agit de rencontrer les êtres effrayants qui l'ont terrorisées, et continuent de le faire dans ses rêves.

- Je lutte en vain contre le souvenir de ces rêves ; mes esprits en demeuraient brouillés, mon corps vidé. Les nuits commencèrent alors à grignoter mes jours et finirent par les dévorer. (p.134)
- Plus question désormais de dormir, de rencontrer ces êtres ceux qui maintenant traversaient mes nuits étaient d'une autre trempe. Ils étaient plus sinistres que le sordide [...] abolir le sommeil, seule façon de leur échapper. p.135

Les traitements de son père, ses interdits, ses censures, sa loi avaient refoulé au fond d'elle les horreurs de ce monde.

Mon sommeil se peuplait de visions d'épouvante ; du tréfonds de mon subconscient, surgissaient d'écœurants, de révoltants personnages. p.133

Elle résume à ses petites sœurs toutes ces histoires dont elle a la conviction du réel

Je raconte tout : les visites du vrai faux sage, sa soudaine disparition suivie de l'arrivée immédiate de l'unijambiste, ses confidences, la soi-disant émasculature. Khadidja qui n'est pas Khadidja. Tout, même les femmes-hommes. (p.182-183)

Le discours délirant et le comportement bizarre de la sœur aînée obligent ses sœurs à engager une infirmière pour s'occuper d'elle. .

Mes sœurs ont engagé une femme pour s'occuper de moi. [...] La femme qui s'occupe de moi est très bien: discrète, souriante, juste ce qu'il faut, toujours de blanc vêtue, mais elle parle peu ou bien seulement le français. D'ailleurs, elle ressemble aux femmes de la télé. p.189

Le délire, la folie et les traumatismes subis par Samira sont résumés ainsi par ses sœurs

- La fièvre ne la quitte plus... plus...plus....
- Elle délire...ire...ire
- Elle parle seule...eule...eule...
- Parfois comme si elle s'adressait à quelqu'un. .. elqu'un....elqu'un...
- Elle appelle notre père Djidji, ...
- DJINNIAAA ! DJINNIAAA ! DJINNIAAA !
- Elle se méfie de lui...Dji...Dji...
- Un peu normal, après ce qu'il lui a fait....
- ACCIDENT ! ACCIDENT ! (p.171)

La folie de la narratrice est définitive. Elle passe du délire qui se manifeste temporairement à une folie qui met fin à son existence et à sa raison.

L'homme qui me piquait les fesses cessa de venir. Un autre l'avait remplacé mais espaçait ses visites. Il était plus bavard que le premier ; il posait

des questions sur tout ; il voulait connaître mes rêves, mes peurs, mes désirs aussi... Il se prenait pour Freud ou pour le marabout le plus couru de la région. (p.176)
C'est Yasmina maintenant qui me donne les comprimés roses et blancs. (p.176)

La narratrice n'est pas consciente de sa folie. La mort de son père n'est pas prise au sérieux, elle croit s'être débarrassée d'une djinnia et attend le retour de son vrai père.

Les voisins croient que notre père était en tête du cortège. p.185

Et à la fin du roman lorsque ses sœurs lui annoncent qu'elles devront partir en Angleterre, sa réaction confirme son état de folie.

- Qui va accueillir papa ?
- Là-dessus, elles ne trouvent rien à répondre.
- Il faut toujours que je pense à tout, dis avant de me recoucher. (p. 188)

Des éléments pertinents affirment que la narratrice est presque folle et inconsciente de son état. D'une part, la description de sa chambre, nous laisse penser qu'il s'agit d'un hôpital psychiatrique.

Les murs de ma chambre sont blancs. Très blancs. En plus, ils ont posé des barreaux .Pourquoi des barreaux ? Ai-je protesté. Pourquoi des barreaux alors que les volcans ne rugissent plus ? Que la terre ne s'ouvre plus. (p.188)
[...] du coup, je ne peux plus regarder la rue. Je n'entends plus les cris des enfants, du marchand ambulancier, les chats du muezzin. Seulement les gémissements du vent quand vient la nuit. p.189

L'apparition de la couleur blanche qui est porteuse de sens tel que la mort et le deuil. Cette couche blanche qui l'entoure correspond dans une certaine mesure à la mort lente, mort intérieure par la solitude, mais aussi aux retrouvailles avec elle-même.

D'autre part, elle est isolée et s'enferme dans le silence.

Dès le lever du jour, je me mets devant ma fenêtre. Mes yeux cherchent la mer ruisselante des lueurs du matin mais ne la voient plus. Des heures durant, je me satisfais du mouvement de la rue. (p.177)
La journée, c'est le silence. Ça m'aide à réfléchir. Je réfléchis beaucoup en regardant au bout du ciel. (p.189)
Mes sœurs et ma fille viennent moins souvent dans ma chambre. Elles ont compris que leur présence me dissipe. J'en perds la parole. (p.189)

.Enfermés dans leur logique délirante, le père croit que la mort de Samira résoudrait tous les problèmes et permettrait le retour de son épouse. De son côté Samira, lasse de lutter contre un père oppressif devient prisonnière d'une seule idée celle de faire disparaître son père. Samira ne pensait

qu'a l'élimination de ce père djinnia. Elle n'aspire plus que jamais à le voir mourir, se débarrasser de ce fardeau qu'est la présence de cette personne oppressante et étrangère chez eux. Mourir permet alors d'échapper à une souffrance partagée des personnes qui semblaient dans l'angoisse et la solitude.

Je verrais ça le moment venu. Pour l'heure, il s'agissait d'évacuer de nos murs la djinnia qui se faisait passer pour Aziz Zeitoun. Qui n'en démordait pas.
[...] qui voulait ma peau. (p.162)
Nous en étions à user des mêmes ruses, même dans la haine, le côtoiement engendre des ressemblances. (p.177)

Samira relate la mort de son père comme une fête « pour le dîner, il y eut du couscous au mouton. », et affiche son indifférence « les jumelles les faisaient sortir. Elles ne voulaient pas que je sois dérangée. Ces femmes ne me dérangeaient pas. Au contraire je voyais en elles de futures clientes. » p.183

Ravisneur tente de mettre en évidence une tentative de reconstitution d'un moi perturbé. Les personnages principaux sont empêtrés dans des conflits familiaux dont les répercussions sur leur sensibilité et leur psychique se révèlent dramatiques.

Le père pense que ses enfants sont ceux de Youssef Allouchi, que sa femme le trahissait. Délirant, torturé, le père devient fou, de même Samira violée, défigurée par son père devient folle.

La folie permet aux personnages principaux (Samira et son père) de retrouver paradoxalement la raison dans un univers de morts et de vivants sans le savoir. Les personnages vivent solitaires, « soliloquant comme dans les tragédies grecques. »

Dans Ravisneur la tragédie commence lorsqu'Aziz répudie sa femme et organise son remariage, et que Samira, étant l'aînée prend conscience de ses nouvelles responsabilités. La figure paternelle se situe au cœur du roman. Le père définit les règles de la société masculine et oppressive. La première apparition du père l'élève au rang de pivot de la structure familiale. Le tortionnaire connaît enfin l'humiliation, l'agression physique, la folie et la maladie.

Dans cet univers familial régi par le père ne s'établissent que des rapports de force. Les relations sont toutes fondées sur la brutalité et la répression. L'autorité paternelle se décline sur le mode de la violence physique et verbale à l'encontre des enfants et sa domination du père ne rencontre aucun obstacle. La parole répressive du patriarcat voue celui-ci à remplir le rôle de représentant de l'insensible. Toute affectivité

disparaît du comportement du père. Il remplit son rôle de géniteur qui bannit toute affection à l'égard de sa progéniture.

La structure familiale reproduit à l'échelle réduite, le modèle de la société. En tant que reflet original de la réalité sociale, le système romanesque est un instrument créé pour expliquer le réel et le maîtriser. La violence traverse profondément le récit, la répression et la menace sont constamment présentes dans *Ravisneur*. Cette violence constante plonge la famille et la société dans l'absurde et l'angoisse. Cette atmosphère catastrophique a de grandes conséquences. Elle mène à la déliquescence, au délire et à la folie. Dès lors, le retour à une vie normale ne peut se faire que par la mort de l'antagoniste responsable.

La folie entrevoit les prémices de la contestation. Pratiquer l'examen des dérèglements de conduite des personnages c'est accepter de prendre en considération un parallélisme entre l'état d'une société et de l'état de l'individu. La folie des personnages reflète l'état de crise d'une société.

A travers ce thème de la folie/délire, *Ravisneur* dénonce à la fois, l'arbitraire du système algérien (la pratique de la torture), et la violence patriarcale (les actes inconscients du père la répudiation).

Bien que *ravisneur* soit ancré dans la réalité, il laisse une grande place à l'imaginaire et dénonce le tragique par le biais de la métaphore, de l'humour et de l'ironie.

Ces procédés sont les meilleurs moyens pour une distanciation esthétique. Ce qui rejoint l'idée de Mohamed Kacimi qui souligne que « la littérature c'est d'abord l'écriture et l'évènement ensuite, non pas le contraire »⁸³

Ainsi, parallèlement à ce discours tragique, est développé un discours humoristique qui rend ce vécu tragique supportable.

⁸³ Cité par Dumont Jacques, « Mohamed Kacimi : La nostalgie mise à mort », in *Algérie littérature Action6*, p12

III.2. Le discours humoristique

III.2.1. L'humour dans Ravisieur

L'humour est situé à la frontière comico- tragique, et est associé au rire et à la caricature. Bergson souligne que « l'humour appartient au

comique »⁸⁴. Dès lors, l'humour peut s'exprimer d'une part à travers des multiples catégories traditionnelles du comique : des mots, des gestes, des situations ou de caractère ; et d'autre part à travers les registres comiques: le burlesque, le grotesque et la farce.

L'humour est une façon artificielle et artistique de traiter la contradiction sans réellement la résoudre.

L'auteure attribue le caractère comique à plusieurs passages pour susciter un effet humoristique. Ces effets humoristiques se produisent en grande partie par l'intermédiaire du langage.

En effet, nous remarquons que parmi les personnages choisis par Leila Marouane pour la construction et l'évolution de son récit, la présence d'un personnage enfant comique. Il s'agit de la petite fille Noria. Elle est un personnage comique non seulement parce qu'elle trébuche sur les mots mais aussi par ses réflexions naïves qui provoquent le rire.

Nous avons constaté qu'à maintes reprises, les commentaires de Noria s'insèrent à des moments précis du récit pour apaiser l'atmosphère tragique. Ses réflexions succèdent directement à une situation tragique ou à un dialogue sérieux.

Dans le polylogue dans lequel les sœurs conversaient de l'agression dont Samira a été victime, Noria intervient au moment de tension pour la diminuer. Ce personnage comique est un prétexte aux autres personnages pour introduire des digressions comme dans cet exemple :

- Yasmina tenta une digression
- Depuis quelques temps, elle éprouve un sacré plaisir à se faire peur, dit-elle. Elle a des cauchemars. Elle ne nous laisse plus dormir avec ses cris. Elle ne veut plus s'attacher à son lit. Résultat, on passe nos nuits à la rattraper dans le jardin ou au coin de la rue...
Vaine tentative (p. 119)

Après neuf tours de parole revenant sur l'agression physique de Samira, Yasmina tente de changer de sujet mais n'y parvient pas. Puis après huit tours de parole relatant l'arrestation du père, la fuite de la mère, Noria intervient avec une réplique pour apaiser la tension et orienter le dialogue vers un autre sujet : le visage défiguré de Samira.

- Ils digent qu'il [le père] a été ensorchelé par maman, qu'elle lui a fait mancher de la scherfelle d'âne. Sché insupportable, enchaîna Noria. p. 123.
- A moi auschi on dit des soses comme scha et sché pour scha que maman pleure. p.66

Ces commentaires suivent les railleries des voisins au sujet du mariage de la mère. Devenues la risée du quartier et un sujet de discussion

⁸⁴Carfantan Serge. *Le rire de Bergson*. Papier universitaire, n°27

des voisines, au lieu de manifester un rejet inconditionnel dans la colère, les personnages usent de l'humour qui présente une dimension de banalité. Le comique est capable de lutter contre toute situation tragique. Ce comique de mot va redoubler puisque Samira défigurée par son père commence elle aussi à chuintier.

- Schuffit, dis-je
Je chuintais. p.124.

La narratrice personnage prend les devants et réagit avant les autres ; là où l'on s'attendrait à une réaction de peine ou de désespoir ou de révolte face à une situation plus ou moins tragique, elle va se moquer d'elle-même et rire de ses propres malheurs.

Nous citons les exemples suivants :

Tout d'un coup, il lâcha prise, je perdis l'équilibre et tombai. Mon visage heurta le carrelage froid Je n'aimais pas le lait, n'en buvais jamais, alors mes incisives se brisèrent comme du verre. Je n'en avais cure. p.112

Nous voyons que dans cette scène tragique, la narratrice se moque d'elle-même ; au lieu de s'inquiéter de son sort et de son état, elle donne plus d'importance à relater comment et pourquoi ses incisives se brisent, et de montrer son indifférence. L'humour suppose donc une certaine forme d'insensibilité.

Elles (les clientes) dissimulaient avec difficulté leur répugnance
Elles luttaient contre une volonté et irrésistible envie de rire. Afin de mettre à leur aise mes précieuses clientes j'improvisais une anecdote, l'histoire devenait l'échappatoire qui les libérait, me libérait.(p.131)

La narratrice souligne ici comment le rire en tant qu'émotion, peut apaiser et faire évanouir une atmosphère figée et tendue. Il explose aisément dans des situations pareilles et se répand comme une contagion, il a une sorte de résonance collective qui implique une complicité avec les autres. Une simple histoire, grâce au rire, arrive à libérer tout le monde de la gêne.

La narratrice est consciente du tragique de son existence mais réagit de façon humoristique.

- J'afficherais au grand jour mes traits artificiellement tirés vers le haut, mon perpétuel étonnement, mon ricanement forcé et édenté, mes grossières raies. Ça servirait aux autres (...). La transformation de ma physionomie, si repoussante fût-elle, ne me chagrinerait guère. (p.132)
- Enfin des cicatrices, vulgaires, certes, mais preuves irrécusables de ma guérison.(p.176)

Le comique suppose une forme d'insensibilité. Il est un moyen pour se moquer de soi-même. La narratrice telle que présentée dans ce passage, cesse de se prendre au sérieux puisqu'elle est capable de rire d'elle-même. Même les hallucinations de la narratrice sont présentées de manière humoristique. Elle réagit d'une façon comique face à cette soi-disant apparition de l'ange. Elle le compare à l'ange Gabriel, en imaginant qu'il va peut être lui proposer une carrière de prophétesse, ce qui relève de l'impossible.

- Il ne dit rien, du moins au début. Il me salua d'une inclinaison de la tête, une gracieuse révérence. Si j'avais perdu la raison, j'aurais dit qu'il était l'ange Gabriel, ou un homologue, venu me proposer une carrière de prophétesse. Mais j'avais toute ma tête, et le désert était bien loin. p.139

Nous avons constaté que le roman de Leila Marouane se démarque par deux stratégies fondamentales liées à l'humour à savoir :

- La superposition du tragique et du comique.
- Le grotesque et la ridiculisation.

La superposition du tragique et du comique

Le rire peut être provoqué par la juxtaposition de deux situations opposées et contradictoires. Nous parlons ici des passages comiques et des passages tragiques. La situation de tension est engendrée par un accident ou un malheur quelconque, ou une crise de la vie quotidienne qui va retomber immédiatement grâce au rire. Ce rire est issu d'une dérision face à la tragédie, afin de l'atténuer et de la rendre ridicule.

Notons que le roman de Leila Marouane se construit en grande partie sur ce procédé dont le but majeur est de dédramatiser l'histoire racontée (répudiation de la mère, la déchéance, la torture, le terrorisme, la disparition du frère, la folie de la narratrice), et à marquer son indifférence face à des situations douloureuses.

Nous enregistrons ce procédé dans la première phrase début du roman.

Mon père gisait sur le canapé pendant que ma mère convolait en juste noces avec Youssef Allouchi. (p.13)

Nous remarquons que le père est en état de souffrance « gisait » est lié au registre tragique tandis que Nayla est en état de plaisir, donc liée au registre comique (convolait en justes noces).

Nous avons aussi cette idée de joie et d'angoisse le jour du mariage de Nayla.

Mon père éteignit la télévision et ouvrit grandes les portes du balcon. Une brise printanière tenta, en vain, de dissiper les vapeurs du tabac brun des cigarettes qu'il fumait l'une après l'autre. En face, la maison de notre voisin brûlait de tous ses feux et l'odeur de couscous à l'agneau imprégnait l'air, se mêlant aux effluves de jasmin. p.62.

Le père est en état d'angoisse, tandis que la joie règne chez les nouveaux mariés. Cette opposition est suggérée par le sens olfactif, l'odeur répugnante du tabac chez Aziz Zeitoun et l'odeur de la bonne nourriture chez Allouchi. La première marque l'état d'angoisse du père qui passait son temps à fumer, et la seconde indique la joie du couple et la célébration de leur mariage.

La narration de l'attentat ayant touché la maternelle est confiée à Noria et ce dans le but de dédramatiser cet événement tragique. Et ne provoquer aucune émotion chez le lecteur

- scha m'aidera à eschpliquer, dit-elle
- scheishmes.... Schecousches... (p.105).

Ensuite c'est Fouzia qui prend le relais pour relater explicitement la secousse qui a soufflé la maternelle.

Cet épisode est clôturé, encore une fois, par une réflexion naïve faite de Noria. Une réflexion qui suscite le rire mais aussi apaise les esprits après l'évocation d'un événement tragique et en quelque sorte pour nous le faire oublier.

- [...]
- Non, ce n'est pas le moment, répliqua Amina. D'ailleurs pourquoi en vouloir à cette femme sortie de la côte de son homme, répliqua Amina.
- Effé était une côtelette ?dit Noria. (p.109)

Ce passage du tragique au comique, nous le trouvons également dans le dialogue Noria/Fouzia après que la mère eut l'idée d'aller toute seule à la clinique.

- Quand la porte claqua, la maison parut tout à coup vide, la pièce immense, comme si les murs s'étaient reculés ; mes sœurs nombreuses et hébétées ; le bébé somnolent et excessivement lourd, et le silence un revêtement de plomb.
- Maman est schortie, maman est partie, gros schel pour le bébé à l'œil mauvais, fallait pas le peger.
 - La ferme, dit Fouzia, la gorge nouée, mordillant une tartine beurrée dont elle n'avait visiblement plus envie.
 - Ma schœur est jalouge de mes fers. p.37

Ces répliques de Noria viennent s'insérer entre deux passages tragiques: la première faisant l'état et l'atmosphère qui régnait à la maison

après que le père eut découvert l'absence de son épouse ; la seconde, est une réaction à la notification de se taire.

La disparition des personnages n'inquiète plus les filles d'Aziz, elles ont décidé de repartir à zéro en attendant leur retour.

Au lieu de nous alarmer, cette défection de notre père, son délire, sa retraite, surtout nous, réjouissent. Désormais, et pourvu que cela durât, nous étions maîtres à bord. (p.96)

A dire vrai, de son absence (Khadidja), comme de celle de notre frère, nous finissons par nous moquer. Nous avons beaucoup à faire et peu de temps pour y penser. (p. 98)

Au lieu de s'inquiéter de l'état du père, les filles s'en félicitent car ce retrait leur permettra de se libérer de l'autorité patriarcale et de retrouver enfin la liberté même si elle fut éphémère.

Nous relevons également une situation tragique comique, après la répudiation de la mère. Il s'agit ici du dialogue entre le père et son fils Omar.

- On refait le mariage, tout de suite !
- C'est impossible, répliqua Omar en hochant la tête dans tous les sens. Tu l'as répudiée par trois fois et tu n'étais même pas en colère.
- Tu n'es tout de même pas l'imam El Ghazali ! le réprimanda mon père. Et le nôtre d'imam saura me dire.
- Il te dira que ce n'est possible que si elle contracte un deuxième mariage et évidemment une deuxième répudiation. C'est la loi.
- Eh bien, nous appliquerons la loi, dit mon père. (p.53)

Aziz, incroyant (il n'était guère féru de religion. p.46) veut reprendre tout de suite sa femme, alors que la religion exige un second mariage et une seconde répudiation.

L'humour est donc considéré comme un mécanisme de défense contre l'angoisse et de sortir de toute situation complexe.

Le père constatant l'ampleur de son acte, et la difficulté qui s'impose pour reprendre son épouse, essaye de ridiculiser son fils qui exige que la loi coranique soit appliquée en lui rappelant qu'il n'est pas l'imam El Ghazali.

Le grotesque et la ridiculisation

Dans son étude sur le grotesque et l'absurde dans le drame moderne, Arnold Heidsieck, considère « la déformation de l'homme et du corps humain comme une caractéristique du grotesque. Cette déformation provoque le rire. »⁸⁵

⁸⁵Heidsieck Arnold. Das Grotteske und das Absurde in modernen Drama. Stuttgart, 1969. p. 16-27. Cité par Birgit Mertz-Baumgartener. In *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoignages d'une tragédie*, études littéraires magrébines n°14. Paris :L'Harmattan, 1999. p. 192

La caricature dans *Ravisseur* concerne en grande partie le personnage du père. Deux événements tragiques sont abordés de manière humoristique et tournés en dérision, il s'agit la déchéance du père et la pratique sociale de la répudiation.

La déchéance du père :

Le père présenté au début du roman comme tortionnaire psychique et physique de sa fille Samira, sera à son tour victime de violence et de torture.

Après son arrestation, le père revient à la maison unijambiste, dépossédé de ses attributs masculins, la raison et le sexe. Le tortionnaire torturé a perdu non seulement sa réputation sociale mais aussi le symbole du pouvoir masculin.

- Elle n'avait effectivement pas les formes hippopotamesques de notre père, ni ses joues adipeuses et flasques. elle avait bien d'autres défauts de fabrication, si je puis dire, qui ne trompaient pas. Pas moi, en tout cas : la jambe de bois, le bâton de pèlerin, les balafres sur les joues, les traces de brûlures sur le dos des mains et des bras n'appartenaient pas à notre père.. (p.152)
- A mots couverts, et indiquant l'endroit de son sexe, elle parlait de castration. (p.155)

Cette perte de la virilité, et de l'affaiblissement du corps constitue selon la définition de Heidsieck est un élément typique du grotesque. La narratrice refuse d'admettre qu'il s'agit réellement de son père. La mutilation, aussi sert à montrer les déformations intérieures, la corruption et la perversion d'un personnage et le tourne en ridicule. Le père présenté au début du roman (première partie) comme un personnage de démesure et de l'accès, devient à la fin du roman un personnage caricatural et ridicule signifiant un renversement sur l'axe vertical.

- Vois-tu, ma tante, poursuit-elle. A présent je suis veuf ruiné. Veuf et ruiné. Spolié. Trahi... Enfin, tu sais tout ça... (p.173)
- D'ailleurs, je n'aurai jamais plus d'enfants. Ils m'ont dépouillé de mon matos...(p. 174)

Son autorité en tant que chef de famille s'avérera moins évidente, il sera victime de ses accès « Aziz le pêcheur lâcha donc les rênes, démissionna. » (p. 95)

La ridiculisation est le meilleur procédé pour réduire et châtier ce père orgueilleux et tyrannique. L'auteure vise à déstabiliser le statut de l'homme dans une société où il est considéré comme pivot et symbole d'autorité. Face aux erreurs, l'humour maintient le goût du jeu et de l'insoumission.

La pratique sociale de la répudiation:

Il s'agit donc dans *Ravisseur* d'une remise en question de la violence masculine et de l'application aveugle des traditions.

Après avoir pris conscience de la portée de son acte irréparable (la répudiation de son épouse par trois fois), il organise une farce (marier son ex-femme à un voisin). Contre toute attente, Nayla disparaît avec son nouveau mari, Youssef Allouchi.

- Ma mère n'étant toujours pas de retour, retour que nous n'espérions plus du reste. P

Nous constatons donc que la répudiation de la femme, signe du pouvoir absolu de l'homme et de la soumission de la femme, se tourne contre l'homme.

Ainsi, l'épouse répudiée, libérée du joug marital, entrera dans une nouvelle jeunesse tandis que le père complètement désespéré, est laissé pour mort « Mon père s'allongea sur le canapé, inerte comme la mort. Ma mère convolait.» (p.64)

Au lieu d'être la victime de l'injustice sociale et religieuse, Nayla passe alors de l'état de femme soumise et complice d'un père oppresseur à celui de femme libre.

La femme se libère grâce à la magie considérée comme une stratégie de résistance. Dans *Ravisser*, le surnaturel plonge ses racines dans la culture arabe, il se manifeste par la croyance en l'existence des djinns. « La science des djinns »⁸⁶ ou autrement dit la magie a pour but d'inverser les rapports homme/femme en asservissant l'homme à la volonté féminine.

- Partout on raconte l'histoire de la femme qui a osé répudier son mari, reprit Fouzia.
- Ils digent qu'il a été ensorchelé par maman, qu'elle lui a fait mancher de la scherfelle d'âne, enchaina Noria. (p. 123)
- Mais qu'elles soient dans le camp des bons ou dans celui des mauvais génies, les djinnias ne tolèrent ni coépouses ni concubines. Fussent-elles de la même trempe qu'elles.
- Tu veux dire que maman est de la trempe des djinnias ! s'exclama Fouziade la trempe des djinnias. (p. 67)

La magie joue donc un rôle important, elle est un contre pouvoir. « La science des femmes »⁸⁷ est un moyen pour échapper au régime opprimant du mari et celui d'une société qui favorise l'aliénation et la soumission de la femme. Aziz Zeitoun perd alors le contrôle de la situation et surtout son pouvoir social.

Il plongeait dans les abysses, la tête en loques. Plus que du désespoir de savoir son épouse envolée, ou volée, père souffrait des affres du

⁸⁶Lacoste Dujardin. *Des Mères contre les Femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris : la découverte. 1996. p. 201

⁸⁷Ibid., p. 200

déshonneur, cet horrible sort réduisant le plus robuste des mâles à rien, au néant. (p. 95)

Ainsi, le père et l'ordre patriarcal sont renversés définitivement et sont tournés en dérision. Parallèlement au père ridiculisé devant sa famille et les autres hommes, la pratique sociale de la répudiation et sa légitimité en tant que loi religieuse et morale sont tournées en ridicule.

Pour ce qui est du grotesque des situations, nous pouvons déceler de multiples scènes qui suscitent le rire.

- La scène du téléphone.

- Notre sonnerie réglée au maximum nous fit bondir du lit. Une course effrénée s'engagea à la salle de séjour. En l'absence de mon père, c'était à qui atteindrait la première l'appareil et, si elle n'était pas occupée, ma mère participait aussi à la cavalcade. (p.26)

Le grotesque se manifeste aussi par la réaction inattendue de la mère face à une situation naturelle celle de peser le bébé à sa naissance.

- L'imbécile de mon fils les a laissés le peser ! Peut-on laisser peser son propre fils comme de la vulgaire viande à l'heure qu'il est, la clinique et ses environs sont informés du poids de mon petit garçon. Si je ne fais pas les tours de sel ...Oh, non, que dieu me le préserve...
- Et de geindre, comme elle excellait à l'époque :
- Qu'est-ce qu'on t'a fait, ô Toi là-haut, pour nous affliger ainsi ? C'est bien ma chance si d'emblée mon petit-fils est foudroyé par le mauvais œil...(p.34)

Et c'est cette attitude qui va être à l'origine de la répudiation puisque Nayla transgresse la loi de son époux en décidant d'aller seule en taxi à la clinique pour « les tours de sel » alors qu'elle n'est jamais sortie seule.

L'humour peut être infiltré par l'ironie, il devient alors grinçant et amer. Le surréalisme a exacerbé cette forme d'humour et l'a défini comme un humour noir, c'est-à-dire « une révolte supérieure de l'esprit »⁸⁸.

Cette forme d'humour constitue une défense et un dépassement du tragique. Elle peut être un « moyen de défense contre la douleur, consolation du moi par le surmoi, défi aux autres, au monde et à soi-même, l'humour noir tente alors de cacher l'abîme »⁸⁹

Dans le roman de Leila Marouane, nous décelons une variété de discours outrageants. L'humour noir se caractérise par une méchanceté

⁸⁸Breton André. *L'Anthologie de l'Humour Noir*. Grasset, Coll. Biblio. 1984. p. 12

⁸⁹Emelina Jean. *Le comique, Essai d'interprétation générale*. Paris :Sedes.1996. p. 136

satirique, un rire de haine et une moquerie de mauvais goût. Comte Sponville qualifie l'humour noir d'« *arme -tournée presque toujours vers autrui-[...] [de] rire mauvais, sarcastique, destructeur, le rire de la moquerie..] [de] rire de la haine* »

La narratrice évoque avec amusement les situations les plus horribles. Elle veut triompher du malheur de son père mourant en exhibant sa supériorité.

- J'ai un œil vigilant sur l'intruse. D'ailleurs elle me facilite bien la tâche, la nigarde, elle vient me voir tous les jours. (p.172)

L'humour crée ici un contraste entre le caractère tragique d'une situation, et la façon dont en parle la narratrice.

L'humour noir est aussi « ce comportement qui permet d'échapper à une réalité désagréable par la plaisanterie⁹⁰. » Samira évoque souvent le monde d'où vient son père qui n'a plus figure humaine.

- Mes yeux se tournent vers elle, se saisissent de son visage, puis descendent sur les flétrissures de ses bras comme autant de sillons labourant ses poils noirs et fournis. Les stigmates de ses mains, la jambe de bois, les joues décharnées tous les travers de fabrications, et elle continue de se prétendre mon neveu. (p.173)

La narratrice évoque les horreurs sur un ton banal et c'est de ce décalage entre l'horreur et le ton banal que naît l'humour noir.

- Le reste de son corps était labouré de cicatrices. Et puis ce gros moignon à la naissance de la cuisse. Comment avait-elle pu se faire cette abominable amputation ? Mais, bon, elle venait d'un monde où l'amour méritait toutes les mutilations. (p.164)

Les comportements violents et extrêmes du père décrits dans le roman justifient l'hostilité et le désintéressement de Samira à son égard. Elle va jusqu'à le défier et œuvrer pour son anéantissement. Une volonté contradictoire à l'ordre moral et social, et créant une dimension à la fois tragique et comique. Tristan Maya à ce sujet pose que « *si l'humour procède d'un sentiment, d'une sensibilité, l'humour noir procède d'une hostilité à l'égard du monde* »⁹¹

- Pour l'heure, il s'agissait d'évacuer de nos murs la djinnia qui se faisait passer pour Aziz Zeitoun. (p.163)
- J'attends en effet de retrouver la santé pour m'occuper de toi, ma djidji. (p.172)
- L'imam ou le curé le fera disparaître pour de bon, vu qu'elle commence à se décomposer. Sinon, elle renaîtra sous une autre forme. (p.183)

⁹⁰ Grojnowsky et Sarrazin. *L'Esprit filmiste et les rires fin de siècle*. Paris : José Corti. 1990. p. 37

⁹¹ Tristan Maya. « Essai de définition de l'humour noir ». In *Synthèses*, n° 217-218, juin – juillet, 1964

L'humour noir est présenté comme une attitude, un discours pour dépasser le réel et détourner le tragique d'une situation. Il est aussi une façon de rabaisser tout ce qui est élevé et sacré. Samira, dans la description de son père vise sa dégradation et sa dévaluation « Elle se mettait à rire comme une démente. » p.166

Dans son article « la politesse du désespoir », Tristan Maya affirme que l'humour noir est une révolte, défi « L'humour noir détruit le sérieux »⁹²

La narratrice refuse de prendre au sérieux la maladie de son père. Elle présente sa mort comme une victoire, un triomphe voire une festivité. Elle est une délivrance pour elle et pour ses sœurs.

Une heure plus tard, je vis le cortège (...) le soleil était à son zénith. Je remerciai le Ciel en pleurant. (p.184)

Il tente d'apparaître comme « une attitude de l'esprit devant la problème de l'existence »⁹³. Il est un procédé de dédramatisation qui peut aller jusqu'à la négation même de la tragédie, aboutissant à une façon de ne plus prendre la mort au sérieux.

⁹² Ibid.

⁹³ Bourgeois René. *L'ironie romantique*. Grenoble: PUG. 1974. p. 11

III. 2. 2. L'ironie

L'étymologie du mot ironie provient du grec *eironeia* qui signifie « ignorance feinte » « poser une question en se prétendant crédule »

L'ironie du point de vue philosophique est une forme de rejet de la société et de ses valeurs. Elle est un moyen plus supportable pour le lecteur et plus efficace pour dévoiler la mauvaise construction du monde, à un premier niveau du monde fictif et à un niveau supérieur de notre propre monde. Elle s'appuie sur l'absurde pour reformuler la vérité, souligner un vice pour la détruire.

Du point de vue de la rhétorique, l'ironie se range parmi les figures de pensée. Elle consiste à dire le contraire de ce qu'on veut dire, non pas pour mentir mais pour railler.

Pour Socrate l'ironie est un moyen de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en faisant entendre à son adversaire le contraire. Elle est un procédé qui permet non seulement de rire mais aussi de révéler une vérité profonde.

Quintilien et Cicéron considéraient l'ironie comme un outil qui permet de dissimuler ses idées pour mépriser et ridiculiser son adversaire.

C.Kerbrat Orecchioni souligne qu' « *ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelque chose* »⁹⁴. Le recours donc à l'ironie est associé à une intention dévalorisante. L'ironiste procède à une analyse de la société.

⁹⁴Kerbrat Orecchioni. « L'Ironie comme trope ». *In* poétique n°41. 1980. p. 119

L'ironie implique la dérision, l'envie de rabaisser l'autre de le ridiculiser. Elle décrit la réalité avec des termes apparemment valorisants dans le but de les dévaloriser. Elle ne vise pas le rire pour rire mais plutôt une dénonciation par rapport à une cible qu'on veut critiquer et ridiculiser. Mercier Leca fait remarquer que la richesse de l'ironie tient « à sa nature insaisissable, à son ambiguïté et à sa variété »⁹⁵

Etudier donc l'ironie, dans le cadre du discours humoristique, implique l'énumération des défauts de l'être ou du sujet appréhendé pour les anéantir.

L'auteur *de Ravisseur* ne manque d'ailleurs pas d'objets de critique. Elle aborde de nombreux thèmes. Spectatrice désabusée d'une société en crise, elle manifeste son refus de s'intégrer complètement à un système qui a établi l'hypocrisie comme règle de conduite.

Tant d'aspects de son existence déplaisent à la narratrice, aussi bien le despotisme du père, le manque d'affection de la mère, l'hypocrisie des voisins, l'état du pays. Elle évoque en ironisant ces faits de société, pour les condamner et les fustiger.

La raillerie ironique signale une évaluation péjorative et jette un discrédit sur les êtres ou les choses envisagées comme cible.

Nous relevons des extraits ironiques et moqueurs, l'énonciatrice de ces discours ironiques, moqueurs et railleurs est la narratrice. Ses premières victimes ses parents

- Tout ce que Père proclamait, ordonnait, établissait, décidait, décrétait allait droit aux oreilles de mère pour se nicher dans ses neurones sans subir la moindre altération. La voix de son maître. C'est ainsi que les jumelles et moi la désignons. (p.30)
- Nous inversâmes les rôles et appelâmes notre père : la voix de son maître. (p.32)

L'ironie se trouve aussi dans la description d'une situation opposée à la situation réelle. L'auteure renverse les situations, et transgresse la norme. La femme répudiée n'est plus cette femme résignée à vivre et à supporter son divorce comme une humiliation. Au contraire, elle retrouve le bonheur en se remariant alors que l'époux s'engouffre dans les abysses. La rhétorique de l'ironie s'adapte à la personnalité de la narratrice ; son discours évite le rire bruyant aussi bien que la colère violente.

Ce personnage s'accommode de ce que Vladimir Jankélévitch a dénommé l' « *art d'effleurer* »⁹⁶. La subtilité de cette ruse langagière

⁹⁵Mercier Leca Florence. *L'ironie*. Paris : Hachette. 2003. p. 37

implique « *une sorte de prudence égoïste qui [...] immunise contre toute exaltation compromettante et contre les déchirements de l'extrémisme sentimental.* »⁹⁷.

L'ironie ouvre des espaces de repli, permet de masquer l'intention du discours : « *L'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser : mais il touche, le pathos d'une tangence infiniment légère et quasi impondérable* ».⁵⁷

Sur un ton ironique, elle évoque les défauts de la société traditionnelle et dénonce une société où la paternité ne se veut que preuve de virilité.

- Nous étions là, et nous n'aurions pas du. Ou alors seulement avec la virile protubérance tant convoitée, qui aurait fait de notre procréation un père au sens véritable du terme.(p.31)

Et où la femme est cloîtrée.

- Comme il ne veut jamais qu'elle se rende aux fêtes, il s'est débrouillé pour en organiser une spécialement en son honneur...C'est bien du Aziz Zeitoun. (p.65)

Puis nous avons un autre extrait qui dévoile les dessous ou la face cachée de cette société. Elle sous-entend les relations illégales de l'épouse ou encore son adultère.

- Elle est juste allée à un rendez-vous, chez le voisin, histoire de se changer les idées, c'est très courant à cet âge là, cette envie de changer d'air, d'avoir un bon temps. Même que c'est papa qui a donné sa bénédiction. (p.65)

L'ironie offre au personnage l'occasion de communiquer son désabusement et son irritation. La rhétorique de l'ironie élabore un art du camouflage. La narratrice fuit la transparence du langage, use d'un message ambigu qui voile le sens pour mieux le suggérer. Arié Serper, retournant à l'étymologie du terme « ironie » pour en définir le concept, aboutit à l'idée qu'« *éroneia* » désigne « un langage dissimulateur »⁹⁸

La narratrice, en usant de l'ironie comme instrument de sa contestation, nous introduit dans l'univers du masque. Elle se tourne vers le voisin Youssef Allouchi, pour le qualifier d'un homme de mystères à cause de ses disparitions chaque mois, et sa solitude.

Oui, peut-être préparait-il un coup d 'Etat qui bientôt rendrait célèbre notre quartier. (p.15)

⁹⁶ Vladimir Jankélevitch . *L'Ironie ou la bonne conscience*. PUF. 1978. p. 26

⁹⁷ Ibid. p. 25

⁹⁸ Arié Serper. « Le concept d'ironie, de Platon au moyen âge ». In *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*. 1986. N° 39. p.26

Elle présente les médecins qui la soignaient d'une façon qui vise à les disqualifier et faire croire en même temps qu'elle est consciente de son état et refuse qu'on la considère comme une folle. L'évocation de Freud est très importante puisque le lecteur établira une relation entre le psychiatre et l'état de Samira. Toutefois elle refuse d'admettre cette situation et adopte un ton ironique pour ridiculiser le médecin et ses sœurs.

- L'homme qui me piquait les fesses cessa de venir. Un autre l'avait remplacé. Il était plus bavard que le premier; il posait des questions sur tout, il voulait connaître mes rêves, mes peurs, mes désirs. Il se prenait pour Freud ou pour le marabout le plus couru de la région. Je lui répondais de façon prosaïque, souvent l'esprit à mille lieux d'ici. (p. 176)

Pour détrôner son père, la narratrice recourt aux faux éloges. Ce procédé ironique est une forme pour mépriser l'autre et ridiculiser sa victime.

- veuf et ruiné avant l'heure. Bravo. Mille bravos, répétait-il.
Dans un tressaillement je murmurai :
- Merci. (p.111)

L'ironie s'accroît lorsque dans une sorte d'apitoiement sur soi-même, par révolte et confrontation à la religion, Yasmina s'écrie en accusant Dieu de se repaître du malheur des hommes

- Parce qu'Il nous a exclus du paradis, on ne peut pas vraiment Lui en vouloir. C'est à Adam et à Eve qu'il va falloir demander des comptes. Plus à Eve qu'Adam, d'ailleurs. Mais quand il fait de nous des mères sans qu'on ait rien demandé, quand Il fait disparaître maman et Omar le même jour, quand Il fait trembler la terre et exploser les maternelles, quand il reprend leur raison aux adultes et même aux enfants, [...] on ne peut que Lui en vouloir ! (p. 109)

Dans *Ravisserieur*, nous constatons donc que le discours ironique est fondé sur l'exagération verbale. Il est une arme pour dévoiler les défauts de la société et les tourner en ridicule. L'ironiste renverse les données du réel (en dénoncer les maux. Ainsi, *Ravisserieur* se présente comme une satire puisque « toute ironie est satire. »⁹⁹

Le discours humoristique par ses formes variées offre la possibilité de dépasser une situation existentielle tragique. Il permet d'échapper à l'amertume d'une vie qui dépasse les personnages.

L'humour, l'ironie et la satire sont des formes qui suscitent le rire ou le sourire. Ils soulignent les ridicules et les travers d'une société ou

⁹⁹Orecchioni Kerbrat. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris : PUF. 1950. p.26

des personnages dans une intention de les fustiger et les corriger. Ils permettent de s'attaquer à des actions odieuses sans véhémence ni haine car elles confèrent une sorte de sérénité qui permet de se faire comprendre sans monter les hauteurs du tragique. L'association de ces trois formes est ancienne et durable. L'ironie est un mode indirect et dissimulateur, alors que l'humour et la satire sont des pratiques directes et franches.

Jankélévitch marque cette différence en soulignant que « *l'humour c'est l'ironie ouverte* »¹⁰⁰. De son côté, Schoentjes affirme que « *L'ironie est l'humour de la satire* »¹⁰¹. Alors qu'Anatole France définit la fonction technique de ce mode d'expression de la pensée (l'ironie) qui dépasse la simple envie de faire sourire « *l'ironie que j'invoque n'est point cruelle, elle ne raille ni l'amour, ni la beauté, mais elle me permet de me moquer des sots et des méchants que sans cela j'aurais la faiblesse de haïr* »

Le discours humoristique est donc un aspect de rejet de la société et de ses valeurs ; il est un moyen supportable pour le lecteur et plus efficace pour dévoiler la mauvaise construction du monde à travers un miroir qui dédramatise l'existence.

Avec l'analyse du discours humoristique, nous arrivons à dire que le rire a une signification et une portée sociale. Il permet de dépasser une condition existentielle tragique. Il peut être considéré comme un exorcisme qui dissout les angoisses sociales de l'homme. Tel est le travail que nous avons fait jusqu'ici.

¹⁰⁰Jankélévitch Vladimir. *L'ironie*. PUF, Paris. 1978. chapitre 3

¹⁰¹Schoentjes Pierre. *Poétique de l'ironie*. Seuil. 2001. p. 217

III. 3. Le positionnement idéologique de Leila Marouane

III. 3.1. « La vocation énonciative »

Selon Maingueneau, le positionnement se définit comme une défense d'une esthétique et une qualification requise pour avoir l'autorité énonciative¹⁰². Les années 90 ont vu la prolifération de livres qui témoignent de la situation en Algérie. Cette production littéraire est marquée par le phénomène de la violence qui a traversé le pays. Ce qui a mené Christiane Achour à parler d'une tension entre création « qui demande distance et médiation esthétique » et urgence « qui tire vers l'immédiateté du témoignage et les degrés zéro ou tragique de l'écriture »¹⁰³

La plupart des écrivains ressentait cette nécessité de témoigner, de dire et de faire agir. Cette littérature produite se voulait « une littérature de sursaut, celle de lutteurs contre la fatalité »¹⁰⁴. Leila Marouane fait partie de cette génération d'écrivains qui voulaient raconter la violence, mais « raconter le tragique sur un ton burlesque » précise-t-elle. Elle croyait avoir « l'autorité énonciative requise pour devenir écrivain »¹⁰⁵, et se réclame de la littérature de combat et fait montre de cette idéologie dans son roman. Cette écrivaine est considérée comme *la plus rebelle des écrivaines arabes*

Cette écrivaine est venue à l'écriture grâce à un père, homme de lettre, marxiste et antireligieux et une mère féministe et anticolonialiste. De ses parents, elle hérite tous ses principes : Leila Marouane se réclame défendre les droits de la femme. Dans son roman elle fait montre de ses convictions et réflexions.

¹⁰² Ibid. p. 119

¹⁰³ Chaulet Achour Christian. *Noun : Algériennes dans l'écriture*. 1998. p. 50

¹⁰⁴ Burtsher-Bechter Beate et Mertz Baumgartner Birgit. *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, études littéraires maghrébines n°16, Paris : L'Harmattan. 2001.

¹⁰⁵ Ibid. p. 199

Journaliste déjà, elle commençait son combat en écrivant sur la société algérienne ce qui lui a valu d'être convoquée à maintes reprises au ministère pour modifier ses articles « ils m'envoyaient un chauffeur qui me conduisait au ministère où l'on me dictait la mise au point »¹⁰⁶ jusqu'au jour où elle fut agressée par des personnes inconnues la laissant pour morte sur le boulevard de Bou Smaïl à Alger. Elle décide alors de quitter l'Algérie, de s'exiler pour pouvoir écrire, comme elle évoque dans son entretien avec un journaliste algérien « je pense que si j'étais restée en Algérie, vu le thème de mes écrits et le « délit d'opinion » toujours en vigueur, l'idée de publier ne m'aurait même pas effleuré l'esprit. Lâcheté ou instinct de survie ? Je ne sais... »¹⁰⁷. Elle continue de publier ses articles dans des journaux français et allemands.

Mais l'arrivée de Marouane dans le monde des lettres se fait après le décès de sa mère en 1991. Elle avait peur de rentrer en Algérie par crainte des représailles et n'avait par conséquent pas assisté à son enterrement. Elle ressentait le « besoin de partager, d'enfanter » et décide alors de publier ces romans qualifiant son écriture de « littérature de combat ».

Cette « vocation énonciative » s'explique par son désir d'extérioriser la violence qu'elle a vécu mais aussi pour réclamer plus de droit pour ses concitoyennes et de raconter autrement un récit tragique même si elle s'autocensure en taisant son vrai nom¹⁰⁸. L'autocensure est associée au positionnement de l'auteur qui ne pouvait dévoiler son vrai nom. Son roman est un travail sur la violence « C'est essentiellement cette violence tant refoulée et qui trouve dans la littérature un espace de libération, de délivrance. La violence marque le quotidien. Mais nous ne faisons que la refouler, que la dompter en quelque sorte. Ecrire, c'est violenter notre propre corps, lui faire exprimer l'inexprimable. La littérature devient, malgré elle, un défouloir, un ersatz de la mémoire, d'une mémoire en pointillés, prompte à se réveiller dès qu'on la triture. Nous sommes quotidiennement sujets à de multiples violences, à diverses meurtrissures. Moi-même, j'ai vécu une violence physique concrète qui m'a longtemps marquée. »¹⁰⁹

Son positionnement se manifeste dans son écriture qui devient le lieu de la dénonciation et de la contestation. L'écriture devient alors une thérapie et cette blessure sera projetée dans ces romans.

¹⁰⁶ Cité par Benaouda Lebdaï dans son article « une littérature de combat ».

¹⁰⁷ Rémi Yacine. « Leïla Marouane : sans chaînes ni maître ». www.elwatan.com/Leila-Marouane-sans-chaines-ni-maitre

¹⁰⁸ Par crainte des représailles, elle publie sous le nom de Leïla Marouane au lieu de Leyla Mechantel

¹⁰⁹ Entretien avec la romancière réalisé par Ahmed Cheniki, le Quotidien d'Oran, le 18 novembre 2001.

La détermination de l'auteur est de témoigner d'une « « tragédie d'une génération et tragédie de soi »¹¹⁰. Elle explique à ce sujet que « L'écriture ne soigne rien. La folie ne se saisit que si on lui ouvre nos bras. La folie est une sorte d'ersatz paradoxal de la vie. Michel Foucault a bien raison de signaler ce phénomène dans son « Histoire de la folie ». La fascination de la folie me pousse à l'écriture, comme me fascine ma mère qui n'a pas arrêté de délirer à la fin de sa vie, elle qui a, comme acte politique, donné naissance à dix enfants et qui a vite rejoint le maquis. Après, c'est la désillusion totale, le désenchantement. Ma mère retrouve ainsi par brides ses souvenirs, se reconstruit sa propre mémoire violentée. D'ailleurs, mon héroïne fonctionne de cette manière. De nombreux traits de ma mère se retrouvent chez mon personnage. Elle est tellement déçue qu'elle prend la place du bourreau.¹¹¹

« La vocation énonciative » peut se lire dans le roman dans les choix faits par l'auteur. Elle prend comme matière première sa vie privée. Ses pensées traversent la langue des personnages qui s'expriment sur les problèmes de la société algérienne et ses traditions.

La préoccupation de Marouane en tant qu'écrivaine est de ridiculiser les abus de la société ou les travers des personnes dans l'intention de provoquer un changement. L'auteur présente la réalité sous forme exagérée et déformée pour dévoiler sa dimension ridicule et grotesque.

Dans ce sens, le récit de Marouane se présente comme une satire *qui selon la définition de Jolies « est une moquerie qui porte sur l'objet qu'on blâme ou qu'on réprovoque et qui nous est étranger. Nous nous refusons à avoir rien en commun avec l'objet de ce blâme, nous nous y opposons brutalement, nous le dénouons donc sans sympathie ni compassion »*¹¹²

Ce rôle de satiriste lui accorde la possibilité d'exposer une réalité ou une vérité absurde pour inciter le lecteur à la réflexion et à une prise de position.

Meredith définit ainsi la position du satiriste « *le satiriste est un agent moral, souvent un égoutier social, travaillant sur un amas de bile* »¹¹³

¹¹⁰ Bonn Charles. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoignages d'une tragédie*, études littéraires magrébines n°14, L'Harmattan, Paris, 1999. p. 31.

¹¹¹ Entretien avec la romancière réalisé par Ahmed Cheniki, le Quotidien d'Oran, le 18 novembre 2001.

¹¹² Jolies André. *Formes simples*. 1936, chapitre 10,

¹¹³ Meredith Georges, *De l'idée de la comédie et des exemples de l'expression comique*, p. 99, cité par Schoentjes Pierre. *Poétique de l'ironie*. Seuil, 2001, p. 219

Dès le début du roman, l'auteure use de la satire pour dévoiler les dysfonctionnements de la société algérienne, et ce, pour justifier son retrait, son refus d'adhésion à cette société. D'ailleurs l'auteur refuse de rentrer en Algérie tant que les lois sont en défaveur des femmes.

Elle transpose un univers familial plein d'absurdités (rapports époux/épouse-enfants/parents-fille/garçon) ; elle souligne aussi la condition de la femme soumise et cloîtrée que l'on marie contre son gré.

- Elle m'a bien épousé contrainte et forcée. Et elle n'avait pas seize ans. Ça ne nous a pas empêchés d'avoir les enfants que vous savez et plus de vingt ans de vie commune. (p. 22)

La femme est présentée comme soumise dans une famille où la seule personne ayant droit à la parole est l'homme. Un homme qui n'existe que par sa parole d'ordre, d'interdit et de permis. Les autres membres sont condamnés au silence. Le mutisme nous conduit vers une non existence. Au fond de ces personnages et notamment la mère se trame la révolte et le refus de cette vie

Puis elle se penche sur les rapports filles/ mère, les caractérisant de rapports jalonnés de barrières

Consciemment ou non, ma mère avait jalonné nos rapports de barrières. (p.31)

Ma mère ne nous avait jamais entretenues comme une femme entretient ses filles. (p.31)

Et voilà ! Des mots, rien que des mots, mais pas la moindre émotion pour me reprocher mes échecs. Car si ma glorieuse carrière d'infirmière n'avait pas vu le jour, ma mère n'en avait cure. (p.30)

Pour arriver à la discrimination dans l'éducation des enfants dans les années quatre-vingt-dix.

Il en allait autrement pour mon frère. p.31

Il était tout naturel à ma mère de créer une proximité avec la lumière de sa vie (...) elle traitait mon frère avec plus d'égards. p.31

Elle s'inquiétait de son appétit, de sa santé, les meilleurs morceaux de viande lui revenaient, et il arrivait que ma mère lui palpât le front plus de dix fois dans une soirée (...) et ne lésinait sur rien pour que son bonheur fut absolu. p.31 -32

- Maman ferait une grève de la faim, dit tout d'un coup Amina.
Je fixai ma sœur et me demandai si mon père n'avait pas raison.
- Une grève de la faim pour vous ?
Puis presque avec colère :
- Pour qu'elle en fasse une, il faut s'appeler Omar ou Mahmoud. (p. 42-43)

L'auteur s'attaque également à quelques pratiques religieuses telles que le mariage temporel et la répudiation qu'elle considère comme des pratiques venues d'ailleurs et ne faisant pas partie des traditions et de la culture algérienne.

- D'aucuns se félicitaient de l'introduction du mariage temporel et de ses bienfaits, en remerciant charitablement ses promoteurs dans notre pays et, bien sur, les chiïtes, ces Perses décidément plus civilisés que nous autres, rigides sunnites sans imaginations. (p.22)

Toute la maison attendait que l'imam réfutât le destin qui devait unir- de façon brève et éphémère- ma mère et Youssef Allouchi. (p.25)

La vie du couple Aziz et Nayla est présentée sous un aspect extravagant pour inciter le lecteur à rire mais aussi à prendre position vis-à-vis de cette pratique qui assure aux hommes le droit de répudier leurs femmes mais aussi de les reprendre

Le grotesque est un élément satirique qui tend à grossir une réalité mais la déformer également pour présenter sa dimension absurde.

L'auteur critique également la société algérienne représentée par les voisins qui n'apportent aucune aide aux filles d'Aziz au moment où elles en ont besoin.

Lorsque Samira est battue à mort par son père personne n'a répondu aux secours des filles.

- Mes cris réveillèrent mes sœurs. Les jumelles appelèrent à l'aide, s'époumonèrent, ameutèrent le quartier. En vain. Au dehors, les hommes pressaient le pas en ricanant. (...) Noria et Fouzia se précipitèrent dans la rue, implorèrent les voisins de prévenir la police, les pompiers ou l'hôpital. Les hommes continuaient de presser le pas.
- Pauvres créatures, pauvres orphelines.
- C'est ainsi qu'il faut purifier sa maison.
- Ça leur fera du bien, à ces femelles.
- Qu'Il nous protège du Malin. p.112-113

Elle va plus loin en comparant les algériens aux français, pour montrer l'hypocrisie des musulmans.

N'avaient-ils pas le cœur sur la main et la justice dans le sang, les descendants de Lalla Mariam, les héritiers du Massih. p.131 — 132

Pour évoquer l'état et le mal qui ont atteint le pays pendant les années quatre- vingt-dix, la satire sociale se base sur la moquerie et la raillerie.

« *Les fragiles installations publiques.* » p.26 « *Les coupures d'eau nationales.* » p.35

Comme le souligne aussi ce discours des voix indistinctes

Attendre la réparation du scanner et la ramener ici. Enfin, si d'ici là elle est encore de ce monde. Des points de suture et un pansement. Tout ce qu'on peut faire. hélas ! Pas de lit disponible. Même pas un oreiller. [...]

Après la couture, la ramener à la maison. Puis attendre. Faire boire de l'eau sucrée. Aussi efficace que le sérum glucosé. Rincée la bouche avec de l'eau salée ; ça cicatrise bien les gencives, mieux que le sidi-saint fol...et oui, mes petites, il faudrait s'y faire, au système D. (p. 117- 118)

Nous constatons aussi l'emploi des qualificatifs et d'attributs qui marquent la violence de la satire et son sarcasme.

Le père est présenté comme un oppresseur en lui attribuant les caractéristiques suivantes :

« *Notre homme de loi* », « *les yeux d'un bourreau prêt à œuvrer.* » p.48 ; « *un homme qui n'a plus figure humaine.* » p.74 ; « *un lion ivre* » p. 68

La mère et Khadidja n'échappent pas aux moqueries de la narratrice, elle surnomme la première « la voix de son maître » pour dévoiler sa soumission et la deuxième « la mère des croyants, la sainte » pour noter son attachement hypocrite à la religion. Une soumission qui se transformera en révolte extériorisée par la fuite avec le nouveau mari, et une croyance éphémère qui trépassera dès son exil en Grande Bretagne.

Ravisseur se compose de paroles échangées qui permettent aux personnages féminins de dire directement leur point de vue sur des sujets relevant de la religion (le voile, la pratique de la répudiation) et des traditions interdites, la claustration de la femme). La parole féminine se fait entendre par le biais des dialogues insérés qui sont adressés au lecteur pour l'informer des conditions de vie douloureuse et difficiles des femmes.

Ces échanges dialogués contiennent une dimension dynamique et vitale, qui contribue à nourrir la trame narrative du roman et sont reproduits en discours direct qui devient majoritaire. L'auteur oriente les dialogues des personnages par un encadrement dialogal implicite qui s'efforce de manipuler l'arrière fond idéologique des lecteurs puisque le dialogue constitue un « instrument perfectionné de persuasion ¹¹⁴» et la multiplicité des voix, détruit l'idée d'une seule idéologie..

L'enjeu du dialogue est explicité au niveau de l'interaction entre les interlocuteurs fictifs du dialogue et l'interaction entre les figures implicites de l'auteur et le lecteur. Ces dialogues font montre de la résistance des femmes

¹¹⁴ Ferreras Jacqueline. *Les dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression d'une nouvelle conscience*. AtelierNational de reproduction des thèses. Paris : Didier édition. 1985. p. 87

Pour l'auteur, l'origine de la tragédie est la lecture erronée des Textes, l'obscurantisme et l'ignorance. Son roman s'édifie contre l'obscurantisme. L'exemple d'Allouchi en est l'exemple de l'intellectuel qui d'une part subit la menace des intégristes (des balles sifflaient et Khadidja dans son intervention sous-entend qu'il s'agit d'un acte terroriste) et d'autre part la répression de l'état (Allouchi a failli avoir des problèmes à cause d'une pièce de théâtre qu'il écrivait dans le désert. L'histoire tournait autour des origines des séismes). Ce qui signifie l'absence de la liberté d'expression.

III.3.2. Les stratégies d'écriture

L'investissement du genre choisi est une autre marque du positionnement idéologique de l'auteur. Nous l'avons signalé plus haut que Leila Marouane compose son récit comme une satire pour dénoncer les travers de la société algérienne. La satire est l'une des formes du discours humoristique qui permet et qui est apte à parler de malheurs. Sous le couvert de la raillerie, nous pouvons dire ce que l'on pense sans s'occuper des interdits. Le rire sert d'alibi, en diminuant la portée de ce qui est dit. La volonté de l'auteur est de situer son roman aux frontières du tragico-comique. *Ravisneur* se construit sur des métaphores pour évoquer la violence par une extrême visualisation des scènes dialoguées. Nous récapitulons que l'absurdité peut être supportée grâce à l'emploi de l'une des formes du discours humoristique qui est donc un moyen infallible pour assumer une situation douloureuse et s'en débarrasser. Ce croisement de discours permet d'échapper au sentiment d'angoisse et d'absurdité.

Le positionnement de l'écrivaine se fait par rapport à d'autres écrivains. Selon Maingueneau « pour se positionner, pour se construire une identité le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte¹¹⁵ ». Leila Marouane écrit sur des modèles préexistants, son roman est une manifestation d'une autre œuvre. À notre avis dans son récit, elle imite l'écriture de Boudjedra. Sur les traces de cet écrivain, son écriture se veut provocatrice et choquante.

Pareillement à Boudjedra qui a analysé le thème de la répudiation dans son roman « La Répudiation » publié en 1967, Leila Marouane trente ans plus tard, traite à son tour ce thème dans « *Ravisneur* ».

¹¹⁵ Maingueneau Dominique. *Le discours littéraire*. Op. cit. p. 127

Boudjedra dénonce l'autorité paternelle, retrace la souffrance de la mère et ses enfants, tandis que Marouane imagine un renversement de situation et réévalue la place de la mère. Dans son récit, la répudiation est synonyme d'une nouvelle jeunesse, de jouissance pour la mère et de déchéance pour le père.

Son positionnement se fait non seulement par rapport à la littérature des années 60, mais en introduisant les voix féminines dans le récit, elle se situe dans l'écriture féminine introduite dans les années 80 par Djébar.

L'auteur a choisi comme matériau la condition de la femme au centre de cette violence qui ne cesse de croître, une femme tenue pour responsable de tous les malheurs qui lui arrivent.

Plusieurs auteurs pour évoquer la marginalisation et l'aliénation de la femme créent un espace dominé par les hommes et où les femmes sont effacées. Alors que Marouane redonne la voix aux personnages féminins. Au moment où la voix masculine s'efface peu à peu, la voix féminine retrouve un espace de parole.

La parole est donnée à trois personnages masculins : Allouchi, Omar et Aziz. Le premier n'intervient pas directement, autre une parole isolée, ces paroles sont rapportées par d'autres personnages. Alors qu'Omar participe à deux dialogues. Et bien sûr c'est le père, figure de l'autorité qui s'emparera de la parole. Cette voix caractérise l'homme coléreux autoritaire et agressif qui provoque l'antipathie du lecteur. Une parole qui finira par ne plus avoir de crédibilité parce que devenue délirante.

Cette interdiction de donner la parole aux personnages masculins sinon pour la bafouer est une marque du positionnement de l'auteur.

Autre la condition de la femme dans la société algérienne, l'école constitue un espace de la dénonciation de l'auteur. L'échec scolaire, le refus d'aller à l'école sont une sorte de rejet d'une école qui selon les propos des personnages ne répond pas à leurs attentes.

Dans ce sens, ce lieu censé répandre le savoir est devenu un lieu d'ennui, un lieu risqué (attentats)

Le roman de Leïla Marouane élabore un discours sur la violence de la société et de la famille. Pour fustiger l'application aveugle de la religion, l'auteur élabore un discours qui vise à secouer le lecteur et à le faire agir. Les descriptions, le choix du lexique, des adjectifs évaluatifs

sont les traces de la subjectivité de l'auteur. Ducrot souligne que « « toute production discursive présuppose l'existence d'un sujet producteur, qui s'inscrit dans l'énoncé directement [...] ou indirectement »¹¹⁶

En effet, la parole de la narratrice dissimule celle de l'auteur productrice du texte qui s'efface derrière ses personnages pour dire son engagement, de « « laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit »¹¹⁷

La situation d'énonciation qui représente « les participants du discours, son cadre spatio-temporel, son but » sont des éléments qui « s'articulent de manière stable à travers des institutions langagières définies en termes de contrats de parole ou de genres de discours »¹¹⁸

Cette situation d'énonciation soulève la thématique de la violence.

L'auteur se positionne par rapport aux écrivains qui ont commencé avant elle l'écriture de tragédie algérienne. Or, elle veut se démarquer de ces prédécesseurs en s'éloignant de l'écriture témoignage et en écrivant le tragique sur un ton burlesque.

Contrairement à ces écrivains qui, durant la décennie noire, font appel à « écriture témoignage »¹¹⁹, Leila Marouane exprime la violence du monde réel sans pour autant la transposer ou la calquer.

Elle emploie de nombreux procédés pour dire l'indicible et mettre en scène une réalité complexe. Elle s'appuie sur la stylisation extrême de l'actualité sanglante « les séismes et les secousses ». Ainsi, l'auteure tourne le dos au réalisme qui a caractérisé la littérature algérienne durant cette période là.

Son style est original, singulier, différent de ce discours témoignage des écrivains qui « luttent afin de sortir de la spirale infernale du mal et du cauchemar qui étouffent leurs esprits »¹²⁰

Leila Marouane, par son écriture dédramatise les évènements. Cette dédramatisation fait partie de son esthétique comme elle le

¹¹⁶Ducrot Oswald. « Dire et ne pas dire » in *Semen n° 17*, Argumentation et prise de position : pratiques discursives, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org>

¹¹⁷Kerbrat Orecchioni. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin. 1980. p. 171

¹¹⁸Maingueneau Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil. 1996. p. 22

¹¹⁹Boualit Farida. *la littérature des années 1990: témoigner d'une tragédie ?* In Charles Bonn- Farida Boualit, paysages algériens des années 1990, témoigner d'une tragédie ? Paris 1999, p.38.

¹²⁰Grenaud Pierre. *Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*. Paris : Harmattan. 2006. p.198

souligne :

« Raconter l'horreur dans son intégralité, c'est illisible. Pour moi, il est important de dédramatiser et de créer un contrepois esthétique à la violence. C'est un travail à faire, un exercice de style »¹²¹

L'auteur ne nomme pas les événements et les choses par leurs noms. Elle opte pour le non-dit et pour l'allusion.

Elle évoque par des périphrases, des métaphores et des images poétiques les événements tragiques qui ont secoué l'Algérie.

Prenons cet extrait du polylogue ayant pour thème central l'agression de Samira, qui a aussi permis d'annoncer l'arrestation du père, de revenir sur les moqueries des voisins, et surtout montrer l'état de la narratrice après l'agression: visage défiguré, chuintement et traumatisme.

- Notre famille n'arrête pas de se disloquer, dit Yasmina.
Amina la regarda comme si jamais elle n'avait entendu pareille absurdité.
- Quelle est de nos jours la famille encore intacte ? Ailleurs *les tremblements de terre n'ont plus de cesse. Et tous les volcans sont en éruption. Leur lave enlève des villages entiers.*
- On dit que maman et Allouchi habitent dans le désert, là où il n'y a ni séismes ni volcans. Juste du pétrole. Même que maman attendrait un bébé, dit Fouzia.(p.123)

Les locutrices soulignent l'état d'angoisse qui s'est généralisé dans toute la société. La question d'Amina n'est pas une demande d'information, mais une réaction à l'assertion de Yasmina qui fait un constat. Cette réaction lui permettra d'insérer une autre information : généraliser la situation vécue par la famille Zeitoun à toute une société. Elle recourt au discours métaphorique pour expliquer ce qu'endure la société

A aucun moment, l'auteure ne cite les mots « terroriste » ou terrorisme. Elle préfère à ces termes directs des termes plus forts en représentation comme « Ravisseur », « homme sans visage », « homme/femme » pour réduire, railler et marquer la lâcheté de ces personnes en les comparant à des « hommes/femme ».

- Il t'en voudra toujours même s'il s'est acharné à retrouver les coupables. Comment peut-on reconnaître des êtres surgis du tréfonds de la terre ? Comment distinguer des intra terrestres... Tu les reconnaîtras, toi ? p.128

Ces désignations qu'utilise Yasmina dans sa réplique, servent à créer l'opposition entre les être ordinaires et les intégristes. C'est donc un moyen de dénoncer ces individus et leur comportement.

¹²¹Entretien inédit avec Leila Marouane, réalisé par Birgit Mertz-Baumgartner le 15 janvier 2000, Birgit Mertz-Baumgartner, La violence et son contrepois esthétique dans Ravisseur de Leila Marouane, in Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine, études littéraires maghrébines n°16, L'Harmattan, Paris, 2001.

Le récit glisse de la réalité concrète vers l'image poétique, sans qu'elle soit embellie. L'auteure puise dans une terminologie propre au tremblement de terre « tremblements », « secousses », « séismes ».

Aujourd'hui la terre vibrait, tremblait, s'écartelait et engloutissait des humains sous le regard approbateur d'hommes sans visage déclamant des textes d'eux seuls connus. p.15

Elle emploie une série de métaphores pour suggérer l'irruption de la violence. Ces images servent à évoquer l'état du pays, et insistent sur la violence qui couve sous la surface sous forme de « séismes et irruption volcanique ».

La rumeur qui enflait, gonflait. Qui bientôt se déverserait devant nos portes nous annonçant des séismes et les réveils des volcans. p.43

L'image du tremblement de terre et des séismes dévastateurs qui embrasent le pays tout entier signale la peur et de la terreur.

La terre en en vibrait, ses entrailles s'en échauffaient. Son bouillonnement n'épargnait même plus les sourds. Bref une histoire d'énergie géothermique guère faste. p.141

Elle suggère aussi de manière puissante le caractère des évènements des années quatre vingt dix en s'appuyant sur la gradation.

Lorsque les volcans rugissaient, rougissaient, vomissaient, répandant leurs laves, ensevelissaient ceux qui vivaient alentour, happant leur vie sans aucune autre forme de remords. (p.132)

De nos jours blinder des issues exigeait une fortune. Mais il fallait absolument ces onéreuses installations. Il était maintenant indispensable de se doter de systèmes antisismiques. p.141

Ils renforçaient persiennes et portes j... personnes n'étaient à l'abri de ce que vous savez -... (p.96)

Dans ce contexte aussi, l'auteure relate des faits concrets réels attribués à ces hommes sans visage. Il s'agit de l'attentat qui a soufflé une maternelle et du viol de Samira. Néanmoins ces récits sont relatés de manière humoristique pour atténuer leurs effets chez le lecteur.

L'attentat de la maternelle est narré par un personnage enfant Noria qui est en même temps un personnage comique et ce pour dédramatiser ce fait tragique.

- Scha m'aidera à eschpliquer, dit-elle en ouvrant le pot.
- Elle était aussi blanche que sa blouse d'écolière. Mais le miel ne l'aida point.
- schéishmes... schecousches... (p. 107)

L'auteure évite de présenter le sujet sous forme de documentaire. Elle ne décrit pas les attentats, mais ce qu'il en résulte comme dégâts matériels

et humains d'une façon comique.

- Il y avait des bras, des jambes, partout, partout, poursuivit-elle, les joues rouges tantôt, tantôt blêmes. J'ai même vu des doigts collés à un morceau de mur tombé de la façade. Je les ai ramassés et donnés au *directeur qui cherchait les siens comme un fou*. Il a attrapé les doigts, les a comptés, il en manquait un, le pouce je crois, mais il a dit que ça ne faisait rien. Il les caressait en chialant. Il attendait l'ambulance en tremblant, puis, comme ça, du bout des lèvres, il les a embrassés, et il n'arrêtait pas de dire que j'étais une bonne fille. Quand les larmes n'ont plus troublé sa vue, il n'a plus rien dit et tout d'un coup les veines de son cou ont grossi et bleui, ses yeux sortaient de son visage. Et il m'a jeté les doigts à la figure en hurlant qu'il n'avait pas besoin des doigts d'une femme. Alors je les ai regardés de plus près, les ongles étaient peints de vernis rouge, très rouge. Je me demande comment je n'ai pas vu tout ce rouge...p.108

Nous apercevons le comique de situation dans le comportement du directeur qui cherche ses doigts, puis les compte, ensuite sa colère lorsqu'il constate qu'ils appartiennent à une femme. Mais le comique est aussi présent dans la question indirecte de Fouzia. Ironiquement elle renvoie au sang qui était sur le lieu : si elle n'avait pas vu ce rouge, c'est parce que tout était rouge.

L'auteur rapporte des événements en se référant à une réalité vécue mais dans une dimension esthétique pour atténuer leur ampleur.

La narration du viol de Samira ne vient qu'après sa défiguration par le père. Son état psychique était donc atteint, et le viol ne surgit qu'en bribes de mémoires. Ainsi, ce viol n'a pas un grand effet sur le lecteur mais dévoile uniquement les pratiques de ces individus à travers la vision d'une de leur victime.

L'auteur utilise ce que Claude Duchet nomme « le topos de la lumière »¹²² une technique qui assure une rhétorique du dévoilement qui fait passer de l'inconnu au connu. Par le souvenir, la narratrice relate d'abord son enlèvement à la sortie de l'hôpital, puis c'est son cauchemar qui nous dévoilera la scène du viol collectif.

La thématique du viol est reprise pour montrer l'absence de soutien aux femmes violées ou même de droit de l'avortement. Cette thématique permet à l'auteur d'introduire son discours satirique contre ces *fatwas* qui nous viennent de l'étranger, contre le mariage temporel, contre une société hypocrite qui accuse la femme d'être responsable de tout ce qu'il lui arrive.

¹²²Cité par Goldenstein Jean-Pierre dans *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1999, p.85

Vu l'ampleur du traumatisme qu'a vécu la narratrice suite à son viol, elle devient amnésique et ne relate cette expérience qu'indirectement par le biais de cauchemars qui grignotent ses nuits et ne laissent plus dormir. Certes la mère soutient sa fille mais par peur de se faire répudiée, ses sœurs par solidarité. Mais son frère, sa belle sœur et son père la culpabilisent et estiment qu'elle faisait des escapades.

Les agresseurs ne sont nommés qu'indirectement par l'emploi des pronoms « ils, eux, les autres » ou des substantifs « les ravisseurs, les intra-terrestres, les hommes-femmes-les »

Ces dénominations expriment implicitement la condamnation de l'auteur puisque « dénominer, c'est choisir au sein d'un paradigme dénominatif ; c'est faire « tomber sous le sens », c'est orienter une certaine analytique l'objet référentielle »¹²³

Les passages relatifs au viol ne sont qu'une vue fragmentaire, que quelques souvenirs qui ont ressurgis de la mémoire de la narratrice.

Les paroles des personnages se veulent une confrontation des discours idéologiques « un point de vue contre un point de vue »¹²⁴.

- Hommes sans visages déclamant des textes d'eux seulement connus. p.15
- Réflexion faite, je ne me voilerais pas. p.132
- Faites-vous belles, les filles. Sortez, bravez les séismes et les volcans. La vie est trop courte p.162

En opposant ces discours, les personnages féminins bravent ces « criminels qui veulent mettre le pays en coupe réglée au nom d'un Islam dénaturé par le vol, le viol et la violence »¹²⁵

Elle se positionne aussi dans l'imaginaire maghrébin en orientant des fragments du discours des personnages sur les djinns mais aussi la magie, qui d'après Dujardin constitue des « stratégies de résistance » qui « asservissent l'homme à la volonté de la femme »¹²⁶

La langue joue un rôle dans le positionnement de l'auteur « Le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours de l'écart, de la non-coïncidence, du clivage¹²⁷ »

¹²³

¹²⁴ Arnaud Jacqueline. *La littérature Maghrébine de langue Française*. Punlisud, 1986. P. 161

¹²⁵ Pierre Grenaud, op. cit., p.198

¹²⁶ Lacoste Camille Dujardin. Op. cit. p.200

¹²⁷ Régine Robbin. « La brume-langue ». *Le gré des langues*, n°4. 1992. p. 132

Leila Marouane écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. Elle utilise trois langues dans son roman. Outre la langue française : langue de l'écriture, sont utilisées la langue anglaise ou la langue de Shakespeare comme elle aime l'appeler, la langue allemande et la langue arabe. Ses langues coexistent pour souligner la richesse linguistique signifiant l'exil qui a arraché l'auteur à sa langue maternelle.

La narratrice utilise un français soutenu, les personnages autant mais parfois utilise un langage familier proche de l'oral (omission de négation, syntaxe, intonation.. ou le dialecte lors des disputes).

L'auteure nous dévoile dans un style métaphorique, les événements qui ont secoué la société algérienne ; elle ne manque pas de dévoiler la crainte et la peur des citoyens.

Les personnages partagent un destin tragique, ils sont marqués par cette violence qui traverse la société à laquelle ils appartiennent. Ils ne sont pas seulement atteints d'une violence physique mais aussi morale. Néanmoins, chacun résiste et brave les dangers à sa manière. Il est donc question de violence exercée sur des gens sans défense.

Il s'agit par le biais du discours humoristique, d'éveiller l'intérêt du public sans sacrifier son plaisir. Il entreprend les défauts, les erreurs humaines ou les valeurs morales ou esthétiques.

CONCLUSION GENERALE

Ravisser reprend une histoire répandue dans la société algérienne, celle de la répudiation de la mère. Cette histoire prend une tournure tragique et renverse toutes les normes éthiques, sociales et logiques.

Le procédé de dénonciation consiste à se servir du drame vécu par une femme pour le généraliser. Dès lors l'écriture procède à une

généralisation du phénomène et sa banalisation. Dans l'écriture, le regard témoigne d'une relation dysphorique avec le monde, signe d'insatisfaction qui fait écrire. Elle est une mise à nu de travers remarqués, dénoncés et ridiculisés.

L'auteur peint la détresse d'une femme et sa douleur lorsqu'elle est placée sans préavis devant une décision qui la prend de court et contre laquelle ne peut rien.

La narration qui gouverne *Ravisneur* se sert de procédés divers et se focalise sur le rôle d'une narratrice homodiégétique présentant à sa manière les actions et les événements et partageant sa voix avec d'autres personnages.

D'ailleurs cette narratrice placée sous le signe du délire court le risque de rendre sa narration sans conséquence. Elle perd sa crédibilité, la vivacité de son témoignage est mise en doute. Cette conscience pourrait livrer des élucubrations sans fondement. D'où la nécessité de recourir à des voix multiples pour relater les différents événements.

Le premier chapitre de ce travail s'efforçait à répondre aux questions du domaine de la poétique. Nous avons étudié l'insertion du dialogue dans le discours et les effets de ruptures et de rythme qu'il introduit dans le récit, la manière dont la narratrice présente les propos des personnages.

Le deuxième chapitre, faisant appel à la linguistique et la pragmatique, nous a permis de mettre en lumière les relations qui s'installent entre les personnages et les rapports qui régissent leur échange puisque c'est à travers ces relations qui s'y nouent que l'auteur s'inscrit pour glisser ses idées et véhiculer son idéologie.

Le troisième chapitre, nous a amené à cerner les différentes formes du discours tragique qui peuvent se traduire dans une œuvre littéraire, et les moyens utilisés pour instaurer un rempart contre ce discours tragique. Ce chapitre se voulait une analyse pour montrer comment se fait l'inscription du discours tragique dans l'œuvre de Leila Marouane. Et surtout comment écrit-elle et décrit-elle le tragique d'une famille déchirée et désunie qui traduit à l'échelle réduite une société en crise.

Leila Marouane n'écrit pas l'horreur dans son intégralité. Son écriture se caractérise d'une part par le non-dit exprimé par le flou, le vague et l'imprécision, et d'autre part par la stylisation de la violence et du tragique.

Nous avons essayé de décrire, définir et dégager les caractéristiques du discours humoristique à travers deux formes humoristiques indissociables à savoir l'humour et l'ironie.

Le parcours que nous avons réalisé à l'intérieur du récit de Leila Marouane, nous amène à dire que, le dialogue dans son roman a une fonction de structuration de la trame narrative.

Nous sommes aussi arrivé aux constatations suivantes :

En premier lieu, au niveau de l'insertion du dialogue dans *Ravisser*, l'auteur note avec précision les accompagnements paraverbaux et non verbaux des dialogues, rapprochant ainsi les dialogues de la réalité. Dans chaque dialogue, interviennent successivement des actes verbaux, non verbaux et paraverbaux qui rendent compte des émotions des personnages. Ce sont là des éléments qui s'imbriquent pour transmettre un maximum d'information au lecteur, étant le récit construit sur cette forme.

L'auteur recourt à toutes les catégories de dialogues pour créer des variations de rythme, vu le nombre important de dialogues insérés, et qui pourraient ennuyer le lecteur.

Les dialogues insérés sont de deux types : des dialogues analyseurs et des dialogues catalyseurs. Les premiers sont le lieu de discussions des personnages, leur fonction est phatique ; les seconds font progresser l'action et correspondent à la fonction dramatique et émotive.

En second lieu, la construction des dialogues et l'enchaînement des répliques font apparaître les relations qui se nouent entre les personnages qui se modifient et évoluent au cours d'un dialogue. Ces relations interpersonnelles permettent la compréhension de l'intrigue. Ils rendent compte de la vérité des relations qui lient les membres d'une famille et se penchent sur les relations époux/ épouse - père/enfants – fille/garçon.

Les protagonistes de la conversation peuvent être caractérisés par le biais de la politesse et de l'émotion. Le père est la figure de la colère, Samira de la douleur et la peur. Le langage des émotions relève à la fois du verbal et du non verbal. Elles se manifestent par des indices corporels, intonations, mimiques, gestuelles et ou par des indices linguistiques

En dernier lieu, le dialogue se trouve le moyen par excellence pour véhiculer l'idéologie sous forme de paroles des personnages. L'auteur montre une situation tragique à travers les dialogues des personnages plutôt que de la dire dans un récit pris en charge par une narratrice délirante.

Dans *Ravisieur*, les dialogues permettent aux personnages de communiquer pour sortir de l'angoisse. Qu'il s'agisse de l'ordre, de la requête ou de la demande, l'acte de prendre la parole est justifiée par une nécessité d'agir et de faire réagir tant le dialogue est une énonciation à l'intérieur d'un discours adressé par l'auteur au lecteur. Il est le lieu de la diffusion de l'information.

Dans le dialogue romanesque chez Marouane, il suffit de prendre une séquence dialogique pour effectuer un travail sur la construction du dialogue, l'enchaînement des répliques, les relations interpersonnelles, les rapports de base, l'expression de l'émotion et de la politesse. Cette richesse est une caractéristique fondamentale dans l'écriture des dialogues chez Marouane.

Leila Marouane traite avec gaieté d'imagination une matière sérieuse et pour instaurer une multiplicité de voix féminines. Elle choisit dès le départ une narratrice amnésique, puis délirante et folle justifiant ainsi le choix de laisser les personnages s'exprimer directement trouvant un espace de parole mais aussi d'écoute.

Le dialogue a permis à l'auteur de présenter les vices et les erreurs de l'homme ou de la société de façon détournée. Il s'agit d'abord de rejeter les attitudes extrêmes, pour ensuite promouvoir la nécessité de la construction d'une famille voir d'une société honnête qui bannit l'hypocrisie et toute sorte d'extrémisme et d'oppression.

Leila Marouane mène un combat par les mots et l'imagination : « Exercice de style » voilà comment elle qualifie son deuxième roman.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THEORIOUES

- Achour Christiane et Rezzoug Simone. *Convergences critiques*. Alger, OPU, 1990.
- Adam Jean-Michel. *Types et prototypes*. Nathan université, 1993.
- Bakhtine Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.1987.
- Barthes Roland. *L'analyse structurale du récit*, Paris : Le Seuil, 1971.
- Barthes Roland. *L'effet de réel*. Communications n°11, 1968
- Fontaine David. *La poétique, introduction à la théorie générale des formes Littéraires*. Nathan université, 2003.
- Gérard Genette. *Figures II*. Paris : Seuil, 1972.
- Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Goldenstein Jean Pierre. *Lire le roman*. Bruxelles : De Boeck et Larcier, 1999.
- Greimas Julien. « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » in *L'Analyse structurale du récit*. Paris : Seuil. 1966
- Hamon Philippe. *Pour un statut du personnage*. In poétique du récit, Seuil 1977.
- Hamon Philippe. *Le Personnel du roman*. Droz : Genève. 1983.
- Kerbrat Orecchioni. *L'implicite*. 1986
- Kerbrat Orecchioni dans *La conversation*. Seuil. 1990.
- Maingueneau Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas. 1990.

- Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1994
- Maingueneau Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil. 1996.
- Maingueneau Dominique. *L'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette. 1999
- Maingueneau Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Nathan université, 2000.
- Maingueneau Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Nathan Université. 4^e édition. 2003
- Molinié Georges. *La Stylistique*. 1993
- Reuter Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas. 1991.
- Reuter Yves. *L'analyse du récit*. Armand Colin. 2005.
- Stalloni Yves. *Les genres littéraires*. Armand Colin. 2005.
- Valette Bernard. *Le Roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyses littéraires*. Paris : Nathan. 2003.

Approches du dialogue de roman/discours rapporté/conversation

- Berthelot Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Nathan Université. 2001.
- Durrer Sylvie. *Le dialogue romanesque*. Droz : Genève. 1994
- Gabriel Conesa. *Le dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*. Paris : SEDES. 1992
- GELAS Nadine « Dialogues authentiques et dialogues romanesques », in Cosnier, Gelas, Kerbrat-Orecchioni (éds) : 323-333. 1988
- Guellouz Suzanne. *Le Dialogue*. Paris : PUF, Littératures modernes. 1992.
- Laborderie Jean. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris : Belles Lettres. 1978
- Lane Mercier Gillian. *La Parole romanesque*. Klincksieck : Paris. 1990
- Meshonnic et Dessons *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod. 1998
- Kerbrat Orecchioni Catherine. *La conversation*. Seuil. 1990.

- Kerbrat Orecchioni Catherine. *Les interactions verbales, tome II*. Armand Colin. 1992
- Rosier Laurence. *Le discours rapporté*. Duculot : Paris. 1999.
- Rullier Françoise. *Le dialogue dans le roman*. Hachette, Collection Ancrages. 2001.
- Van Den Heuvel. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti. 1985
- Vandervecken. *Les actes de discours*. Liège/Bruxelles : Mardaga. 1998.

OUVRAGES CRITIQUES SUR L'HUMOUR

- Assoun Paul Laurent. *L'inconscient humoristique*. Autrement, 1995.
- Bornecque Pierre. *Les procédés comiques au théâtre*. Paris : Panthéon, 1995.
- Bourgeois René. *L'ironie romantique*. Grenoble : PUG, 1974
- Breton André. *Anthologie de l'humour noir*. Grasset, Coll. Biblio, 1984.
- Canova Marie Claude. *La Comédie*. Contours littéraires, Hachette, 1993
- Cohen Jean. *Comique et poétique*. in poétique, Paris : édition le seuil n°61 février 1985.
- Connes Gabriel. *La comédie*. Seuil, Ecrivains de toujours, 1995.
- Defays Jean Marc. *Le comique*. Paris : éditions du Seuil, collection Mémo, 1996.
- Emelina Jean. *Le comique, Essai d'interprétation générale*. Paris :Sedes. 1996
- Escarpit Robert. *L'humour*. Paris : PUF, collection Que sais-je ? 1976.
- Evrard Franck. *L'humour*. Hachette supérieur collection, contours Littéraires, 1996.
- Freud Sigmund. *L'humour*. in l'inquiétante étrangeté, Coll. Folio, 1985
- Grojnowsky et Sarrazin. *L'esprit fumiste et les rires fin du siècle*. José Corti, 1990
- Jacquart Emmanuel. *Le théâtre de dérision*, Beckett, Adamov, Ionesco, Gallimard, Paris, 1998
- Jankélévitch Vladimir. *L'ironie*. Paris : Gallimard, 1978.

- Jardon Denise. *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles : De Boek Duculot, 1995.
- Jolies André. *Formes simples*. Broché, 1972
- Kerbrat Orecchioni Catherine. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris : PUF, 1950.
- Kerbrat Orecchioni Catherine. *Problèmes de l'ironie*, in linguistique et sémiologie. Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, L'ironie, 1976.
- Klatzmann Joseph. *L'Humour juif*. Broché, 2002
- Mercier Leca Florence. *L'ironie*. Hachette, 2003
- Schoentjes Pierre. *Poétique de l'ironie*. Seuil, 2001,
- Voltz Pierre. *La comédie*. Paris : Armand Colin, 1964

OUVRAGES THEORIQUES SUR LE TRAGIQUE

- Bergeret Jean. *La violence fondamentale*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 1984.
- Foulquié Paul. *L'existentialisme*. Paris, PUF. 1973.
- Frappat Hélène. *La violence*. Paris : Flammarion. 200.
- Friedich Hacker. *Agression / violence dans le monde*. Paris : Camann-Lévy, 1972.
- Grenaud Pierre, *Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*, Paris :Harmattan
- Karli Pierre. *L'Homme agressif*. Odile Jacob. 1987
- Meyer Michel. *Le comique et le tragique*. Quadriga, PUF. 2003.
- Michaud Yves. *Violence et Politique*. Paris : Gallimard, Coll. Les Essais, 1978
- Puget Jean. *Violence d'état et psychanalyse*. Paris : Dunod, Collection inconscient et culture, 1989.
- Timsit Berthier Martine. *Approche compréhensive du meurtre et des meurtriers dans une perspective psychologique*, Analyse, Psicologica. Psicologica Legal XI, 1993

OUVRAGES SPECIFIQUES

- Althusser Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*. Paris : Sociales. 1976.
- Arnaud Jacqueline. *La littérature Maghrébine de langue française*. Publisud, 1986
- Bonn Charles et Boualit Farida. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoignages d'une tragédie*, études littéraires magrébines n°14, Paris :L'Harmattan. 1999.
- Burtsher-Bechter Beate et Mertz Baumgartner Birgit. *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, études littéraires magrébines n°16, Paris :L'Harmattan.2001.
- Chaulet Achour Christiane. *Ecritures algériennes entre urgence et création*, in Quo Vadis Romania 11, 1998
- Chaulet Achour Christiane. *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Biarritz. 1998
- Cixous Hélène, *Prénoms de personnes. Poétique*.Paris :Seuil. 1974
- Cohen Dorrit. *La transparence intérieure*. Paris : Seuil. 1981.
- Comte Sponville. *le petit traité des grandes vertus*. Seuil. 2001
- Fonagy. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris : Payot. 1991.
- Giorgio Colli. *Naissance de la philosophie*. Traduit C. Viredaz. . Paris : Editions de l'Aire. 1981.
- Grenaud Pierre. *Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*. Paris : Harmattan. 2006.
- Ibrahim-Ouali Lila. *Rachid Boujedra, « Ecriture poétique et structures romanesques*. Association des Publications de la Faculté des Lettres et sciences Humaines de Clermont-Ferrand, France, 1998.
- Kristeva Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, Folio essais.2004.
- Lacoste Dujardin Camille, *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcal au Maghreb*, Paris : La découverte, 1996.
- Riegel Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*. Paris : Quadriège/PUF. 2005.

ARTICLES/ COMMUNICATIONS ET REVUES

- Arié Serper. « Le concept d'ironie, de Platon au moyen âge ». In *cahier de L'Association internationale des Etudes Françaises*, Mars 1986, N°39.
- Authier Revuz Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n°56, 1993. 19-23

- Barthes Roland. *L'effet de réel*. Communications n°11, 1968
 - Barrett Caroline. « La voix(e) dialogique : une lecture bakhtinienne de Babel, prise deux ». *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, (53) 1993, p. 304-312. <http://id.erudit.org/iderudit/201024ar>
 - Bessonnat. « Paroles de personnages : problèmes, activités d'apprentissage », *Pratiques* 65 : 7-35. 1990
 - Borissov Valeria Pery « Dire la violence dans le roman et dans l'essai : Le cas d'Andreï Makine » Université Bar Ilan, Ramat Gan Groupe ADARR, Université de Tel Aviv. <http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier7&file=01borissov.xml>
 - Ducrot Oswald. « Dire et ne pas dire » in *Semen* n° 17, Argumentation et prise de position : pratiques discursives, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org>
 - Durrer Sylvie. « Le dialogue romanesque : essai de typologie. *Pratiques* n°65. Metz. 1990.
 - Eliane Papo. « Typologie de quatre registres de discours ». *Semen*, 02, De Saussure aux média, 1985, [En ligne], mis en ligne le 12 juin 2007. www.semen.revues.org/pdf/3859
 - Ewelina MARCZAK, « Du cri au murmure, de la tendresse au mépris : les portraits vocaux des personnages dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal », paru dans Ci-Dit, Actes du IVe Ci-dit, mis en ligne le 02 février 2010, URL : <http://testrevel.unice.fr/reveldev/symposia/cidit/index.html?id=556>.
-
- Jacques Dumont, Dominique le Bouche, « Mohamed Kacime : La nostalgie mise à mort » in *Algérie littéraire/ Action*, 1996
 - Jaubert Anna. « Connivence et badinage dans le Mariage de Figaro ». *L'information grammaticale* n°61. 1994
 - Jean Cazeneuve, André Damien. « L'humour dans le sérieux ». Académie des Sciences Morales et Politiques, Paris séances du Lundi 21 juin 1999.
 - Kerbrat Orecchioni. « L'Ironie comme trope ». *In* poétique n°41. 1980. p. 108-127
 - Kossi Efoui. « La mise à jour », in Librairie, Revue des littératures du Sud : *Penser la violence*, n°148, juillet-septembre, 2002

- Jakubowska-Cichoń Joanna , « Le langage mimo-gestuel mis en discours dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* de Marguerite Duras », paru dans Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, mis en ligne le 02 février 2010, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=512>.
- Lane-Mercier Gillian « L'inscription du verbal dans le récit romanesque : un exemple » *Études françaises*, vol. 27, n° 2, 1991, p. 87-121. <http://id.erudit.org/iderudit/035850ar>
- Moreau Jérôme. « L'humour selon Bergson » in Séminaire de Bernard Gendrel et de Partick Moran, «*L'Humour : tentative d'une définition* », Ecole Normale Supérieure, France 2005/2006
- Pascal Mounier. « L'ambition d'un dialogue total chez les romanciers de la Renaissance »
- Patrick Moran et Bernard Gendrel. « Humour, comique, ironie », Séminaire de Bernard Gendrel et de Partick Moran, «*L'Humour : tentative d'une définition* », Ecole Normale Supérieure, France 2005/2006
- Pinchon Jacqueline et Morel Mary-Annick. « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains » *Langue française* 89 : 5-19. 1991
- Prince Gérard. « le discours attributif et le récit ». *poétique* n°35. Paris. 1978.
- Régine Robbin. « La brume-langue ». *Le gré des langues*, n°4. 1992
- Roulet. « Structures hiérarchiques et polyphonies du discours », in Roulet & al. : 9-84. 1991
- Rousset Jean. « Le geste et la voix dans le dialogue romanesque ». In *Dernier regard sur le baroque*. Paris : José Corti. 1998.
- Roxana Anca Trofin. « L'ironie comme catégorie narrative », dans la revue Actes de l'Association roumaine des chercheurs francophones en Sciences Humaines, tome IV, 2002, Cluj, Napocastar.
- Tristan Maya. « Essai de définition de l'humour noir », in Synthèses, 1. 217-218, juin — juillet 1964
- Vallée Jean François. « Mauvais genre : l'hybridité transversale du dialogue » *Comètes. Revue des Littératures d'Ancien Régime*, no 1, 2004
- Zlatka Timenova Valtcheva. « Les silences du dialogues romanesque dans Moderato Cantabile de Duras » in *Verbum Analecta Neolatina* XI/1 2009. pp. 97–110

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

- Benali Souad. *Couleurs du discours humoristique et nuances d'une écriture tragique, dans les catalinaires d'Amélie Nothomb*. Mémoire de magistère, sous la direction du professeur Fewzia Sari, Université d'Oran, 2002.
- Bettayeb Rachid. *L'inscription du tragique dans les chemins qui montent de Mouloud Feraoun*. Mémoire de magistère, sous la direction du professeur Mme Ouhibi Nadia, université d'Oran, 2004
- Boudjellal Amina. *Les manifestations de la violence dans le roman de Mohame Dib : comme un bruit d'abeilles*. Mémoire de DEA, sous la direction di professeur Charles Bonn, Université Lumière Lyon 2, Juin 2003. (www.limag.fr)
- Corinne Denoyelle-Boutle. *Le dialogue dans les textes courtois du XIIe et du XIIIe siècles, analyse pragmatique et narratologique*. Thèse dedoctorat sous la direction de madame le professeur Michelle Szkilnik, soutenue le 11 mai 2006 à l'Université de Paris III, Sorbonne nouvelle. Résumé
- Doneux-Daussaint Isabelle. *Le dialogue romanesque dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*. Thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Kerbrat Orecchioni, université Lyon Lumière II. 2001. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/doneux_i
- Farreras Jacqueline. *Les dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression d'une nouvelle conscience*. AtelierNational de reproduction des thèses. Paris : Didier édition. 1985
- Grine Medjad Fatima
- Hajos Katalin. *Variations sur le thème de l'enfermement dans la littérature Maghrébine d'expression française*. Mémoire de master 2, sous la direction de Sylvie Ballestra-Puech, Université de Nice, Sophia Antipolis, 2005. (www.limag.fr)
- Laqabi Said. *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression français des années quatre vingt*, thèse de doctorat, sous la direction du professeur Charles Bonn, Université Paris XIII, Septembre 1996.
- Stolz Claire. *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*. Paris : Honoré Champion. 1998
- Thierno Dia Toure. *Esthétique de la violence comme modèle anticonformiste et subversif dans la répudiation de Rachid Boujedra, une odeur de*

mantèque de Mohammed Khair Eddine, la vie et demi de Sony Labou Tansi et le jeune homme de sable de William Sassine, mémoire de DEA, sous la direction de Charles Bonn, Université Lumière Lyon2, 2002.

DICTIONNAIRES

- -Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Editions Robert Lafont / Jupiter 2004.
- Dictionnaire du vocabulaire technique et critique de la philosophie, André Lalande, PUF, 1988
- Dictionnaire Hachette, 1998.
- Dictionnaire Larousse 2007