

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
Université FERHAT ABBAS / SÉTIF

MÉMOIRE

Présenté à la Faculté des Lettres et Langues

Département de Langue et Littératures françaises

École Doctorale de Français

Antenne de Sétif

Pour l'obtention du diplôme de

Magistère

par NADJAT LAIB

Option : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

**L'oralité comme source de renouvellement de l'écriture
féminine dans**

Le Siècle des sauterelles de Malika Mokeddem

Sous la direction du :
Prof SAID KHADRAOUI

Jury de soutenance

Président : Prof Samir ABDELHAMID. Université de BATNA.

Rapporteur: Prof Saïd KHADRAOUI. Université de BATNA.

Examineur: Prof Abdelwahab DAKHIA. Université de BISKRA.

Année universitaire

2011

Dédicace

À toi uniquement mon rosebud.

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui se reconnaîtront et qui m'ont
tellement marquée,
apporté chaleureusement de la lumière-couleurs et
grassement soutenue par leur présence à mes côtés afin
que cette recherche soit aboutie.

Table des matières

Introduction	08
--------------------	----

Chapitre I

Prolégomènes à la littérature féminine algérienne et à l'oralité

littéraire

1. Littérature de femmes : transgression et retournement	
aux sources.....	19
1.1. Pourquoi la littérature féminine ?	19
1.2. Le pouvoir de la femme : Pouvoir des mots, force de la parole	
imaginaire et métissage génériques.....	23
1.3. Malika Mokeddem ou l'écriture en marche : positionnement dans	
la diaspora littéraire.....	29
2. L'oralité et ses environs.....	33
2.1. Qu'est ce que l'oralité ? Tentative de définition.....	34
2.1.1. Littérature orale.....	36
2.1.2. Tradition orale.....	40
2.2. Littérature orale - littérature écrite : l'oralité au pays du livre....	41
2.2.1. Oralité –écriture : deux modes complémentaires.....	45
2.2.2. Caractéristiques formelles : d'autres éléments définitoires de	
l'oralité. Le style formulaire oral et le style parlé.....	47
2.2.3. Genres narratifs : formes du récit oral.....	49

- 2.2.3.1. Le conte : plasticité structurelle et ancrage
socioculturel.....49
- 2.2.3.2. Le mythe : source de création et de cohésion.....50
- 2.2.3.3. L'épopée ou les jeux de puissances réelle et imaginaire.....51

Chapitre II

La poétique de l'oralité : modalités du rapport à l'oralité

1. Imprégnation des formes orales
- 1.1. L'épopée.....53
- 1.2. De l'épopée au conte
- 1.2.1. Le conte structurel.....56
- 1.2.2. Le conte méta textuel57
- 1.3. Du conte à la légende.....60
2. Inscription des formules issues de la langue et la tradition orales
- 2.1. Mise en réseau de deux langues.....67
- 2.2. Traces du style oral.....68
- 2.3. Transposition des métaphores et locutions arabes :
« une langue nomade ».....68

Chapitre III

Quelques aspects de la poétique du désert

1. Un voyage vers le royaume de l'oralité poétique.....72
- 1.1. Le désert : un espace d'entre- deux mouvements : désir et
fuite.....73
- 1.2. Désert et rythme textuel : répétitions, contrastes et échos81
- 1.3. *Une écriture- plasma* cathartique.....84
2. La collectivité ancrée dans l'individuel
- 2.1. L'emboîtement des récits contique et poétique.....90

2.2. Retournement de l'imaginaire vers le monde réel :	
conte, légende et mythe.....	93
2.3. Jeux de liberté et tentation du renversement.....	95
3. L'envers des apparences : entre quête et transgression	96
3.1. Le pouvoir du mot et la force de la parole.....	96
3.2. Une parole –off douce-amère.....	98
3.3. La lumière- chaleur libératrice de la parole et de l'écriture.....	102
Conclusion	109
Références bibliographiques & sitographie.....	122
Résumé.....	126
Résumé en arabe.....	126



Introduction

Au commencement, il nous paraît opératoire de concevoir la littérature dans un sens plus large, c'est-à-dire, pluriel en intégrant divers genres et textes. C'est pourquoi, le fait d'adopter une perspective intégrationniste nous semble plus applicable sur la littérature contemporaine algérienne qui est centrée sur l'oscillation entre tradition et modernité.

La littérature magrébine d'expression française conserve depuis longtemps des liens ombilicaux avec l'oralité ancienne et la culture orale. Ceci s'explique par des raisons ethno-historiques et identitaires. C'est ce qui justifie le fait que les voix de l'oralité soient restées « *extrêmement valorisées* »¹ dans les littératures africaines ; grâce à leur connotations culturelles et à un contexte ethno-historique particulier relatif aux pays colonisés.

Les maghrébin(e)s ont cherché, tout d'abord, à approprier la culture écrite en langue française à la culture orale puis à se réapproprier la culture orale dans les formes écrites. Aujourd'hui, ce métissage de la tradition orale et de la littérature écrite, est considéré comme un signe de modernité.

Ainsi écrire la '*maghrébinité*' consiste entre autres à inscrire l'oralité narrative traditionnelle dans l'œuvre romanesque. Mais, cette hybridité ne donnera de beaux romans que :

*« lorsqu'elle réussira à greffer des œuvres orales canoniques à la logique esthétique et discursives de la littérature écrite sur, par toute une série d'opérations de reconversions génériques et textuelles plus au moins créatives. »*²

¹- Jean dérive, « *Imitation et transgression. De quelques relations entre littérature orale et littérature écrite* » in Cahier de Littérature Orale, INALCO, n°56, 2004, p.196.

²- Nicole Belmont et Jean-Marie Privat, « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences » in Cahier de littérature orale, N°56. 2004, p. 17.

Dès lors, nous sommes partante pour que l'oralité soit « *une figuration concrète des brassages langagiers et culturels qui travaille l'écriture littéraire* ». ³

De ce fait, pour le corpus de notre recherche, le choix générique du « roman » ne nous a pas été imposé, mais nous l'avons choisi pour ses qualités exceptionnelles par rapport aux autres genres.

D'une part, le roman généralement est unique car il s'ouvre aux autres genres et permet à l'écrivain(e) de se déplacer librement dans le champ du monde réel et imaginaire. D'autre part, il a pour but de tout dire et « *Tout montrer [...] et à cette fin il peut utiliser toutes les langues...* » ⁴. C'est ce qui justifie sa dominance. C'est là, à notre avis, un argument de taille. C'est « *un genre en devenir* » ⁵ ; un genre inachevé qui changera avec l'évolution de la réalité. Il intègre rapidement les nouveaux savoirs ; dès qu'un discours nouveau s'impose, le roman « *s'en empare, s'en nourrit.* » ⁶

Quand le roman triomphe, les autres genres subissent son influence s'y adaptent et se romanisent : « *parodie les autres genres [...] intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une nouvelle résonance.* » ⁷ Cette romanisation génère un renouvellement de la langue qui se marque principalement par le "*plurilinguisme*", la "*dialogisation*" et l'imprégnation de voix, etc. Cela contamine toute littérature : « *(le roman ⁸) n'a aucune règle, aucun canon, tout lui est permis, il colle au présent et le conteste même* » ⁹.

³ - Ibid. p. 20.

⁴ - Ibid. p. 54

⁵ - Terme emprunté à M. Bakhtine.

⁶ - Ibid.

⁷ - M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 443.

⁸ - C'est nous qui le soulignons.

⁹ - Op.cit J.L Dufay, M .Lisse et C. Meurée, *Théorie de la littérature .Une introduction*, p. 45.

Voilà pourquoi l'étudier revient à étudier une langue vivante, inachevée et entraînée dans son orbite. Là, réside l'importance exceptionnelle du roman comme objet d'étude dans ses rapports complexes avec l'oralité.

Pour ce qui est du pourquoi d'une "*écriture féminine*" et non pas "*écriture*" tout simplement ! Ce qui nous occupe ce n'est pas sa dialectique avec "*la littérature masculine*" - terme qui n'existe pas -; c'est-à-dire, il ne s'agit pas de les opposer en faisant connaître les convergences et les divergences. Notre propos n'est non plus, d'affirmer ou de confirmer sa spécificité qui existe bien évidemment et pourrait accentuer, à notre avis, son confinement et son exception. Mais plutôt celle d'une différence-richesse, d'une originalité pour toute littérature et d'une diversité-complémentarité : comme le soutient Christiane Chaulet-Achour, « *L'écriture féminine (en tant qu'objet de recherche)¹⁰ ne doit pas être un enfermement.* »¹¹

« [...] La spécificité radicale serait une erreur. [...] C'est ignorer la bisexualité qui est présente dans tout être, et plus encore dans l'écrivain. [...] Plutôt que de créer une littérature à part, les femmes me semblent un renouvellement radical à l'écriture contemporaine. Parce que des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence. Depuis que les femmes écrivent sans entrave, quelque chose a changé ; la conception de l'écrit et de la littérature n'est plus la même. »¹²

Notre choix, de circonscrire notre objet d'étude dans ce champ précis, a donc pour motivation de rendre visible la part de la création féminine dans la littérature algérienne, ainsi que son apport à la littérature contemporaine moderne. Et, de lui consacrer une analyse à partir d'un élément sensible qui lui est

¹⁰- Nous l'annotons.

¹¹- Christiane chaulet-Achour, *Noûn- Algériennes dans l'écriture*, p. 56.

¹²- Ibid.

naturellement et traditionnellement rattaché : l'oralité. C'est le propre à la femme maghrébine et méditerranéenne qui concerne, à nos yeux, la femme plus que l'homme - et qui serait à l'origine de sa modernité et son originalité.

Pour notre part, ce que nous avons à démontrer, c'est la façon dont l'oralité travaille le romanesque ou comment elle est mise en texte, nous sommes amenée de montrer, tout d'abord, qu'elle est tributaire à la littérature et tradition orales. Pour ce faire, il convient de définir de ce que pourrait être l'oralité littéraire, ses traits définitoires majeurs plus particulièrement.

Il est de nous intéresser, alors, à cette question-pièce qui présente un intérêt récent du puzzle des productions féminines actuelles dont l'objectif est, d'une part, de mettre en lumière les éléments les plus récurrents et les plus constitutifs de l'écriture féminine « métisse » et, d'autre part, de montrer la modernité du roman féminin en l'occurrence l'écriture mokademienne.

Au moment d'entamer une recherche consacrée à la littérature féminine dans son articulation avec l'oralité, il n'est pas inutile de se demander pourquoi ne prendre qu'un volet de la littérature algérienne francophone contemporaine. À quoi ça sert de l'aborder par le biais d'une thématique qui semble, à première vue, dichotomique à la notion même de littérature ? Surtout, qu'au XXe siècle - une époque où on voit la littérature des femmes en pleine floraison -, cette dénomination/distinction ne semble-elle pas de plus en plus délaissée.

Ce constat nous interpelle par au moins trois questions qu'il faut affronter : celle de l'utilité de cette circonscription du champ de la recherche, celle du choix de la l'oralité et son rapport/apport avec/à l'écriture romanesque.

Devant l'immensité du champ à arpenter, nous avons opté pour un seul volet de la littérature algérienne contemporaine. Ce que nous avons voulu montrer c'est l'envers des apparences. Avant l'avènement des femmes à l'écriture, elles étaient engouffrées dans la tradition orale ; or l'expression orale - qui est évidemment caractérisée par le naturel et la spontanéité-, constitue une autre forme de création.

Alors, nous avons pour motivation de faire valoriser ce familier en en faisant de l'or littéraire et que nous considérons comme l'un des critères de l'originalité et de l'innovation scripturaire.

« Les femmes n'ont pas attendu les années 90 pour écrire, s'exprimer et créer. La littérature féminine algérienne [...] se construit en fonction d'antériorité : elles ont crée dans l'oralité, traduisant par la voix et le geste, les émotions, les sentiments et leur être au monde. [...] cette antériorité ancestrale c'est constituée (de formes de tradition orale¹³) de poèmes dits et chantés, de contes et de proverbes [...], d'improvisations rituelles, de légendes et de chroniques historiques. »¹⁴

Certes, elles sont arrivées tardivement à l'écriture. Mais, c'est à partir des années 80 que l'entrée des femmes algériennes s'est affirmée et confirmée davantage ; elles ont participé de la mobilité de la littérature féminine. En effet, de nombreuses écrivaines ont rejoint le mouvement¹⁵. Du point de vue des genres, elles se sont déployées principalement dans le genre romanesque. De cette palette variée, nous prenons un des noms qui nous est le plus intéressé : c'est Malika Mokeddem.

Aussi, notre intention est de soulever le problème que nous pose le texte, en l'interrogeant selon trois questions inextricablement liées : Comment l'oralité est source de modernité du roman mokeddemien, notamment ? Sous quelles formes et selon quelles modalités se manifeste-t-elle dans le roman ?

¹³ - C'est nous qui le précisions.

¹⁴ - Christiane Chaulet- Achour, Noûn . Algériennes dans l'écriture, Éditions Séguier, 1999, pp. 20-21.

¹⁵ - Parmi lesquelles, nous nous contentons de citer : Nadia ghalem , Djanet Lachmat ,Fettouma Touati, Farida Belghoul, Leila Hamoutène, Latifa Benmansour, hawa Djabali, Maissa bay, etc. pour les fictions et Falima Gallaire à titre d'exemple pour le théâtre.

Avant d'entreprendre la lecture de notre corpus, ce qui nous a intriguée c'est l'absence totale (de l'indication) la mention générique de "roman" sur la couverture. Nous nous y sommes adonnée tout en ayant ce suspens de ce qui va devenir la récit.

Le corpus est donc un récit qui se situe à la jonction entre tradition orale et la "*scripturalité*".

Nous envisageons, tout d'abord, commencer par des prolégomènes à la littérature féminine algérienne et à l'oralité littéraire. Nous présenterons un court aperçu sur la question de la littérature des femmes puis nous retracerons certains éléments du parcours de Malika Mokeddem. Ce point est destiné à mettre en lumière certains de ses leitmotifs : les thématiques qui émaillent sa production, son rapport à la langue, à l'oralité, sa conception de l'écriture et de la culture. Et ce, afin de la situer dans l'ensemble des productions féminines contemporaines.

En outre, dans "*L'oralité et ses environs*", nous aborderons l'oralité à la croisée pluridisciplinaire : anthropologie, linguistique et poétique afin de regrouper les premiers traits définitoires de l'oralité telle que nous l'entendons et que nous aurons la possibilité de les exploiter dans le second chapitre : "*La poétique de l'oralité : modalités du rapport à l'oralité*".

Nous tenterons, ensuite, d'y repérer les marques de l'oralité au niveau thématique - macro texte et structurel - micro texte - ; c'est-à-dire, les modalités de son rapport à l'oralité linguistique, culturelle, anthropologique et littéraire.

Enfin, nous montrerons, dans le dernier chapitre consacré à "*la poétique du désert*", comment se présentent les modes d'expression du désert - que l'écriture s'y réfèrent, à tout bout de champ, comme espace référentiel de l'oralité prenant une valeur culturelle et poétique - et comment s'est faite sa mise en texte.

Notre objectif central est de montrer que l'alliance de l'oralité à l'écriture - bien qu'elles soient deux régimes foncièrement différents, mais pas

dichotomiques - est porteuse de renouveau. Même si cela est déjà établi ailleurs, il y aurait, certes, beaucoup à dire sur cette question concernant notre corpus !

Ce chuchotement au sein de l'écrit, cette « *altérité culturelle* » serait-elle à la fois nécessaire pour pouvoir subsister, face au triomphe de la lettre (ou la littérarité) du roman ? C'est l'œuvre littéraire qui l'introduit dans son propre horizon à des fins subversives « *des normes culturelles habituelles* »¹⁶ ou pour un besoin vital de ressourcement du langage de la fiction ? Elle parvient de renouveler le récit en l'oralisant ou en romanisant l'oralité ?

Que va devenir le récit de l'inconnu de cette écriture¹⁷ ? Nous ne savons point ! Mais nous comptons : « *Ecouter ce qui dans les mots ne peut pas parler* » et lire « *ce qui dans les mots et la signification en sait plus et autrement que nous et le sens.* »¹⁸. C'est à travers la voix et le rythme de l'oralité que nous pourrions appréhender le métissage et la signification du récit de notre corpus.

Même si, le fait d'aborder l'oralité dans son entrelacement avec le scripturaire est en soi une problématique de taille : nous aurons affaire à "une mise en texte" de l'oralité ou d'une "mise en voix" du texte ? L'écrivaine accomplit-elle une démarche qui va de l'oral à l'écrit ou de l'écrit à l'oral-écrit ?

Au fait, ce que nous pouvons dire, à priori, quoi qu'elle en soit, que Malika Mokeddem réinsuffle son propre langage qu'elle introduit dans la langue d'autrui¹⁹ ; sa propre façon de dire et de signifier le monde auquel elle appartient

¹⁶- Jean Dérive, « *Imitation et transgression. de quelques relations entre littérature orale et littérature écrite en Occident et Afrique* » in Cahier de littérature orale, n°56, 2004. p.190.

¹⁷- Pour ce terme, nous nous sommes inspirée d'un intitulé de l'ouvrage : *Le langage cet inconnu* de Julia Kristeva.

¹⁸- Alazet Bernard et al., *M. Duras. La tentation du poétique*, Editions : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 128

¹⁹- Selon Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, l'écrivain généralement n'opte pas pour un seul langage ; il est capable de parler pour soi, dans le langage d'autrui, pour l'autre dans son langage à soi : « Dire et se dire, dans la langue de l'autrui (étrangère) pour l'autre dans sa propre langue (sienne) zone particulière à soi (mise à distance).

qui tient, à la fois, à la tradition orale et à la modernité sur le plan langagier, esthétique et générique. Cette production littéraire ne serait-elle pas différente, transitionnelle et originale qui présente des formes orales mais de façon moderne ?

Ces notions poétiques : nomadisme, désert, rythme et parole permettent de mettre en lumière l'oralité : « *La force du dire et la pulsion du rythme* »²⁰ dans *Le Siècle des sauterelles*. Car, ils consistent à faire passer la musicalité²¹, restituée par des procédés phrastiques, rhétoriques et iconiques du désert, dans le récit.

C'est pourquoi, le choix du corpus nous semble convenir à l'objectif de l'étude. Il est empli de motifs²² qui construisent la thématique de référence de *l'oralité-désert*. Le corpus, qui est un récit, sur le plan diégétique, présente la thématique du désert comme référence culturelle, poétique et espace d'oralité.

Par-delà, nous verrons à quel point la relation à l'espace est fondatrice. L'écriture revêt des aspects du désert, les motifs en sont récurrents dans le récit. Quels sont-ils ? Et quelles pourraient être les fonctions de cette matière d'expression ?

Nous postulons que c'est dans cet espace de l'infinie immensité que va se réaliser l'écriture, se nourrir et se construire du mouvement que le désert contient. Les mots progressent comme les grains de sables par le pouvoir du vent qui sculpte l'écriture-dunes. C'est dans ce mouvement physique, qui efface toute trace-immobilité et favorise le nomadisme-mouvance, que né le dynamisme scripturaire dicté par le rythme de l'oralité.

²⁰ - Alazet Bernard et all., *Marguerite Duras. La tentation poétique*, Éditions : Sorbonne nouvelle, p. 221

²¹ - Qui implique la présence des sonorités et des rythmes inhérents au désert.

²² - Les motifs vont nous servir à des repères qui, quand ils reviennent régulièrement et s'associent aux personnages ou à l'espace, peuvent nous révéler les atomes qui régissent construction et/ou le cheminement du récit.

À une lecture référentielle fondée sur l'ancrage culturel et la dimension collective, s'ajoute nécessairement une dimension symbolique²³ propre à la littérature: « *le domaine privilégié où s'exerce le langage, se précise et se modifie* »²⁴. Car, le symbole - tout comme l'image et le mythe, etc. - nous permet de déceler les modalités de l'organisation et le fonctionnement du langage littéraire.

Le corps-désert se réfère à l'espace de l'oralité et à son discours. Si, il est bien établi ailleurs qu'il féconde l'imaginaire et de l'écriture, il nous revient de voir par quels niveaux se fait la jonction entre l'espace d'écriture et cet univers de référence. Ce rapport qui s'avère tout à fait ambivalent quand il s'agit de l'écriture et de sa référence culturelle.

L'objet de cette étude portera uniquement sur le second roman de Mokeddem *Le Siècle des sauterelles* paru chez Grasset en 1992.

Nous nous inscrivons quand même dans une démarche analyse des relations (manifestes ou cachées) de l'oralité avec la *scripturalité*. C'est comme déjà annoncé dans le thème et le rhème constituant le titre de cette ébauche de travail

Notre démarche serait de prendre les apports des différents travaux sur l'oralité à savoir l'anthropologie, la poétique, la linguistique comme instruments qui nous éclairent quant à l'interaction entre récit narratif et tout ce qui a trait à l'oralité, au féminin et au désert : récit d'enfance, imaginaire du conte, voix de l'aïeule, langue maternelle (l'arabe), culture orale et nomadisme.

L'analyse que nous entreprenons est proposée par Christiane Achour inspirée, essentiellement, par les travaux de Jamel Eddine Bencheih en matière du

²³ - Eliade souligne son importance et sa fonction dans la littérature : « Le symbole révèle certains aspects de la réalité -le plus profondes - qui défient tout autre moyen de connaissance. Les images, les symboles, les mythes (...) ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction ; mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être. Par la suite leur études nous permet de mieux connaître l'homme. » Mircea Eliade, *Images et symboles*, Editions : Gallimard (renouvelé en 1980), Paris, p.18

²⁴ -Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Editions du seuil, Paris,1981 ,p.284.

conte. Par ailleurs, nous nous baserons sur la théorie narratologique (Gérard Genette) et Gille Deleuze concernant la poétique du désert, mais aussi, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss.

Chapitre I

Prolégomènes à la littérature féminine algérienne

et à l'oralité littéraire

I. Littérature de femmes : transgression et retournement aux sources

1.1. Pourquoi la littérature féminine?

L'intitulé pour lequel nous avons opté dans le cadre de cette recherche est déjà destiné à afficher la couleur. Car à travers cette formule, on entrevoit déjà les problèmes qu'a suscités cette dénomination.

Au fait, cette pareille dénomination exige un éclaircissement. Certains, rien qu'en évoquant "littérature féminine", la récusent et s'interrogent aussitôt sur son existence. Elle suggère, en effet, l'existence d'une "littérature masculine"; or celle-ci n'a jamais existé :

« Le fait même que ce livre (sur l'écriture masculine²⁵) soit impensable, alors qu'un livre sur l'écriture féminine est malgré tout pensable caractérise bien la marginalité de l'écriture féminine et les ambiguïtés de la différence. »²⁶

Ainsi, une telle appellation d'écriture féminine pourrait donc se justifier par le fait de sa minorité à la suite à des mouvements des femmes durant la décennie 75-85, malgré le risque que cela comporte de l'enfermer dans une sorte de ghetto.

« [...] le reproche le plus fréquent à une étude qui se veut approche exclusive de la parole féminine est celui de ghetto. Nous y sommes d'autant plus sensibles qu'[...] il risquerait de renforcer le ghetto « sociale », nullement théorique celui-là ! nous ne pensons pas que mettre en valeur ces voix renforce cette exclusion ».²⁷

Quant à Kristeva récusé cette idée même d'écriture féminine. Elle ne voit dans les écrits de femmes que des particularités stylistiques et thématiques.

²⁵ - Nous le précisons.

²⁶ - H. Meschonnic,

²⁷ - Christiane Chaulet-Achour, Noûn – Algériennes dans l'écriture, Editions Séguier, 1999, p. 20

D'autres soulèvent, qu'en matière de création littéraire ou artistique, il est incongru de penser à une distinction par genre.

« Il n'ya pas de cloison étanche entre les deux formes d'esprit féminin et masculin : si tout esprit peut et doit être androgyne, il demeure une originalité de chacune d'elles et des accents, sinon du moins différemment placés. »²⁸

C'est ce que les femmes (et les hommes) cherchent dans la vie et dans l'écriture : le droit à différence de chacune(à chacun), le droit de devenir soi-même par le langage.

Entre autres, Monique Wittig non seulement critique le terme d'écriture féminine, mais aussi la notion de « nature » des diverses approches de ce sujet qui à ses yeux sont immanentes :

« Qu'il n'y a pas « d'écriture féminine » doit être dit avant de commencer et c'est une erreur qu'utiliser et propager cette expression : qu'est ce « féminin » d'écriture féminine » ?[...] L'écriture féminine est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la dénomination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la « féminité » : différence, spécificité, corps/femelle/nature [...]car écriture et féminité s'associent pour désigner une espèce de production biologique particulière à « la femme », une sécrétion naturelle (à la femme). Ainsi donc « une écriture féminine » revient à dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle. »²⁹

L'inscription du genre féminin dans la langue c'est ce qui poserait un problème d'universalisation de ce que le femme écrit.

²⁸ - Michel Mercier, *Le roman féminin*, PUF, coll. SUP, 1976, p. 213.

²⁹ - Monique Wittig, préface de Barnes, *La passion*, Flammarion, 1989, p. 111-112 . Cette citation est extraite de *Nature, langue, discours* de Merete Stistrup Jensen, p. 41.

Christine Planté soulève le même problème autrement dans son livre « *La petite sœur de Balzac* ». On peut noter que ce dernier constitue une critique importante de l'idée de l'écriture féminine :

*« Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité, pourquoi quand une femme écrit, aurait-elle avant tout, uniquement et toujours cela à dire ? Et qu'est-ce que la féminité ? »*³⁰

Cependant, ce qualificatif (étiquette) est encore maintenue pour désigner les œuvres de création composées par de femmes. Mais pourquoi, à l'heure actuelle on continue de parler naturellement de littérature féminine et non pas de la littérature masculine ?

Ressasser ces images - d'ordre psychologique, social ou biologique qui sont assez vrais- nous semble incongru. Il ne s'agit plus d'une littérature opprimée ou sans intérêt littéraire. Avec l'évolution des sociétés et l'amélioration de la condition féminine, on a assisté, bien évidemment, à une diversité thématique et esthétique qui va à l'encontre du discours traditionnellement attribué à la production littéraire féminine.

*« [...] malgré les obstacles, l'écriture féminine existe. Si grandes qu'aient été les destructions, si puissantes les inhibitions, des femmes ont su triompher(...) ce qui frappe, plus encore que la quantité, c'est un certain accent, la marque d'une différence qui rend habituellement reconnaissable un texte écrit par une femme. L'abondance même des écrits féminins autorise à chercher et à trouver des constances, aussi bien dans les formes que dans les thèmes. »*³¹

³⁰- Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, 1989, p. 304.

³¹- Béatrice Didier, *L'écriture -femme*, PUF, 1981, p. 17.

Pour ne pas rentrer dans les méandres de ce discours - masculin- repris même par quelques femmes- sur la femme et, nous nous sommes parties du langage naturel autrement dit l'oralité.

Dès lors, l'écriture confère à la femme une différence (altérité) qui, au lieu de contribuer à la richesse du *multiple de l'écriture*³², dévaloriserait les genres féminins en le considérant comme « genres mineurs ». Or à l'heure actuelle, les écrits et les colloques foisonnent et plusieurs ouvrages et travaux universitaires traitent de la littérature féminine dans toutes les aires géographiques entre autres au Maghreb.

Elle ne cesse d'évoluer en fonction des contextes socioculturels ou politiques qui l'environnent et continue à enrichir considérablement le paysage littéraire maghrébin. Force est de constater que, grâce à des mutations sociales, elle a pu sortir de l'ombre ou franchir même le temps de « la préhistoire »³³ mais en quelque sorte en rupture avec les pratiques des écrivains masculins.

*« Elle ne mérite pas d'être méconnue sous prétexte qu'elle ne serait pas égale à celle des hommes. De part sa forme, son originalité et sa spécificité, elle s'avère d'une grande utilité pour toute personne qui s'intéresse aux problèmes de l'évolution d'une écriture, de son accession à la légitimité au sein d'un champ largement dominé par le patriarcat. »*³⁴

La plupart des écrivaines maghrébines a su resté au diapason de leurs spécificités socioculturelles et puisent dans la mémoire collective pour donner naissance à des œuvres originales. Ainsi, la culture orale (populaire), la littérature immatérielle (orale) et le langage parlé franchissent l'espace de l'écriture féminine

³²- Terme emprunté à Michel Mercier.

³³- Terme emprunté à Katibi qui a parlé d'une préhistoire de l'écriture féminine.

³⁴- Yvette Benayoun- Smidt , Najib Redouane , *Parcours féminin dans la littérature marocaine d'expression française*, Toronto, Les éditions la source 2000, p. 11.

qui les investit dans un mouvement de retournement aux sources (aux origines) et transgressif des frontières traditionnelles entre écriture et oralité, langue académique (soutenue) et la langue oral, culture(tradition) orale et scripturaire.

Trouve-t- on ce qui lui confère son originalité dans la thématique qu'elle aborde ou la forme et le genre qu'elle adopte ? Quelle place accorde-t- elle à l'oralité et quelles sont ses caractéristiques majeurs de cette dernière. Quel montre-t- on de cette littérature ? Quelle évolution a-t-elle connu pour devenir ce qu'elle est maintenant ?

Sur l'ensemble de ces propos, il est temps de répondre à ces questions posées ci-après dans la suite du travail.

1.2. Le pouvoir de la femme : Pouvoir des mots, force de la parole imaginaire et métissage génériques

La femme est traditionnellement privée du pouvoir notamment celui de la parole. La conception la plus répandue sur cet être humain, c'est son instabilité plus que l'homme au niveau psychologique ; c'est-à-dire qu'elle est soumise à ses émotions et à ses pulsion beaucoup plus que l'homme. L'instabilité et la dépendance féminines sont les principales raisons sur lesquelles s'appuie discours masculin d'antan dont il reste encore quelques débris, mais qui est même repris, aujourd'hui, par les femmes elles-mêmes.

Il est certes impossible d'ignorer que, dans certaine société patriarcales et de nos jours encore, la femme est soumise à la violence d'une autorité moyenâgeuse allant même à l'encontre de la religion.

Il faut constater que la femme est, encore actuellement, enfoncée dans un gouffre de dominée dans la réalité sociale comme dans l'imaginaire. C'est sa condition réelle ? Ou seulement des images éculées par la société pour occulter un pouvoir effectif que la femme exerce au sein de la famille et dans la société. Il nous parait que le pouvoir féminin prend plusieurs formes et s'exercent de diverses façons.

C'est à travers littérature moderne orale entre autres que nous voudrions montrer que la femme, pour aboutir à une remise en équilibre des rôles et faire entendre sa voix, opte la voie de la création. Un contre-pouvoir individuel qui constitue un discours de libération par la force du mot et de l'imaginaire.

Il faut admettre que la figure féminine, comme tout humain d'ailleurs, est ambiguë. Elle est donneuse de vie et de mort « *C'est que la femme, comme Janus, a un double visage, tantôt de vie, tantôt de mort.* »³⁵ La procréation est, en soi un pouvoir ; sa fécondité assure la survie du groupe. Une autre manière de donner la vie c'est son rôle de mère – nourricière lui confère autant de pouvoir.

À la fécondité sociale vient supplanter une fertilité intellectuelle. Reconnaître la domination de la femme par « *son intelligence redoutée et redoutable* ». La peur de voir la femme s'affranchir. Toute cette force, extrêmement, complexe de la féminité fait que le pouvoir créateur des femmes soit très différent du pouvoir créateur des hommes.³⁶

Puisque le pouvoir de la femme il ya, autant vaut d'essayer de démontrer à travers l'acte d'écrire : sous cette forme de « connexion vitale »³⁷ qui « passe par le détour des mots »³⁸. C'est par ce biais que la femme a su graduellement s'imposer dans son champ de prédilection et se faire entendre « *dans une société qui est restée faite pour les hommes, qui fait donc une masculine aux femmes qui veulent jouir de leur indépendance* »³⁹ déjà acquise mais, qu'elle doit continuellement se l'arracher. Certes, cette parole de femme nous révèle des valeurs spécifiques, mais aussi communes aux deux gents et un autre rapport au monde.

³⁵ - T. Yacine, « *Le pouvoir de la femme* » in Cahier de littérature orale, N°34, 1993, p. 33.

³⁶ - Op.cit., *Le roman féminin*, p. 213.

³⁷ - Ibid. p. 215.

³⁸ - Op.cit, Michel Mercier, p.214.

³⁹ - Ibid. p. 216.

« C'est que la parole de la femme, comme elle-même, est ambivalente. D'un côté, à cause de son pouvoir de procréation et de sa relation avec les forces cosmiques de fécondité, elle est « humide », « douce » et « patiente ». S'opposant à la parole mâle « sèche et dure ». D'autres part, à cause de son « instabilité » organique et physique [...] La femme est bavarde, divulgue les secrets, accueille facilement les mauvaises paroles et a une fâcheuse tendance aux querelles. »⁴⁰

En réalité, les femmes parviennent à se faire entendre. Leur mode d'expression privilégié, c'est le chant, la poésie, « l'évolution sociale lui donne la possibilité de confirmer une liberté et un pouvoir sur l'homme que le discours traditionnel lui attribuait déjà. Cette évolution laisse la femme réinvestir des domaines qui étaient traditionnellement les siens, en leur donnant une nouvelle dimension.⁴¹

Elle sait conquérir dans la création romanesque un territoire qu'est lui propre ; un pouvoir qui ne lui a pas été conféré auparavant. C'est ce qui nous importe le plus. Cette parole créatrice qui pourrait contrebalancer un discours peut-être trop répandu dévalorisant de la femme, ainsi que toutes les embûches qui pourraient entraver sa liberté de se décider de sa vie et de son avenir. Car c'est dans l'expression de son imaginaire qu'elle se découvre en découvrant le monde et crée son propre univers. Ainsi, elle écrit autrement, par besoin de distanciation, contre le mutisme afin de reconquérir sa pouvoir puisée dans la puissance magique du mot et la de l'acte de la parole tout en gardant le contact avec la réalité.

⁴⁰ - Geneviève Calame-Griaule, éditorial, « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences », Cahier de littératures orales n° 56, 2004. P15-16.

⁴¹ - Ibid., p17

Ce qu'écrivent les femmes n'est-ce pas une preuve palpable « *que le génie littéraire n'a plus de sexe qu'il n'a de race ou de pays.* »⁴² La femme, décidément, n'est définie à partir de sa différence sexuelle, sa nature, son rôle social de procréatrice assurant la survie du groupe. Mais aussi par son talent de créatrice.

Et pourtant, écriture féminine, écrits de femmes, ou littérature au féminin, toutes ces expressions poseraient de problèmes aux chercheurs et critiques qui s'y intéressent.

« (La littérature féminine) désigne-elle le corpus littéraire [...] ou les aspects spécifiques de ces écrits qui permettent d'identifier leurs auteurs comme femmes ? [...] peut-on se donner le droit de différencier les écrits selon le sexe de l'auteur ? N'est-ce pas une manière de confirmer la ségrégation sociale qui pèse déjà sur les femmes depuis l'aube de l'humanité ? Agissant de la sorte, ne risque-t-on pas de faire des écrits de femmes un genre mineur ou immature qui n'a aucune Histoire ? »⁴³

Parler de l'écriture féminine ne relève aucunement d'un combat féministe ou d'une quelconque idéologie sexiste. La réticence face à cette expression peut avoir différentes explications. Il existe d'abord, la réaction violente de certains (surtout des hommes) qui prétendent être épris de justice et d'égalité des sexes.

Cette réaction cache souvent une peur de la plume féminine, de son audace et des nouvelles formes d'écriture, et donc de pensées, qu'elle peut engendrer. Le refus des femmes et surtout de certaines écrivaines, de cette expression s'explique, la plupart du temps, par la conscience que cette écriture soit encore embryonnaire et qu'elle ne puisse pas encore rivaliser avec celle des hommes : toute comparaison ne peut donc aboutir qu'à une dévalorisation de ce produit littéraire

⁴² - Jean -Marie Rouart , Le figaro littéraire, mai 1989.

⁴³ - Najiba Regaïeg « Ecrits de femmes ou écriture féminine », colloque du CRASC d'Oran, Écriture féminine : réception , discours et représentations, 18et 19 novembre 2006, p. 15.

comme, par exemple la thèse de Béatrice Didier et qui dit que l'écrit féminin verse souvent dans l'intime.

« Prendre la plume signifie en effet prendre symboliquement la place du mâle, s'approprier du logos quittant le sphère physique, du matériel, du « sémiotique », qui avait été le seul domaine des femmes, pour entrer dans celle du « symbolique ». »⁴⁴

La dernière attitude, peut-être enfin, celle des chercheurs qui renâclent devant la difficulté de l'entreprise : cherchant des spécificités à cette écriture en partant des textes.

« [...] l'écriture féminine semble presque toujours le lieu de combat entre désir d'écrire, souvent violent chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation. »⁴⁵

L'oralité est souvent associée à la femme maghrébine et méditerranéenne. Avant de conquérir l'espace littéraire, elle était artiste de l'art verbal ; celui de "la parole vive". C'est pourquoi, au jour d'aujourd'hui, elle continue de puiser dans le fonds de la mémoire collective. Cette référence, à l'imaginaire du conte notamment, est très présente dans les écritures féminines. Les écrivaines maghrébines le sollicitent pour nourrir leur geste d'écriture.

L'écriture est donc *« toujours mélange et syncrétisme ; par rapport à l'antériorité, elle s'affirme comme hybride par la recherche de voies inédites dans le déjà écrit »⁴⁶* ou le déjà dit, lu ou entendu durant l'enfance. Le rapport à la tradition orale, au conte notamment, est manifesté par différentes modalités. Pour

⁴⁴ - Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997, p.70. (citation citée dans Christiane Achour, Malika Mokeddem. Métissages. Op.cit.

⁴⁵ - Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, PUF, 1981, p. 11.

⁴⁶ - Christiane Achour,(à vérifier)

ce qui nous semble plus dominant chez les écrivaines, c'est la réappropriation créatrice et innovante.

Ce qui les motive de se retourner au passé (la littérature orale), c'est leur besoin de ressourcer leur langage, libérer leur imaginaire, sécuriser leur fondement culturel. Ça permet surtout l'ouverture d'un espace d'écriture vital et subversif. « *Ecrire c'est finalement continuer le dialogue avec l'aïeule, poursuivre la voix(e) tracée, faire fructifier l'héritage* ». ⁴⁷

À l'instar de Malika Mokeddem, l'origine de sa venue à l'écriture, c'est aussi les récits ancestraux qui ont « *sensibilisé son ouïe à la sonorité des mots[...] rendue attentive à leur signification, à leur beauté et à leur subtilité comme à leurs ambiguïtés et leur dangers* » ⁴⁸. Cette écrivaine- conteuse fait signifier l'héritage ancestral dans la modernité.

« *L'origine de son désir est clairement perçue [...] l'écriture est d'abord initiée par la voix et les récits de transmis oralement. Initialement, cet éveil de l'imaginaire ne se fait pas par le français mais conjointement par l'arabe parlé des récits de sa grand-mère et l'arabe classique.* » ⁴⁹

1.2.2. Malika Mokeddem la nomade ou l'écriture en marche : positionnement dans la diaspora littéraire

Elle est née le cinq octobre 1949 dans l'ouest sud algérien (à Kénadsa). Auteure de huit ⁵⁰ romans dont *Le Siècle des sauterelles* qui lui vaut le prix

⁴⁷- Christiane Achour, *Malika Mokeddem. Métissages*. Éd. du Tell. Coll., Auteurs d'hier et d'aujourd'hui, p.

⁴⁸- Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, p. 37.

⁴⁹- Ibid., Malika Mokeddem, Éd. du Tell. Coll., Auteurs d'hier et d'aujourd'hui, p. 84

⁵⁰- Nous les citons dans l'ordre : *Les hommes qui marchent*(1990), *l'interdite*(1993), *Des rêves et des assassins* (1995), *La nuit de la lézarde* (1998), *La transe des insoumis* (2003), *Mes hommes* (2005) , *Je dois tout à ton oubliée* (2008).

Afrique-Méditerranée Maghreb de La ADEL⁵¹ et la situe parmi les représentants les plus prestigieux de la nouvelle littérature algérienne : Boualam Sensal (1949), Aziz Choukri (1951), Anouar Benmalek (1956), Noureddine Saadi (1944), Maïssa Bay (1950), Rabeh Belamri, Leïla Sabar (1940). Malika Mokeddem mêle les genres narratifs en innovant les formes littéraires.

Le voyage joue un rôle essentiel dans sa vie et son œuvre. Écrivaine, néphrologue, elle sillonne entre la fiction et la réalité, l'Algérie et la France. Une œuvre protéiforme née de cet incessant va-et-vient qui compte neuf romans loin d'être achevée. Si elle porte l'empreinte de sa fascination pour l'espace : le désert et la mer. Elle apparaît comme une écrivaine de talent : elle fait du roman un espace d'invention et libération. Ce n'est pas étonnant puisque elle est nomade d'origine.

L'exploration n'est donc pas seulement géographique ; elle crée d'autres territoires : ceux du rêve et de leur puissance poétique. Elle est aussi un lieu de rencontre, de dialogue et d'échange.

Ainsi, l'œuvre ne cesse d'élargir ses limites. Publiée, tout d'abord, régulièrement chez Grasset (en France), mais aussi chez Sédia (en Algérie) et traduite actuellement dans différentes langues⁵² : l'allemand, l'italien, le néerlandais, le turc et l'anglais. Elle se fait miroir d'une œuvre toujours en marche (en mouvement) : elle déambule librement dans son espace littéraire.

Son écriture est métissée et mobile. C'est Comme elle la définit, l'écriture est « *le nomadisme de son esprit dans le désert de ses manques, sur les pistes sans issue de la mélancolie* »⁵³. L'écriture dépouillée n'est donc pas sa marque. Elle a continûment besoin de combler l'espace du désert par la profusion des

⁵¹ Association des Écrivains de Langue Française.

⁵²- Il est à signaler que toutes ces traductions sont faites par des femmes à savoir : Claudia Maria Tresso, Barbara, Rösner-Brauch, Eliane Hagedorn et Bettina Runge, Eveline Van Hemert, Filiz Nayir Deniztekin, Melissa Marcus.

⁵³- Malika Mokeddem, *Le Siècle des sauterelles*, Editions : Grasset, Paris, p. 147.

mots, pour apprivoiser l'anxiété, éventer les tourments du manque de l'absent et de la nostalgie.

Elle est imprégnée par la tradition et l'oralité, comme tout(e)s les écrivain(e)s maghrébin(e)s d'ailleurs. En fait, les femmes algériennes ont toujours créé dans le sillage de la tradition orale.

*D'abord parce [...] nous participons à leur mise en sortie de l'ombre ; ensuite parce que circonscrire un objet d'étude précis, [...] c'est attirer l'attention sur un domaine d'écriture peu connu qui serait noyé» à être « intégré », assimilée [...] trop rapidement dans l'ensemble « masculin » plus ancien, plus « peuplé » et riche de noms prestigieux.*⁵⁴

C'est donc, par un souci de visibilité des écritures féminines de langue française dans l'ensemble littéraire avec les hommes et dans d'autres champs littéraires féminins du Maghreb et d'ailleurs et non pas de les isoler de la « littérature des hommes ».

Elles ont, aussi, chercher des ancêtres tels que Kahena et Fatma N'soumeur. Les précédant dans le geste de rupture, car l'antériorité donne sécurité et enracinement, atténue l'exceptionnel sans annuler l'innovation.

*« Dans le discours algérien de femmes, la notion de participation (à la lutte de libération⁵⁵) est plus mise en avant que celle de différence, plus habituelle dans le discours féministes d'autres pays. »*⁵⁶

« (les écrits de femme) vont insister sur l'écart entre la communion harmonieuse (alors) et le désenchantement présents de voir se rétablir

⁵⁴-Christiane Chaulet- Achour, *Noûn – Algériennes dans l'écriture*, Éditions Séguier, 1999, p. 20.

⁵⁵- C'est nous qui le précisons.

⁵⁶- Op.cit., Christiane, Noûn – Algérienne dans l'écriture, p. 27.

les barrières qui séparent espace public et espace domestique, espace masculins et espaces féminins. »⁵⁷

Malika Mokeddem se positionne dans zone hautement fertile, celle d'un entre-deux : tradition et modernité. La preuve en est la mise en réseau de deux langues : l'arabe dialectal et le français. Ecrire dans la langue de l'ex-colonisateur, pour elle, ne constitue pas un handicap, mais plutôt une richesse et fait partie du patrimoine culturel de l'Algérie.

« Ma langue maternelle est l'arabe. Sous la colonisation, l'arabe n'était pas du tout enseigné à l'école primaire et si peu au secondaire. Le français fut donc ma première langue écrite.[...] et pour ma génération qui maniait déjà correctement le français et y trouvait matière de réflexion et épanouissement,[...] le français est donc ma principale langue écrite. Une langue que je vénère, à la quelle je dois tout. »⁵⁸

La langue pour M. Malika est une oasis, et l'exil comme : [...] *un lieu de délivrance même si j'en ai bravé. »⁵⁹*

« [...] j'ai eu des souffrances mais pas des impossibilités totales. Je suis une être de transgression, un être qui a été toujours de la rébellion et jamais de la soumission. Je suffoque lorsque je me sens enfermée quelque part, que ce soit dans le territoire ou dans une tradition. »⁶⁰

⁵⁷- Ibid., p.27.

⁵⁸- Op.cit., Malika Mokeddem. *Métissages*, p.43.

⁵⁹- Ibid., p. 45

⁶⁰-Ibid.

Donc, à partir de cet espace littéraire de son choix, qu'elle voulu arraché sa place pour « *écrire son algérianité, sa particularité et l'inscrire dans l'imaginaire littéraire mondial.* »⁶¹

« [...] *ce qui est extraordinaire dans l'écriture, c'est se confronter quotidiennement aux mots finit par devenir une jubilation. L'écriture est une force salvatrice.* »⁶²

« [...] *tous ces gens de frontière (du sud méditerranéen) impulsent un souffle nouveau de la langue de Voltaire et l'enrichissent par des particularité de leur ailleurs.* »⁶³

Cette langue, pour elle, n'est pas son « *seul horizon d'écriture* » mais, elle l'alimente par « *l'apport de sa propre culture.* »⁶⁴

C'est ainsi, que Mokeddem a emprunté la voie du métissage qui représente la seule stratégie de « *survie créatrice* » ; qui lui permet et d'intégrer l'espace littéraire international et de d'y revendiquer son apport « *par et dans sa différence* »⁶⁵

« *Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venu par l'ouïe, avant l'accès au livres. Ma grand- mère , devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilé dans*

⁶¹- Ibid.

⁶²- Op.cit., Malika Mokeddem. *Métissages*, p. 46.

⁶³- Ibid., p. 48.

⁶⁴- Ibid., p. 49.

⁶⁵- Ibid., p. 53.

« l'immobilité » des sédentaires et ne cessait de me conter son monde... »⁶⁶

2. L'oralité et ses environs

La littérature orale connaît un intérêt constant aussi bien en Afrique, qu'en France et dans les pays francophones. L'oralité est devenue l'objet de réflexion privilégié de nombreuses disciplines universitaires ; dans la mesure où elle est restée pérenne dans la littérature, l'art scénique et musical, des sociétés de culture (de tradition) orale et même celles dites modernes. Dès lors, on ne cesse d'interpeller les sciences humaines et sciences du langage (la linguistique, l'anthropologie, l'ethnologie et l'Histoire). Ces recherches ont tous porté sur la permanence de ce régime orale et sa pertinence en tant qu'un des critères le plus possible de l'approche de la littérature africaine.

Il s'agit donc, malgré l'absence d'une théorie unifiée de l'oralité, d'interroger les différentes utilisations théoriques de ce concept d'oralité en contexte d'écriture littéraire. Quels en sont les critères de définition et comment les repérer ?

Nous nous proposons d'explorer quelques aspects définitoires de l'oralité littéraire, qu'elle soit liée à littérature orale, à la tradition orale ou à la littérature écrite (savante), afin de repérer les traces de la modernité dans leur croisement et entrelacement. Il est convenu, alors, d'éclairer le concept de modernité littéraire à partir de ses composantes en perpétuelle interaction oralité-écriture.

Cette problématique du rapport réciproque est au cœur de la question de la modernité. Celle d'inventer le langage littéraire en puisant dans la culture orale.

Nous entendons par théorie d'oralité l'ensemble des recherches dérivés des études homériques, folklorique et qui remonte à 1928 (premières publications de Milman Parry sur Homère).

⁶⁶ -Ibid. p. 54.

2.1. Qu'est ce que l'oralité ? Tentative de définition

A première vue, l'expression de littérature orale est un « oxymoron »⁶⁷, si on considère le terme littérature dans son « sens étymologique ». Quant à la tradition orale, elle ne se réduit pas seulement à des traditions littéraires, mais elle se réfère à divers phénomènes ; à l'ensemble des faits de transmission orale d'une culture : savoir, sagesse, religion ou mythe ». La littérature orale présuppose alors, et l'écrit et l'oral.

« L'expression littérature orale semble la moins malheureuse (par rapport à la tradition orale et au folklore)⁶⁸ : elle a, au moins, l'avantage de mettre l'accent sur une parenté fonctionnelle des deux champs - l'oral et l'écrit- qui se partagent le domaine des usages potentiellement esthétique du langage humain. »⁶⁹

Partant de l'idée que l'existence de l'écriture, dans une quelconque société ou communauté humaine, mène totalement à des métamorphoses (des transformations) culturelles qui concernent le statut et le rôle de la parole comme le premier moyen de transmission

Le trait distinctif, entre deux oralités, nous le devons de Walter Ong et Zumthor. La première oralité « primaire » (ou « pure ») caractérise l'usage de la parole (sans écriture) qui seule permet la transmission de l'ensemble des traditions culturelles. Et la seconde provient de plusieurs transformations de cet usage de la parole dès que celle-ci est l'objet d'une fixation par l'écriture.

⁶⁷- Oswald Ducrot, Jean marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 608.

⁶⁸- C'est nous qui l'annotons.

⁶⁹- Op.cit, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 608.

Nombreux sont les travaux qui ont afflué vers l'oralité, notamment ceux de *Marcel Jousse* (1924,1981), de *Milman Parry* (1928), de *Walter J. Ang* ((Orality and Literacy 1982), de *Paul Zumthor* (Introduction à la poésie orale, 1983) ou de *Johon M. Foley* (The theory of oral composition, 1988) en plus de école française.

Dans ce sillage de Parry, la théorie de l'oralité s'est fondée sur la théorie « formulaire ». Ce concept de style formulaire oral se caractérise par une prédilection pour les figures de répétition⁷⁰ et la récurrence des périphrases⁷¹ et des refrains⁷².

Il a été mis en évidence que, cette théorie est applicable au continent africain. Les études consacrées à cette question ont affirmé, effectivement, la présence des mêmes traits formulaires dans la littérature orale.

Ces traits stylistiques relèvent, naturellement, d'un héritage culturel, d'une culture originelle qui nourrit l'imagination et façonne l'écriture. D'où son obéissance à un rythme et à un sens de l'image propre qui donnerait à la création romanesque une couleur et un goût spécifique.

De façon général, l'écrivain(e) -qui bois de sa culture orale et se nourrit de sa tradition et d'autres aires culturelles- ne saurait pas ne pas introduire subtilement, dans son écriture, ses références culturelles. C'est ce qui montre que la présence de la matière orale dans l'écriture n'est le fruit d'une tendance naturelle ou inconsciente mais une stratégie moderne du métissage.

2.1.1 Littérature orale

Les trois champs d'étude : folklorique, philosophique, et anthropologique ont toujours porté sur la complexité de la notion de « littérature orale ». Ce qui est

⁷⁰- Parmi lesquelles, nous citons : l'anaphores*, la prolepses*, et l'analepses*, etc.

⁷¹- C'est-à-dire des syntagmes assez brefs.

⁷² - Ensemble de plus d'une dizaine de vers (ou de vers blancs).

déroutant, c'est qu'elle fourmille de genres et formes. Cette diversité concerne, aussi bien, les contextes dans lesquels elle peut être actualisée, qu'aux sociétés dans lesquelles est pratiquée. D'ailleurs, c'est un « *phénomène répandu dans toutes les sociétés humaines, qu'elles disposent ou non d'écriture* »⁷³ comme le soutient Ruth Finnegan (1977). Mais, il est de noter quelques aspects généraux qui nous permettent de mieux saisir la spécificité de la littérature orale par rapport à la littérature écrite.

L'oralité « primaire » selon R. Finnegan, recouvre trois composantes : la composition, la transmission et la performance orale. Le mode de composition orale en performance (l'exemple de l'épopée) est aux yeux de certains chercheurs (Lord, 1991) un critère basique. Ce trait définitoire de la littérature orale quant à d'autres tels que (Zumthor, 1983) c'est la performance orale c'est-à-dire la « *communication verbale* »⁷⁴ qui en est au centre de toute oralité quelque soit le statut de la composition. Il est à nuancer, textes à finalité orale et d'autres qui sont exécutés oralement.

La littérature orale est comprise, d'une part, au sens d'élaboration comme celle de la littérature écrite, d'autre part, elle est transmise oralement. C'est ce qui lui confère, traditionnellement, un caractère diversifié et pluriel. L'immensité de ce champ n'entrave pas, néanmoins, le regroupement (des critères permettant de la définir) des aspects généraux et distinctifs, à partir des recherches « *oralistes* » qui ont été consacrées à la littérature orale et se sont cristallisées autour de cette notion assez vaste.

L'expression (créée par P. Sébillot en 1881) désigne, dans un sens étroit chez les ethnologues, « *une classe de discours à finalité spirituelle ou ethnique.* »⁷⁵ S'agissant de son sens général, c'est « *toute espèce d'énoncés métaphoriques ou*

⁷³ - Dictionnaire de Genres et notions littéraires, Éditions : Encyclopédia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, p.

⁷⁴ - Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Édition du Seuil, Coll. Poétique, p.31-32.

⁷⁵ - Op.cit., Dictionnaire de Genres et notions littéraires, p. 45.

fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus »⁷⁶. La littérature orale comprend les discours traditionnels oraux tels que les contes, les comptines, la facétie et « tant de notions fortement typées tissées dans notre parole quotidienne. »

D'emblée, sous cette expressions on regroupe des objets différents : des mythes de fondement (ou d'origine), les épopées épiques, la poésie lyrique. Et même les formules gnomiques, les contes et les jeux verbaux, etc.

« Cette littérature allant des mythes d'origine aux aventures épiques à la poésie lyrique », mais aussi les proverbes, les énigmes, les formules gnomiques ou magique. »⁷⁷

L'origine de plupart des concepts élaborés dans l'étude de l'oralité reflètent, en fait, les problèmes inhérents au domaine des productions littéraires traditionnelles (orales) soulevés par les ethnologues. Ces productions (textes) ne sont pas figés mais évoluent constamment (versions de conte et de mythes comme exemples) et ne sont pas transmises par les lettres. C'est pourquoi ce qu'on entend par littérature de culture orale est véhiculé par la tradition orale.

La parole dans la tradition orale « *immatérielle* » est ce que le texte pour la tradition (culture) écrite. La pratique de la parole permet de transmettre le patrimoine culturel au moyen de la « *mémoire vive* » grâce à ses mécanismes complexes de conservation du texte dans sa variabilité.

Au moment même de « l'improvisation », il y a « transmission » et « mémorisation » (Jean Calvet) et de la création dans la retransmission. Ce sont deux principes qui concernent, aussi bien, la tradition orale que l'oralité qui en sont le point nodal pour en saisir les critères constitutifs. Ils ne peuvent pas être

⁷⁶ - Op.cit. *Introduction à la Poésie orale*, p.46.

⁷⁷ - Op.cit., *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.514.

étudiés séparément, mais subordonnés à une définition de l'oralité qui les englobe. Ces traits définitoires s'appliquent à toute poésie orale.

La littérature (ou la littérarité) et son opposition à la littérature orale étaient les questions privilégiées des chercheurs. Ils n'ont pas cessé d'opposer l'oral à l'écrit. Cette dichotomie était un obstacle à toute réalité littéraire.

Aujourd'hui et depuis 1928, c'est l'oralité qui devient tendance. C'est aussi, même si la disjonction entre ces deux modes de signification (écriture et oralité), paraît judicieuse. Il n'en est plus. Au fait, le rapprochement n'est pas incongru. Mais, essentiellement les ethnologues, les anthropologues et même les linguistes n'ont pas attendu cette mode. Ils convergent vers l'oralité non pas en la considérant comme une entrave de l'élaboration littéraire, mais elle en est l'âme et la source.

Ce serait pas aisé de nous ne retrouver dans ce tourbillon des recherches portant sur la théorie de l'oralité, vue la pluralité des perspectives auxquelles correspond une pluralité de définition, des données différentes.

C'est inutile de faire une distinction entre discours littéraire/populaires, textualité/oralité, folklore/histoire, composition/performance, mémoire/création artistique. Car, de toute façon, c'est dans le chevauchement de ces éléments que naît la richesse ; chacun s'alimente et s'enrichit de l'autre. Ceci en est le signe de la modernité. C'est d'ailleurs, ainsi, que l'on conclut dans un les débats récents sur l'oralité : Goody, (1987), Foley, (1988), Finnegan, (1989), et Meschonnic, (1989).

Pourtant, il est simple de constater que tout ce qui divise - quoi que ce soit en deux - est à la fois schématisant et totalisant⁷⁸. Ainsi la prose et poésie forment la totalité du langage.

⁷⁸- c'est ce qui a été établi par H. Meschonnic.

Qu'importe de s'en défaire autant pour la place de la connaissance du langage que pour la place de la littérature (oralité). La multiplicité des modes de signifier font la manière forte pour prendre le langage comme rythme.⁷⁹

Le jeu consiste, alors, à travers une alliance de deux éléments originellement disjoints. L'étrange et le banal (ordinaire) et que l'oralité et la littérature forment la totalité de toute œuvre artistique.

L'exclusion de la littérarité donne à croire qu'elle est la propriété exclusive et essentielle de la création. La pluralité des discours ne peut qu'inclure le discours de l'oralité (elle-même à ses propres langue et propriétés). Les approches actuelles ne le font pas. Pourtant, seuls la prégnance des notions empêche de reconnaître qu'il n'y a pas un univers littéraire sans oralité ; rythme et voix. Tout résonne autour de nous. La surdité apparente tient à la conception même qui se fait de l'oralité.

La littérature orale interpelle, donc, les sciences humaines (la linguistique, l'anthropologie et la littérature) parce qu'elle n'est pas reconnue en tant qu'une discipline à part entière dans l'enseignement et dans la recherche universitaire. Même si, on ne s'y intéresse que récemment, elle ne cesse de séduire davantage le public-lecteur par la magie du conte, la poésie et l'épopée, etc. réappropriés et/ ou transposés dans l'art du récit (du contage). C'est cette oralité, produite dans les sociétés de tradition orale, qui confère de la fraîcheur, la pureté et du goût à cette littérature collective (ou de masse).

La pérennité d'une culture revient à sa transposition sous forme orale ou écrite. La transmission et la communication du savoir est le premier fondement de l'identité.

La littérature orale est une partie de cette tradition. On la définit souvent comme l'ensemble des genres, en privilégiant les contenus et leurs formes

⁷⁹ -Ibid.

plutôt que le canal (la voix) et le processus⁸⁰ de mémorisation et de transmission), qui sont : les mythes, les proverbes, les épopées, les comptines, les légendes et les formules gnomiques.

2.1.2. La tradition orale

Au sens plus large, la tradition orale est l'ensemble des « *expressions orales d'une culture normées par la société dans leur forme et leur usage* »⁸¹. En l'absence d'une trace matérielle pour conserver le patrimoine culturel et historique, c'est la pratique de « *l'art de parole* » qui permet la transmission du savoir. Et la « *mémoire vivante* » qui en est le seul moyen de stockage. De ce fait, la parole est à la tradition orale ce que qu'est le texte pour la tradition écrite. La diversité, la variabilité et la permanence des textes, ce sont des principes constitutifs de la tradition orale. Celle-ci permet de saisir les principes et les modes d'expression/transmission de l'oralité.

Le corps (ou le geste) constitue un lieu dépositaire de la mémoire du monde. Il participe à une certaine conception de l'espace-temps et d'une expérience concrète du monde. Il sous-tend un langage et joue un rôle important dans la tradition orale et l'oralité, dans la mesure où il permet la restauration et le prolongement de la voix ainsi que la permanence de ce mode de communication orale.

La participation communautaire est le fondement de l'oralité. D'où le rôle primordial des femmes, des poètes et des savants des sociétés orales comme concessionnaires de la mémoire et de l'histoire. Ce sont eux qui, grâce à la force de la parole et de la mémoire, établissent la communication au sein de la communauté et assurent la transmission des traditions.

2.2. Littérature orale-littérature écrite : l'oralité au pays du live

⁸⁰- Op.cit., Dictionnaire des genres et notions littéraires, p. 511.

⁸¹- Ibid.

On ne peut envisager la relation, entre littérature orale et littérature écrite, de la même façon concernant toutes les civilisations humaines : en Europe, en Afrique ou au Maghreb. En effet, chaque peuple à sa propre histoire et celle-ci est chargée de culture spécifique. Pour ce qui nous intéresse, c'est le cas du Maghreb où la civilisation est gérée par un mode fondamentalement verbale (orale). Aussi, nous concevons ce rapport dans son intrication (ou de coexistence) et pas dialectique (opposition, de passage ou même de continuité) entre ces deux régimes d'oralité et du scriptural impliquant, bien sûr, des valeurs différentes.

Les littératures orale sont « *restées extrêmement valorisées, comme des bastions de résistance identitaire à l'aliénation occidentale* »⁸² du colonisateur dont le souci majeur, a été l'acculturation et l'aliénation des pays colonisés.

Il n'est pas étonnant, qu'au jour d'aujourd'hui, la culture orale est intégrée dans les productions littéraires écrites de langue française. Ce mariage nécessite, en l'occurrence, une adaptation des transformations même de la littérature orale aux valeurs de la littérature écrite. « *Cette mise en littérature* » du répertoire oral concerne autant le conte que les autres genres à savoir la légende, l'épopée, le chant et le mythe. Les exemples fourmillent.

Cette opération a-t-elle- changé le statut générique des œuvres ? Quels sont les procédés de mise en littérature de ces œuvres ? Ce qu'il nous revient d'examiner hormis cette référence a une valeur d'ancrage identitaire, l'oralité n'est-elle qu'un simple motif ? Elle est nourriture de la thématique, la forme ou la structure ? Et, elle n'a éventuellement aucune incidence sur les modalités d'écriture ? Le fruit d'une stratégie transgressive et inventive participant de l'originalité de l'écrivain(e) en lui offrant la possibilité de proclamer une identité culturel propre à lui ?

⁸²- Jean Derive, « Imitation et transgression. De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite en Occident et en Afrique » in Cahier de littérature orale n° 56, p.195.

Comment expliquer cela ? Il nous semble que le resurgissement de l'oralité littéraire au sein de littérature écrite s'est fait consciemment par les écrivains. Nous considérons ces empreintes comme signes plutôt que d'indices naturels et spontanés « *des formes adaptées qui donnent allusion à l'oralité et qui ne peuvent être que le fruit d'une élaboration stylistiques réfléchies* »⁸³

C'est le premier mode de culture fondamentalement oral où les œuvres verbales sont produites de mémoire. Dans les sociétés où l'oralité étant le régime fondamental de gestion et de transmission de la culture verbale, il y a un réel souci de préserver valeurs identitaires portées seules par le patrimoine immatériel et de les rendre accessible à tous les membres de la communauté.

De l'anonyme, la création littéraire est devenue individualisé. Contrairement à une consommation collective (de masse), une lecture solitaire et personnelle offre au lecteur-auditeur une possibilité de consommation fragmenté et réversible.

*« La signature de l'auteur devenant une norme obligatoire ; de fidèle qu'elle se voulait (la création littéraire) au patrimoine antérieur, elle au contraire valorisé l'innovation et la transgression par rapport à un héritage devenu désormais visible. »*⁸⁴

En outre, une modalité de communication orale est immédiate. Les interlocuteurs sont directement en présence dans un même contexte. L'œuvre littéraire est consommée au moment où elle est produite, grâce au principe de la performance⁸⁵. Malgré l'importance de cet acte collectif et social - qui subsiste encore -, le principe de communication est médiatisé par le livre qui s'avère plus opérationnel pour une époque où pour « *réaliser la performance créatrice qui*

⁸³ -Op.cit., Imitation et transgression. De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite en Occident et en Afrique, p. 195.

⁸⁴ - Ibid., p. 183.

⁸⁵ - Op.cit. « Imitation et transgression. De quelque relation entre la littérature orale et écrite en Occident et en Afrique », p.

donnera naissance à l'œuvre », ⁸⁶ l'écrivain(e) n'est pas obligé(e) de réunir des conditions spatio-temporelles particulières.

Cette distance (spatiale et temporelle), entre émetteur et récepteur est compensée par un renforcement de la contextualisation dans l'œuvre « *réelle ou fictive selon les genres du discours littéraire* » ⁸⁷. Celle-ci n'était guère nécessaire en régime d'oralité où les partenaires se trouvaient ensemble, *et où « la deixis suffisait largement à conceptualiser l'énoncé (oral). »* ⁸⁸ C'est ce qui justifie l'importance du cadre spatio-temporel et la description de l'univers représenté dans la littérature écrite.

Par ailleurs, cette individualisation des œuvres a pour conséquence la modification des conditions de l'énonciation ; la rigidité de la construction syntaxique de l'expression et le changement de la nature des personnages : les héros romanesques sont exceptionnels et problématiques parce qu'ils sont « individualisés » pas comme « *exemplaires [...] dans un régime de culture orale dans leur fondations comme dans leurs transgression (héros épiques ou mythiques)* » ⁸⁹ puisque ils participent d'une œuvre collective.

Nous rappelons que, même dans la civilisation occidentale, la littérature garde toujours sa forme de transmission traditionnelle. Celle d'une oralité première -c'est-à-dire non relayée par des médias- mais elle est devenue « marginale ». Aujourd'hui, elle continue d'alimenter « une part non négligeable » de la production écrite. Il existe, néanmoins, un engouement vers le phénomène du néo-contage ; en faisant recours à des textes de la littérature écrite, les néo-conteurs les « *réadaptent librement à leur parole, à l'occasion de chaque*

⁸⁶- Ibid. p. 183.

⁸⁷- Ibid.

⁸⁸- Ibid.

⁸⁹- Ibid. p. 184

performance qu'ils exécutent ».⁹⁰ C'est pourquoi, il est certain que le lien entre ces deux traditions littéraires n'est donc pas rompu.

Cet état de fait n'a pas changé, c'est-à-dire que « les valeurs propres de la culture orale n'ont pas disparu tout d'un coup »⁹¹ même avec l'invention de l'écriture. Mais, l'imprimerie a contribué effectivement au changement d'un régime de culture orale à un régime de culture lettré (la graphie) :

*« En créant le livre comme objet de consommation culturelle, en permettant la lecture solitaire et silencieuse. Ce n'est qu'à ce moment – là que les valeurs et les comportements qui en découlent ont commencé à changer. »*⁹²

Bien qu'un nouveau mode de production et de consommation de la littérature soit venu concurrencer celui de l'oralité, la reproduction imitative héritée de la pratique d'une culture fondamentalement orale a été conservée.

On voit par la suite, avec l'évolution des pensées et la généralisation du texte imprimé, la civilisation s'oriente progressivement vers l'innovation qui est considérée comme une valeur inhérente à la culture lettrée, mais tout en renouant ouvertement avec la littérature orale. Delà, on assiste à une nouvelle conception de l'art du langage : « *(une) opération consistant [...] prendre de la matière ordinaire* »⁹³ sans grande valeur par rapport à une nouvelle représentation de la chose écrite, « *pour en faire un travail d'écriture, une matière précieuse, digne des lettrés* ».⁹⁴

⁹⁰- Ibid., p. 184.

⁹¹- Ibid., Jean dérive, p. 177.

⁹²- Ibid.

⁹³- Op.cit., Jean Derive, p. 180.

⁹⁴- Ibid.

Parce que chaque mode implique des valeurs différents, la relation entre littérature orale et littérature écrite est plutôt envisagée dans un sens d'intrication, une certaine façon de valoriser la première « *en lui conférant les qualités de la seconde* »⁹⁵

Le renversement de mentalité est à lier au désir de renouvellement du discours littéraire - après l'ère du romantisme en occident- la création littéraire comprise au sens d'innovation voire « *de transgression des canons antérieurs.* »⁹⁶ Contrairement à l'imitation et la reproduction, l'écrivain(e) doit être original, singulier, et pas un porte-parole.

2.2.1. Oralité-écriture : deux modes fondamentalement complémentaires

Il est bien vrai que l'oralité est antérieure à l'écriture. On sait que l'écriture permet de fixer la mémoire et d'établir « *des classifications systématiques de raisonnement plus rigoureux* ». Cela, depuis longtemps, a profondément changé les conditions de production du savoir.⁹⁷

Il existe, indiscutablement, entre ces deux modes, des liens enchevêtrés. En effet, l'écrit n'est pas une simple transcription de l'oral ; la graphie a toujours existé. L'écriture alphabétique ne peut « *transcrire qu'une partie des formes orale* »⁹⁸ et a du mal à traduire : les intonations, les inflexions de voix qui ont tant d'importance dans l'expression orale. Pour ce faire, il faut toute une technologie linguistique allant de la ponctuation, des formes lexicales illocutoires, des formes d'expression générales : la formulation de supposition et la déduction d'hypothèse.

⁹⁵ - Ibid.

⁹⁶ - Ibid., p. 181.

⁹⁷ - Jean -François Dortier, Sciences humaines n°93- avril 1999, p .49.

⁹⁸ - Ibid., p. 49.

Le progrès des sociétés a été relié étroitement à l'écriture. Il semble, largement admis, que seules les sociétés modernes et développées qui disposaient de l'écriture. Or, comme l'a, amplement, montré et confirmé l'anthropologie contemporaine : « *les cultures orales sont beaucoup plus riches qu'on ne l'a cru pendant longtemps.* ».⁹⁹ Les peuples de culture orale « *non écrite* » dite aussi traditionnelle sont capables, individuellement, de raisonnements autant élaborés que les lettrés. Et ce, grâce à la parole qui, longtemps restée dans l'ombre de l'écrit, a tout de même ses vertus propres. Elle se trouve, aujourd'hui, au cœur des préoccupations des disciplines, notamment, les sciences du langage et des sciences humaines.

Qu'appelle-t-on tradition orale ? Quelles sont les sociétés de tradition orale ? Existente-elles encore maintenant ? Pourquoi ce domaine revient-il au « pays des romans » et revêt quelles formes ?

2.2.2. Caractéristiques formels : d'autres éléments définitoires de

L'oralité

Le style parlé/ le style oral

Sensée d'étudier cette dimension orale du style de Malika Mokeddem, nous devons faire le tour de cette distinction entre ce qui relève du parlé et de l'oral. Notre corpus tient plus du discours que du récit. L'oralité est suggérée par une rupture de l'utilisation du vocabulaire par l'auteur(e) : suppression de la particule négative « ne », ellipses et termes populaires, etc.

⁹⁹- Op.cit., J.-F. Dortier, p. 48.

Le style oral se définit comme l'ensemble des procédés qui visent à procurer au lecteur une impression (ou un effet) d'oralité en façonnant en équivalent littéraire, vivant et naturel et la langue parlée.

Parmi lesquels, nous citons ces quelques moyens rhétoriques : Exclamations, ellipse,¹⁰⁰ syntaxe nominale, antéposition du prédicat, et les rythmes parlés : renchérissement, usage majoritaire du présent, présence d'un grand nombre de déictique (adjectifs démonstratifs) et articles indéfinis.

Ce choix de style vise à donner l'impression d'une réflexion hésitante, d'un dialogue avec soi-même, avec le lecteur, mais pose un problème en matière de l'interprétation.

L'utilisation fréquente : Consacrer une étude à l'interjection,¹⁰¹ L'intuition nous permet d'en saisir le sens et de nous identifier au poète-écrivain. Elle permet, aussi, de dramatiser d'expression et elle contribue, en revanche, à la rendre plus obscure, complexe et ambiguë.

Le style oral favorise la brièveté elliptique et la polysémie. Il en va de soi, qu'une ellipse génère une certaine obscurité qui n'est pas un défaut de style sur le plan du rythme (rapidité ou légèreté).

La parole présuppose la présence d'une voix et un prolongement du corps. Zumthor la définit comme « *un vouloir-dire et une volonté d'exister* » ; le style

¹⁰⁰ - L'ellipse est une figure du discours qui consiste à supprimer des mots qui seraient nécessaires à la construction, à un enchaînement logique ou à l'articulation ; un élément manquant, un groupe circonstanciel, une phrase de transition. Ou bien un rapport logique, non marqué mais facile à rétablir, exprimé par « la parataxe » qui est une ellipse du lien syntaxique (adverbe de liaison, conjonction, etc.) entre deux phrases ou propositions.

¹⁰¹ - traduisant le trop plein du cœur, la gamme des émotions et le sens qui se dégage de l'amertume, le sentiment de lassitude, ou d'incantation (admirative) suggérée par l'adjectif.

oral relève de « *la parole proférée* »¹⁰². La répétition et le rythme garantissent la cohésion et la continuation de l'oral. La répartition en forme circulaire constitue le lieu matriciel de l'acte du "contage"(ou de *reconter*). Ces références au style oral restituent la spatialité propre de l'oralité.

Platon, Derrida, Barthes sont tous pour l'idée que la voix soit la vie, et l'écrit par lui-même est mort. C'était, pourtant, incontestable que le passage de l'oral à l'écrit, de la parole au texte induise une perte de voix, du geste et du corps.

Le temps dans le style oral : le rythme est immédiat, la voix est itérative¹⁰³ et prend son sens dans la performance (principal facteur de l'oralité) définie par Paul Zumthor comme « *un savoir dire dans une durée et dans un espace* »¹⁰⁴ c'est-à-dire un savoir dire et un savoir faire qui sont deux une catégories du procès du discours. Les éléments caractéristiques, à retenir, du texte oral sont : la parole en acte (en situation), les jeux d'échos, les répétitions, l'atemporalité, les accumulations et l'immédiateté (traversée par des pulsions et d'une énergie). L'oralité a donc sa langue et son fonctionnement propre.

L'oralité n'est pas le parlé. Car, le parlé c'est « *le style de la vie commune et familière (populaire)* »¹⁰⁵ et « *la prose (le littéraire) a pour origine le style parlé* »¹⁰⁶.

2.2.3. Genres narratifs : formes du récit oral

2.2.3.1. Le conte : plasticité structurelle et ancrage socioculturel

¹⁰² - Paul Zumthor, *proférée*

¹⁰³ - Itératif veut dire répété plusieurs fois ou réitéré.

¹⁰⁴ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

Le conte c'est un récit que l'on raconte ou (re)conte. Dès lors, il contient toujours des marques de l'oralité. Il se caractérise par une structure narrative simple.

Parmi les trente-et-une fonctions de Propp, Alan Dundes¹⁰⁷ ne retient que trois séquences obligatoires que nous considérons comme opératoires :

a. l'interdiction et la transgression, **b.** l'assignation d'une tâche et son accomplissement, et enfin **c.** la manœuvre d'une tromperie et la victime trompée.

Quant à Denis Paulme¹⁰⁸, elle s'est basée sur un corpus africain. Elle y distingue cinq types de structures :

- Contes ascendant : ceux qui évoluent vers l'amélioration du sort des personnages.
- Contes descendant : sont ceux qui se terminent mal.
- Conte cyclique : qui s'achève par un retour au point de départ.
- Conte en sablier, c'est là où il y a deux personnages avec deux sorts différents : un qui s'améliore tandis qu'un autre recule.
- Conte en miroir, on a affaire à deux nouveaux personnages qui opposés évoluent de manière opposée, mais leur parcours s'entrecroisent au lieu de se succéder.

Par son ancrage dans la vie quotidienne des individus « *le conte paraît en rupture avec la noblesse de l'épopée et plus proche du roman.* »¹⁰⁹, le conte est transmis oralement dans une langue simple et un langage populaire. Il est d'origine populaire mais peut s'écrire dans une langue travaillée « élégante ». C'est ce

¹⁰⁷ - Il a travaillé sur un corpus nord-américain dans *The Morphology of Nord of America* (1980).

¹⁰⁸ - Cité In J.L.D., M. Lisse et C. Maurée, *Théorie de la littérature. Introduction*, Éd. Academia Bruylant, 2009, P.126.

¹⁰⁹ - Ibid. *Théorie de la littérature. Une introduction*, p. 125.

qu'on appelle « conte littérisé ». Le conte littéraire est comme une variante morale de la nouvelle.

Hormis les fonctions, didactique set psychologiques, que remplit le conte : celles de l'éducation de l'enfant à la parole, à la communication et la formation de sa personnalité en les confrontant à des désires inavoués. Il exerce aussi une fonction de socialisation en renforçant la cohésion sociale, sur la base des valeurs traditionnelle et les croyances religieuses de toute la collectivité. La simplicité, la subtilité et la ruse d'une part, le groupe et la tradition d'autre part sont fortement valorisés dans le conte. Ces récits ont une dimension à la fois conservatrice et transgressive quand il est intégré dans l'écriture.

2.2.3.2. Le mythe : source de création et de cohésion

Le mythe est un genre narratif : « *Récit sacrée des origine* »¹¹⁰ porteur de vérités universelles et fondateur des rites. Ce genre est aussi est le propre des sociétés traditionnelles - qui recourent peu à l'écriture - se transmet oralement, sert à propager une vision du monde et participe à la cohésion du groupe.

Le récit mythique raconte les exploits et les mésaventures des héros (dans le domaine religieux). Mais, il investi aussi la matière profane ; les héros modernes sont perçus comme porteurs de rêve ou de certaines valeurs. Le mythe se caractérise par sa diversité et constitue la source majeure de fascination bien d'écrivain(e)s.

2.2.3.3. L'épopée ou les jeux de puissances réelle et imaginaire

L'épopée est un genre vivant et considéré comme un des grands genres narratifs. Elle, pour sa part, se définit comme « *un récit d'exploits fabuleux d'un héros combattant.[...] Centrée sur l'exaltation du héros[...]* ». ¹¹¹Ses héros sont des êtres d'exception. Par delà, elle s'incarne dans les valeurs et structures d'une société

¹¹⁰- M .Eliade, *Aspects du mythe*, paris , Gallimard, 1963, p.

¹¹¹- Op.cit. *Théorie de la littérature. Introduction*, p. 124.

humaine et reflète une vision du monde collective. Elle est, donc, tout à fait comme le mythe à la différence du roman qui privilégie une vision individualiste. L'épopée a un rôle fondamental dans l'imaginaire de la collectivité.

Au niveau de la diégèse, l'épopée met en scène un ou plusieurs héros qui incarnent des valeurs collectives, doté d'une puissance inégale et transcendante pour réussir sa mission qui consiste de combattre les ennemis ou des forces redoutables. Pour y arriver, il doit affronter un certain nombre d'épreuves afin d'avoir le salut de la communauté. Dans l'épopée l'action et jeux des puissances surnaturelles sont une constante.

Quant à la narration, elle est gérée par un narrateur extradiégétique qui s'adresse directement à son public produisant une illusion d'une énonciation orale.

Le récit, au niveau de la mise en texte, est marqué par les digressions, les répétitions, l'exagération, l'hyperbole et les comparaisons y pullulent. Les héros sont, constamment, désignés par des périphrases stéréotypées (clichés). La syntaxe est bien rythmée par des énoncés brefs et répétitifs.

Chapitre II

La poétique de l'oralité : modalités du rapport à l'oralité

1. Imprégnations des formes orales

1.1. L'épopée

Le *Siècle des Sauterelles* renoue avec le genre oral qui est l'épopée. Il déploie, donc, une poétique de l'oralité dont nous nous proposons d'indiquer les éléments. Pour ce faire, il serait, opérationnel, tout d'abord, de défricher les aspects essentiels d'un récit épique.

Il s'agit ici d'un combat dans le désert algérien pour la survie. Cette lutte incessante est menée par le protagoniste : Mahmoud « le poète » contre le danger que représentent les sauterelles (du désert) -qui grignotent et ravageaient les terres-, de la celles (du nord) colonisation française -qui envahissent le pays et le déterritorialise- et la mort. C'est une valeur guerrière qui est exaltée et déclamée dans ce combat pour l'identité, la culture et la terre à travers la figure légendaire du « chevalier bai »¹¹². Ainsi, ce personnage exceptionnel est doué d'une forte volonté de résister à l'encontre des embûches de la marche et la solitude notamment et le talent d'un poète-conteur et initiateur de sa fille Yasmine à l'art d'écriture. Il incarne, lui et sa fille, le combat contre tous les ghettos qui les enferment, les stérilisent et les privent de leur liberté imaginaire et réelle.

Aussi, ce récit est épique car il mêle l'histoire, la légende et le mythe. L'histoire de ses origines est à lire dans la présence coloniale qui met en scène l'agressivité virile.

Le récit s'offre comme voyage merveilleux et féérique et un espace où s'imbriquent réel et imaginaire -emprunté par les protagonistes nomades : Mahmoud et Nedjma (sa femme) puis lui-même et sa fille Yasmine- dans le royaume de l'oralité, roi de la nature : le désert.

¹¹²- Malika Mokeddem, *Le Siècle des Sauterelles*, Éditions : Grasset, Paris, 1992 , p.127.

À l'instar de "la parole conteuse" issue de la tradition ancestrale, l'écrivaine se donne à l'acte de *(re)conter*¹¹³ pour le plaisir de papillonner entre réalité et fiction et le désir d'écriture « en devenir » et de retournement. C'est un plaisir de fuite mais aussi un mode de résistance, une revanche sur la réalité et la mort.

La fiction du récit est pleine d'ambiguïté. Tantôt motivée par la vengeance-revanche (mort) pour l'aïeule tantôt par la rencontre (la vie). Ainsi, la légende du retour, par sa puissance magique crée la vie comme l'art de conter par son pouvoir imaginaire et sa parole vive, construit l'acte d'écriture. De là, le texte se termine par une légende à l'identique de « *La finalité de l'épopée, relative à la fonction vitale qu'elle remplit pour le groupe humain [...]. Pour l'auditoire, à qui elle est destinée (qui se la destine), elle est autobiographique [...]* ». ¹¹⁴ La fiction constitue alors un bien collectif qui relève du répertoire culturel oral.

La récurrence de la formule « on dit » marquent l'irruption de l'histoire, l'introspection par le biais de la rêverie, des commentaires de la part du conteur adressés à l'auditoire. Tout cela participe d'un véritable voyage (par la marche) et imaginaire (par l'acte scripturale) à travers l'espace-temps de l'oralité.

Le voyage¹¹⁵ structure l'écriture du texte ; elle se construit par et dans mouvement provenant de la marche nomade. Il se dégage de cette écriture-plasma un itinéraire qui confirme l'intégration du corps-texte mise en avant dans la marche-écriture. Dans le chant, elle est l'expression de l'harmonie avec la nature dans tous ses états : déchainement ou calme, douceur ou brutalité.

Encore, le conteur-poète ne se déroge pas de la posture du héros de la littérature orale qui se caractérise par la rébellion, l'errance et la singularité. Il convertit le nomadisme en principe d'écriture en devenir. La parole est toujours ouverte, car c'est ce déplacement perpétuel qui donne le branle à l'écriture de

¹¹³ - Pour marquer le caractère itératif du conte c'est-à-dire conter pour une deuxième fois.

¹¹⁴ - Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, p.183

¹¹⁵ - Cf. Ce point sera abordé dans notre troisième chapitre.

décentrement¹¹⁶. C'est pourquoi, il faut souligner l'importance de l'espace¹¹⁷ dans le projet scriptural et du couple hors norme du père-fille et par-delà celui de Malika Mokaddem.

La poétique de l'écriture, par le pouvoir de nommer le lieu de l'oralité qu'est le désert, acquiert sa vraie signification par et dans cet espace. Le récit se lit comme un conte se glissant vers la légende.

L'espace du récit est circonscrit par le retour au réel ; la fin correspond à celle du conte et participe à d'une distanciation par rapport au temps de l'oralité et une démythification du récit ! Le pouvoir imaginaire n'est que fictionnel. La restitution de l'espace de l'oralité et de son temps est nécessaire pour le conteur afin d'accomplir son rôle.

L'univers de l'oralité ainsi délimité épouse symboliquement le temps de l'oralité.

Le récit s'ouvre sur l'arrivée et se ferme par le départ des deux protagonistes : Mahmoud et sa fille. C'est ce qui participe à sa progression de façon cyclique. Le leitmotiv du départ et de l'arrivée est lié tour à tour à celui de la vie et de la mort, à l'immobilité (sédentarisme) et le nomadisme, au silence et la parole. Le temps du récit renvoie à celui de l'oralité en ce qu'elle privilégie la nuit « *moment propice au récit, au conte et à la légende.* »¹¹⁸ C'est le moment où on est à l'abri des périples de la marche nomade et qui est plus favorable à la libération de l'imaginaire. Le temps évoqué dans le texte est celui du commencement, de l'oralité archaïque. C'est un temps « *organique* » en ce qu'il suit le rythme et les vibrations musicales du désert¹¹⁹.

¹¹⁶-Cela souligne la corrélation espace- nomadisme (voyage).

¹¹⁷- Cf. Ce point fera l'objet de notre 3^{ème} chapitre : La poétique du désert.

¹¹⁸- Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*, p. 126

¹¹⁹- Cf. Le troisième chapitre.

Voilà que le récit révèle le pouvoir de la parole (même mutique) en voyage. Une parole-off mais compensée par le pouvoir créateur (imaginaire, des mots) et est prise en charge par un conteur objet et sujet de sa propre histoire, par le rêve il tisse les fils du récit.

1.2. De l'épopée au conte

1.2.1. Le conte structurel

La structure narrative du récit est homologue au conte ; ce dernier structure donc le roman. C'est pourquoi nous pourrions relever le schéma générique du conte.

+ Mahmoud est sensé réparer un manque en chevauchée : « *recupérer les restes de l'aïeule ensevelis dans sa terre usurpée* »¹²⁰ pour enterrer sa dépouille sur ce qui reste de la terre des ancêtres de la tribu des Tidjani, abattue par les roumis, à Labiod-Sid-Cheikh.

La tâche insolite est dure et meurtrière ; la tombe se trouve sur "*le domaine Sirvant*" : une ferme coloniale. Mais bien motivé « *par des mots d'outre-tombe, Mahmoud s'était préparé à repartir pour satisfaire aux volontés de son père* »¹²¹ et tous ses ancêtres les Tidjani.

+ Une fois le manque est comblé, après avoir affronté de nombreuses épreuves qui le conduisent à réparer un méfait celui de se venger des assassins-voleurs de sa femme et son bébé.

¹²⁰- Op.cit. *Le Siècle des Sauterelles*, p. 36.

¹²¹- Ibid. p. 33.

+ D'épreuve à une autre, jusqu'à la fin du roman, la dernière épreuve qui lui était chère, c'est aboutir à rencontrer sa fille Yasmine. Mais, à la fin il meurt, mais ceci est purement fictionnel parce qu'il ressuscite grâce à la rumeur de la rencontre père-fille : « *On murmure même qu'elle aurait retrouvé son père, dans ce Maghreb voisin...* »¹²² « *Faut-il croire ce que racontent ceux des Ksours, alors qu'ils sont eux-mêmes que contes et mirages de regs brûlants* ». ¹²³ Sur ce, s'achève l'histoire comme un conte par le retour au réel.

1.2.2. Le conte méta texte

Le roman restitue les mêmes conditions d'énonciation des conteurs d'autrefois. Le texte est imprégné par cette tradition du conte oral et fournit sa théorie :

*« La veillée, en sirotant un thé, Mahmoud retrouve son rôle de conteur, derrière les hommes, les enfants assis en rang, d'oignons se taisent, subjugués par les histoires de Jeha. Seuls leurs yeux, enfiévrés, brillent dans le noir et reflètent au gré de leurs mouvements, la petite flamme vaillante du quinquet »*¹²⁴.

La situation de narration est identique au cadre traditionnel de la transmission du conte, avec une mise en place circulaire, et un conteur, via une performance orale, conte l'histoire de Djeha puisé dans le répertoire algérien, dans un moment propice « la nuit » : « *Dans la journée, tout en gardant le troupeau, Mahmoud s'occupe de son enseignement, l'ouvre à la poésie. Le soir, il lui dit des histoires et des contes.* ».¹²⁵

¹²²- Ibid., p. 279.

¹²³- Ibid.

¹²⁴- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 178.

¹²⁵- Ibid., p.156.

Dans un premier temps, on a à affaire à un discours métalinguistique sur la fiction. Dans cet énoncé réflexif sur le conte, Mahmoud, définit le conte comme un acte vital parce que itératif, permet à son sujet de maîtriser le temps de sa vie et à s'inventer en le comblant par des mots dits oralement ou transcrits.

« *Il lui dit souvent (Mahmoud à Yasmine) :*

- Tu sais, conter c'est échapper à l'instant. C'est refuser de n'être jamais qu'une borne de sa course. Conter, c'est le saisir en plein, ce temps. C'est le déplier en éventail de mots. Tu t'en évalues et le railles. Puis, tu le replies, fermé dans le nœud de ta narration. Jeté ce temps choisi ! Tu respirez un bon coup. Tu souris à la feuille ou à l'auditoire. Tu en cueilles un autre et tu recommences à l'effeuiller. Ainsi, tu inverses les rôles, en jalonnant le temps de pensées, tu en fais ton objet. »¹²⁶

En plus de la parole contée, il y a une parole conteuse qui orchestre les événements diégétiques. La parole du conte assume une fin (pp. 276-279) ouverte de la diégèse. Les formules anaphoriques "on dit que", "on prétend que", "on murmure que" gravitent tous autour du "conte" et introduisent le merveilleux, la vraisemblance et le fabuleux¹²⁷.

« - On dit que le train s'est arrêté en butant contre l'austère du désert(...)- On dit que dans cette contrée de toutes les hypnoses, de tous les envoûtements, une mystérieuse histoire les attendait
.- On prétend qu'ils n'étaient pas plus en bas que la tempête de sable se déchaîna (...)-. Remplit sa bouteille de parfum.-On dit qu'on la surnomme Riha, Parfum, et qu'elle enivre le luth (...). Certains prétendent que de caravane en caravane, elle a traversé le désert vers la noire source de sa mère (...) -Ils disent que là «la source noire»,

¹²⁶ - Ibid.

¹²⁷ - C'est ce qui dénote l'imprégnation du genre fantastique.

dans l'antique Afrique, elle a nourri son chant (...)- On dit qu'elle s'en console (de son mal-être) en arguant qu'elle vit en femme libre (...)- - On murmure même qu'elle aurait retrouvé son père. D'aucuns se hasardent même (...) à supposer que Mahmoud n'était peut-être pas mort, qu'après leur départ (celui des gendarmes), il a dû simplement recouvrer ses esprits, vaincre la douleur de sa blessure, se lever et se diriger vers le Maroc tout proche.»¹²⁸

Nous constatons que le conte est une préoccupation majeure de l'écrivaine, car le texte est géré par les éléments inhérents à l'acte de conter contexte d'énonciation favorable à son exécution (dire-faire) et sa transmission : une mise en ronde du public qui écoute avec attention le conteur autour duquel il est réuni la nuit. Ceci, nous autorise de dire qu'à travers le conte, on peut relever un ancrage socioculturel ; la représentation du monde et la culture fondamentalement orale (de la collectivité).

« On dit que (de Mahmoud) ils ont dit que celui-là aimait bien les 'arbi... ils ont même dit que c'est sa sa malédiction a envoyé les sauterelles (...).[SS¹²⁹, p.121]

« Je vais t'éclairer en te contant non pas une légende mais la véritable version des faits. Il lui narre sa famille expropriée, son père mort avant sa naissance, sa mère, son séjour au Caire, son retour...et puis El-Majnoun et sa longue fuite jusqu'à elle »[SS. p. 127].

« Elle (Nedjma) l'écoutait. Seuls les feulements du vent, la fureur des eaux accompagnaient de leur musique hallucinée, le récit murmuré de Mahmoud. »(SS. p.127)

- Un jour, Mahmoud raconte à Yasmine la fascinante histoire d'une mer démontée, d'un terrible coup de vent qui avait paralysé les oiseaux migrateurs.[SS, p. 156]

¹²⁸- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 277.

¹²⁹- C'est une abréviation du « *Le Siècle des sauterelles* » pour laquelle nous avons opté.

« *En prêtant l'oreille, Mahmoud peut percevoir leurs chuchotements sourds à travers les criailerie des enfants. De temps en temps, le rire clair et musical d'une fillette s'égrène dans la nuit. La veillée. En sirotant le thé Mahmoud retrouve son rôle de conteur* ». [SS, 178]

1.3. Du conte à la légende

La parole conteuse diégétique nous offre à lire un récit légendaire dont les personnages (légendaires) sont *Elmajnoun "le dément" « tantôt doté de pouvoir magique, tantôt en lui prête les plus maléfiques »*¹³⁰ et Mahmoud *"l'homme au cheval bai, qui revient du passé"*.

« *La traversée de Mahmoud est transpercé par, paradoxalement, et la magie et la malfeasance de El Madjnoun, tantôt doté de pouvoir magique, tantôt on lui prête les plus maléfiques.* »¹³¹

El Madjoun poursuit Mahmoud partout où il va, en *"essaimant de tous les rêves son chemin" et "errant hors des chemins de la raison"* cela lui confère un aspect irréel. C'est ce qui confirme son appartenance au monde légendaire.

En sus, le désert s'offre comme un espace-refuge hors du temps. Il permet à Mahmoud d'errer, de marcher pour fuir la mort en s'adonnant patiemment à l'écriture et à la poésie (le désir du langage) : « *Il me faut retrouver le seul territoire salubre, mon seul refuge, l'écriture* »¹³². C'est pourquoi, l'analogie entre acte d'écrire et de marcher est assez fréquente dans le récit : « *Marcher comme écrire. Ecrire le pas des mots, les mots des pas, sur ces seuils hauts, les plateaux, socle du désert* ».¹³³

¹³⁰ - Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*, p. 127.

¹³¹ - Ibid.

¹³² - Ibid., p. 114.

¹³³ - Ibid.

Mais il se donne à voir comme un espace mythique où se réalise sa trouvaille avec sa bien aimée *Nedjma*. Prise en charge par la parole conteuse, cette rencontre, en plus de sa dimension mythique, est aussi épique.

Il nous paraît que cet exemple pourrait bien illustrer l'ampleur pathétique intégrée dans le discours épique.

« Elle dit (Nedjma)

- *Dès ma conception, je suis entrée dans l'exil de ma peau. Je suis née dans une noire solitude, abandonnée même par ma mère. Avec toi, un peu d'amour et de tendresse me sauvera du désespoir.*

Il dit(Mahmoud) :

- *Nedjma, pour que nous soyons deux dans une même solitude, il me faut t'instruire, t'initier à l'écriture. Sinon lorsque la vague de la passion nous aura rejetés dans l'habitude, nous nous échouons loin l'un de l'autre. Loin dans l'isolement. Nedjma lourde de l'indifférence de l'autre, la solitude devient insupportable.»¹³⁴*

Nedjma, c'est aussi une figure légendaire (importante dans la configuration du sens). Elle raconte à Mahmoud sa légende "*de fille de la chienne*" en étant un bébé noir allaitée par une esclave et gardée par une chienne près d'une source. Devenant, par la suite, une esclave errante. À ce propos, la parole conteuse est transgressive dans le sens où elle expulse du ventre de l'histoire collective un sujet tabou : celui des esclaves noires du désert.

« [...] Non, non ne t'étonne pas. C'est mon nom et mon prénom! [...] Quel besoin de filiation véritable pour une vie vouée tout entière à l'abjection et à l'humiliation? Les esclaves, ils viennent tous de

¹³⁴- Ibid. p. 131.

*ténèbres maudits. (...). Ils n'ont pas d'histoire. Ils n'ont ni racine, ni espoir. Ils ne sont que ce noir ».*¹³⁵

Dans ces énoncés métalinguistiques, il y a à dire que même la théorie de la légende et du mythe est intégrée au récit. En effet, la fonction des formes simples (de tradition orale), malgré leurs aspects illusoires et mensongères, est vitale non seulement pour tous les hommes, mais aussi pour le texte littéraire écrit ou oral comme régénérateur de la signifiante¹³⁶.

« Crois-tu, dit Mahmoud à Nedjma, que cet homme, ce cavalier au cheval bai, ne soit vraiment qu'une légende ?

- Oh ! Que non. Comme l'on ne peut pas revenir de la mort, non plus. Il ne sait d'où il vient ni quel est son but. Quoi qu'il en soit, c'est un homme très fort ou complètement fou. Le reste n'est que besoin de mythes et légendes qui tiennent les hommes debout.

- Parce que nous ne tenons debout que par nos mythes et nos légendes?

*- Oui. La vie elle-même n'est qu'un mythe fait d'illusions plus ou moins grandes, selon les individus, La seule vérité est donc la mort. [...] D'une foulée, il anéantissait tout ce qui chagrine mon existence. Le songe est le plus vital des mensonges.»*¹³⁷

La fiction grâce à quelques procédés du style oral : la métonymie¹³⁸ de la fiction réaliste et la métaphore¹³⁹ du récit contique. C'est justement grâce à la

¹³⁵ - Ibid. p.123.

¹³⁶ - En terme littéraire, elle désigne généralement une pluralité des sens.

¹³⁷ - Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*. p. 126

¹³⁸ - c' est une trope (ou figure) du discours qui transfère le sens par la substitution analogique (par des moyen de ressemblance). Ce transfert sémantique permet de passer d'un ordre des choses à un autre ou substituer une réalité à une autre par relations : d'appartenance, de contiguïté ou d'inclusion.

littérature orale, et notamment le conte ; au pouvoir des mots que Yasmine a été guérie de ses maux : sa perte de la parole, son asocialité quand elle a perdu sa mère- traditions et l'incapacité de vivre la collectivité.

« Yasmine frissonne aux mots du père (...). Les mots du père glissent, tombent un par un dans les couches successives de son être (...). Avec sa description, le père vient de donner une image vivante de ses sensations. Son ouragan à elle, c'est le silence. Surgi du néant avec deux brigands, il a saccagé sa solitude, emporté sa mère, naufragé sa sensibilité, paralysé ses mots dans son tréfonds. Ses mots, à elle, sont ces oiseaux là, fiévreux et impuissants, plumage aux couleurs de l'arc-en-ciel, ramage ondoyant entre rai et andalou (..). Aussi est-ce avant tout à la sonorité, à la prononciation des mots qu'elle vibre tout entière avec une volupté frustrée »¹⁴⁰.

Le conte est « un matériau privilégié au niveau des échanges symboliques entre parents et enfants »¹⁴¹. Son père en est conscient. Il s'est chargé de son "éducation à la parole" en lui contant et l'initiant à l'écriture des contes et des histoires. Mais l'éduquons différemment, à l'encontre de l'éducation traditionnelle de la fille.

« - Quand j'étais à Tanger, j'aimais me promener au bord de la mer [...] Imagine,, imagine ma fée [...]. Un jour, à Tanger, j'ai assisté à une tempête. La pire du siècle, aux dires des riverains qui, avec

¹³⁹ - une figure qui détourne le mot de sa signification propre au sens figuré.

¹⁴⁰ - Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*. p. 157.

¹⁴¹ - « Littérature et oralité au Maghreb » in *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16,1992, Éditions L'Harmattan, 1993, p.185.

fureur, adressaient des suppliques au plus souverain des souverains, Allah. (...). Gibraltar avait chaviré [...]. Imagine, mon feu... »¹⁴²

C'est ainsi, que le narrateur extra diégétique, qu'il définit le mot et leur fonction :

« Les mots ne sont ici que plaintes élégiaques, qu'odes dérisoires pour conjurer les sortilèges du silence et les oraisons des vents. Et les odyssees de l'imagination qui, tous mythes allumés, labourent la lumière, parcourent furieusement le désert, ne sont que fallacieuses marches quand le corps est contraint à sa plus grande terreur, l'immobilité. »¹⁴³

La parole conteuse s'occupe de narrer l'épopée dans sa dimension épique¹⁴⁴ ; son combat, après la fuite d'*El Madjnoun*, contre l'hostilité cosmique (de la nature) :

« Trempé et aveuglé par le fouet de la pluie, Mahmoud avançait péniblement. Force lui fut d'admettre qu'il ne pourrait prolonger plus longtemps sa chevauchée (...) buttant contre le déchaînement de l'averse, il se hâta dans cette direction. C'était une petite mechta crépie de boue. »¹⁴⁵

Puis, la rencontre légendaire avec Nedjma, Mahmoud, doté d'une forte envie de vivre, lutte avec acharnement contre les déchaînements de la nature le vent de sable, les sauterelles, des forces surhumaines voire fantastiques (dinosauriens,

¹⁴²- Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*, p.156.

¹⁴³- Ibid., p. 279.

¹⁴⁴- Ibid.

¹⁴⁵- Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*, p. 116.

déments, déluge, apocalypse) durant leur marche ; se destine vers le seuil du désert la ligne bleue de la montagne dans laquelle il espérait se fondre.¹⁴⁶

« Au début, couché sur l'encolure du cheval, Mahmoud tenta de continuer sa route vers le but assigné. (...) Il y eut un vacarme d'apocalypse comme si, ébranlé dans ses fondements, le monde était en train de s'écrouler (...). La nature sembla vaciller, sur le point d'être charroyée par un déluge boueux.

Tout à coup, dévalant la montagne en bramant avec une fureur convulsive, le vent du nord se mit à souffler (...)

- Avec des hurlements déments, il amassait des nuées de sauterelles en tornades compactes et, d'un souffle rageur, les propulsait au loin. On eût dit l'avancée, noyée de poussière, de quelque fantastique troupeau de dinosaures (...) »¹⁴⁷

« Tu es cette étoile qui a éclairé ma fuite en une terrible, terrible ? Non, non, pas ! Une magnifique nuit de tempête hurlante. Je dois à présent, révéler la réalité : je suis ce cavalier que tu espérais, même si je n'ai plus mon cheval bai resté seul prisonnier des gendarmes roumis ». ¹⁴⁸

Nous avons relevée chez ce protagoniste le complexe d'Empédocle ; dans la mesure où il est prêt même de frôler la mort, tant désirée autant que sa rencontre avec sa «*nymphé noire*» : Nedjma, comme «un doux baiser de délivrance.»¹⁴⁹, une étoile qui a illuminé sa fuite. Et ce, grâce à une «*magnifique nuit de tempête hurlante.*»¹⁵⁰ :

¹⁴⁶- La montagne, dans ce contexte, symbolise la mort.

¹⁴⁷- Op.cit. *Le siècle des sauterelles*, p 127.

¹⁴⁸- Ibid.

¹⁴⁹- Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*,p. 137.

¹⁵⁰- Ibid. p. 127.

« D’où me vient cette merveilleuse sensation d’avoir enfin atteint mon but ? (...), comme si la traversée d’un pays de sauterelles, écumé par un être démoniaque, n’avait été qu’une épreuve obligatoire qu’il me fallait subir pour mériter la plénitude de cet instant, une nymphe noire m’attendait dans un sanctuaire défendu par l’ultime rempart d’une tempête hurlante »¹⁵¹

C’est ainsi que la fuite et le refus de la réalité deviennent un désir tant recherché pour les deux protagonistes, une quête de refuge : la femme qui incarne l’amour et la sécurité, la poésie, le rêve et le merveilleux libérateurs de tout ce qui immobilise l’homme et entrave son nomadisme.

« - [...] ce merveilleux pour échapper aux mauvaises influences et aux mauvaises images qu’on me lance à la figure et je me dis, après tout, si la réalité est bien désagréable, il ya encore quelque chose au fond de soi qu’il faudrait saisir... C’est l’amour de la vie, c’est le rêve, l’éternité, la beauté, l’Innomé, c’est l’inconnaissable peut-être... Et si l’on rêve, ce n’est pas pour rien. Seule la poésie permet cet accomplissement de soi, elle seule nous libère des entraves terrestres et du comportement insensé des hommes. »¹⁵²

2. Inscription des formules issues de la langue et la tradition et orales

2.1. Mise en réseau de deux langues

Nous relevons, ensuite, une autre sorte d’ancrage de l’oralité dans le récit par la transcription de l’arabe oral (dialectal), sa transposition et/ou traduction en langue académique française (langue de création). Cela témoigne d’une volonté

¹⁵¹- Ibid., p. 118.

¹⁵²- Mohamed Khaïr- Eddine, *Il était une fois un vieux couple heureux*, Éditions du seuil, Paris, 2002, p.113.

de mettre en lumière ses références culturelles et de signer sa particularité linguistique et identitaire. C'est ainsi qu'il se dégage du texte hybridé une bonne synergie entre les deux langues.

Aussi, cela pointe et une appartenance métisse de l'écrivaine et sa parfaite conscience de toute la charge symbolique et culturelle que lui représente la langue de son enfance : l'arabe maternel.

Tous les vocables, noms et locutions de l'arabe dialectal ou classique transcrits en français sont regroupés avec leurs équivalents sémantiques en langue française dans un glossaire à la fin du roman.

L'emploi des mots arabes, rend visible « *l'autre langue* » véhiculant « *une autre culture* » en vue de la faire partager avec tous les lecteurs. Ces mots peuvent désigner des concepts, décrire des réalités concrètes : la nourriture, le langage des salutations et interpellations une simple explication.¹⁵³

Cette opération entraîne un autre point caractéristique du style oral, celui de l'intervention des guillemets, de note de traduction ou d'explication.

2.2. Traces du style oral

On a affaire, dans le texte, à des marques qui relèvent d'une situation d'énonciation orale. Parmi lesquelles, nous soulignons l'importance de la parole. Les dialogues, la segmentation et la ponctuation concourent tous à la mise en voix du texte. Cette parole (contée ou conteuse) « *participe d'une oralité seconde ; elle communique oralement à des publics dont la culture est largement mais partiellement écrite* ». ¹⁵⁴ D'où la fréquence des adresses directes qui sont destinées au lecteur-auditeur. À Propos, nous nous contentons de ne citer que ces exemples.

¹⁵³ - Les exemples pullulent dans notre corpus.

¹⁵⁴ - Jean -Marie Privat, Cahier de littérature orale, « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences » in Cahier de littérature orale, N°56. 2004, p.18.

« - l'on conte que du khôl elle(Yasmine) farda ses grands yeux [...], guetta l'infâme pour, dans leur guet-apens, le faire tomber[...] - On dit qu'elle l'abandonna (El Majnoun) à ces hommes [...] - On dit qu'à son sommet («la dune »), [...] les plaintes de Mahmoud elle a chanté. - On dit que sa voix a sacré cette dune magistrale [...] - On dit qu'en cortège (...) un florilège d'échos étincelants a pulvérisé l'indigo des cieux. - On dit qu'ensuite ses yeux se sont égarés vers les collines du Maroc et que sa bouche a souri comme si elle y avait aperçu Mahmoud... certain prétendent que de caravane en caravane, elle a traversé le désert vers sa noire mère. Il disent que là, dans l'antique Afrique, elle a nourri son chant de rythmes noirs.»¹⁵⁵

2.3. Transposition des métaphores et locutions arabes : «une langue nomade »

La traduction a une grande importance dans l'entreprise scripturale. Elle permet l'interprétation de la sensibilité typiquement maghrébine et la poétique de la langue arabe. À la transcription de la parole maternelle vient s'ajouter une traduction par écrit de poésie nomade, arabe et orale. Une fois transcrites (fixées), les paroles ne sont pas dénudées de leur vivacité. Mais, elles se mettront, quand même, en mouvement par la mobilité des mots, parce qu'ils ont le pouvoir de franchir toutes les frontières et transgresser les interdits stérilisant :

« Il me faut retrouver le seul territoire salubre, mon seul refuge, l'écriture. [Il me faut le transporter hors d'atteinte du hasard, hors des avatars de ses rencontres. Il me faut lentement y égrener mes pensées pour leur éviter de tomber l'à-pic vertigineux de l'angoisse]. Alors seulement, mes rêves pourront être sereins. »¹⁵⁶.

¹⁵⁵- Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*, p. 278

¹⁵⁶- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, pp. 113-114.

[Je veux retrouver les steppes et l'humilité, la sobriété de leur horizontale nudité, leur langue de silence. Je ne veux plus chevaucher comme une imagination débridée. Je veux marcher. Marcher comme écrire. Ecrire les pas des pas, les mots des pas, sur ces seuils hauts, les plateaux, socle du désert]. Et dans la quiétude de l'écrit, sur ces lieux ouverts, je ne veux pas entrer dans rien mais tout 'embrasser', à la fois. Je veux 'débarrasser' ma vie de ses fardeaux. Je la veux comme seuil, ma vie, ouverte et traversée de contrastes. Je la veux ['tissée' d'écrits, 'métissée' dans sa mémoire par toutes ses admirations et par l'oralité. Je la veux mosaïque, 'scintillante' de différences.] [À l'aune généreuse de la poésie, elle va 'déplier' ses tours, 'déployer' ses attraits et s'offrir chaque instant comme conquête recommencée]. Mais je ne la laisserais pas me duper non plus. Les mots et leurs dérision, la marche et son exigence sur les hauts plateaux et le désert la maîtriseront, me protégeront de ses excès aussi. [Et d'ailleurs, dans ces « nulle-part » avec leur lumière d'éternité, la mort est la mesure du temps et le grain de sable, son unité. De grain de sable en grain de sable, une mise en garde, qui se perpétue à l'infini et effrite toute amorce de vanité. La mort n'est que l'ultime borne avant le franchissement d'un autre seuil. La mort n'est que le plus bref des cauchemars qui me reste à vivre]. Mais alors que souvent la seule approche du sommeil me griffe déjà de son glacial frisson, je veux pouvoir me moquer d'elle, la mort. Je veux pouvoir répudier sa peur, parfois 'l'appeler' et 'la peler' de ses voiles d'épouvante. Sans le mystère de sa tragédie, dame solitaire, écrasée par sa propre fatalité, je veux pouvoir parfois me perdre pour elle en effusions. Et, infidèle, je veux m'endormir dans ses bras sur la couche de ma plus belle muse, Poésie.»¹⁵⁷

¹⁵⁷ - Op.cit. p. Le Siècle des sauterelles, p.114.

Dans ce long monologue, Mahmoud qui, pour chasser la « *dame solitaire* » : la mort de ses pensées (l'euphémisme) en l'interpellant pourtant ! S'adonne patiemment à l'écriture et à la poésie, sa seule chance « *sa belle muse* » pour surmonter les désagréments de la marche. Il y joue subtilement avec les mots. D'où la transposition des métaphores (mises en entre crochets) de l'arabe. Aussi, d'autres figures de style¹⁵⁸ : l'allégorie de la poésie et de la mort, la personnification des mots et de la vie et la paronomase grâce à la rime. La poésie est sa raison et sa logique d'être. Elle lui donne le pouvoir se dire et dire le monde et c'est un moyen de s'affranchir et d'oublier les désagréments de la marche.

¹⁵⁸- La Paronomase* c'est le rapprochement de mots de significations distinctes et dont l'équivalence sonore est presque totale. La Métalepse* est un euphémisme (faire taire tout en disant). Quant à la figure de pensée : la personnification*, dans la rhétorique consiste à représenter, à l'aide de traits humains (physiques et moraux), une abstraction ou une chose inanimée (par analogie) .

Ces figures permettent de faire passer la musicalité de la langue ancestrale ; l'arabe(classique et/ou dialectal) dans la langue d'écriture et caractérise nt bien le langage(propre à chaque écrivain) ; la façon dont on perçoit , imagine et interprète le monde dans lequel on vit.

Chapitre III

Quelques aspects de la poétique du désert

1. Un voyage vers le royaume de l'oralité poétique

Assimiler le texte à l'espace (géographique) relève d'une conception contemporaine - même si cela n'est pas tout à fait récent - de l'écriture en tant qu'une pratique qui se réfère à l'espace sudique. On peut y voir une dimension socioculturelle de la fiction. Symboliquement, le désert renvoie à la voix de la mère, de l'aïeule, à la matière contigue, au corps maternel.

Du fait, la référence au désert est omniprésente dans le texte. En tant qu'un espace porteur de dynamisme, nourricier thématique et structurel de l'écriture. Les motifs du désert s'organisent selon deux mouvements physiques du désert qui en constitue le rythme : l'*envahissement* et l'*engloutissement*¹⁵⁹ des éléments cosmiques. C'est selon cette perspective cinétique¹⁶⁰ que nous considérons la dimension collective dans le récit de fiction.

Au fait, le désert constitue une préoccupation majeure et le point nodal de la poétique de Mokeddem, car c'est un référent culturel, tel qu'il se présente dans le texte, et un espace d'oralité où se réalise l'écriture qui témoigne d'une affirmation d'appartenance (filiale et tribale) aux nomades. Certains aspects de leur mode de vie - en perpétuel déplacement -, leur appartenance à une culture fondamentalement orale et intégration à la nature - assigne à l'écriture une fonction poétique et un ancrage culturel.

Le mouvement continu, l'immensité, le vent (tempête), la lumière, la chaleur (feu) sont les principaux motifs qui modulent l'écriture. L'*envahissement* se fait horizontalement par la tempête du vent de sable participant de l'ouverture et de l'infini du désert aussi l'effacement des traces. Quant à l'*engloutissement* est vertical. C'est là où s'effectue l'*absorption* spirale des corps et la transfiguration des dunes par la lumière (du ciel). Ces deux traits sont immanents et inhérents au

¹⁵⁹ - Selon Deleuze, ces deux mouvements représentent le désert et assurent son unité et sa purification.

¹⁶⁰ - Relative au mouvement qui provient des déplacements des nomades (la marche) ou des événements cosmiques : la tempête de sable, la lumière, le vent, etc.

désert. Donc, les nomades doivent s'y assimiler et s'y adapter en participant au mouvement par leur marche perpétuelle et substantielle à leur survie.

Partant de ces deux procès (processus), nous allons voir quels en sont les modes d'expressions poétiques. Pour ce faire, il nous revient de repérer les motifs constitutifs de la thématique du désert en présence dans le texte, la façon dont ils y sont associés et quels en sont les configurations de sens possibles.

Selon la conception de Deleuze et Guattari,¹⁶¹ le territoire est un terrain sur lequel les nomades (un groupe de personnes ou une personne) vont s'asseoir en dressant une tente, à l'intérieur de laquelle ils vivent pour une période déterminée. Le territoire est donc tracé par la tente et le lieu où elle est installée.

Les forces dynamiques sont générées, par l'*envahissement* des sables par vent sur l'axe horizontal ou par leur mouvement tourbillonnaire sur l'axe vertical qui entrave leur progression vers l'avant : l'horizon du désert.

«- C'est le vent ! C'est le vent ! Là -haut, ses tornades étaient bien capables d'enterrer un vivant en mouvement tant elles s'accéléraient sur les rochers et suçaient le sable, supputèrent les uniformes culpabilisés. »¹⁶²

1.1. Le désert, un lieu d'entre-deux mouvements : désir et fuite

Le désert par son immensité - où se déploie l'histoire - est un lieu de "désir" ; d'apaisement de soi et de liberté, mais aussi de "fuite" des protagonistes : «[...]elle (*Nedjma*) n'a aucune raison de s'inquiéter ! Elle le sait. Sa meilleure protection, c'est précisément ce rempart du néant, ces horizontalités illimitées.»¹⁶³ Il remplit une fonction de libérateur en lui conservant sa liberté face au

¹⁶¹- Malika Mokeddem, *Le Siècle des sauterelles*, Éditions, Grasset, Paris, p. 133.

¹⁶²- Op.cit, *Le Siècle des sauterelles*, p . 277

¹⁶³- Ibid., p. 11.

musellement tribal : « [...] *Sourds et aveugles à tout ce qui ne sort pas de leur moule.* »¹⁶⁴ Elle aspirait vivre dans une communauté, avec d'autres nomades. Mais la vie avec eux était «*un choc violent. Elle lui relève combien elle est inapte à une existence en collectivité* ». ¹⁶⁵ Elle n'en pouvait à cause de son insoumission, sa rébellion [...] *Trop rebelle pour soumettre sa liberté aux exigences des autres.* »¹⁶⁶. Elle est ainsi transgressive par son refus de se sacrifier pour les autres ou supporter "la terreur de l'immobilité"¹⁶⁷ physique ou intellectuelle. Son seul et unique désir et rêve c'est fuir ce paysage et retrouver sa liberté de marcher et d'écrire accompagnée de son père :

*« Yasmine demeure immobile, étrangement calme. Ces paroles ne l'affectent pas, ne la concernent pas. Elle, elle n'est qu'une spectatrice et refuse de descendre dans l'arène des femmes. Car ce mektoub (celui du mariage)¹⁶⁸ qu'elles acceptent, sans rechigner, elle, elle n'en veut pas. Elle veut fuir ces paysages et ces vies de tragédie. Elle veut autre chose. Quoi ? Quoi ? Si elle le savait ! Mais elle sait que cette décision qu'elle mûrissait depuis si longtemps est maintenant prise. »*¹⁶⁹

L'immensité du désert symbolise la liberté, un horizon sans limite ni frontière¹⁷⁰. La tempête de sable exprime doublement un mouvement de

¹⁶⁴-Ibid., p. 133.

¹⁶⁵- Ibid., p. 202.

¹⁶⁶-Ibid., p. 201.

¹⁶⁷- Ibid. p. 279.

¹⁶⁸- C'est nous qui le précisions.

¹⁶⁹- Op.cit, *Le Siècle des sauterelles*, p. 261

¹⁷⁰- « [...] tous ses bonheurs (de Yasmine) sont soudés de douleur, mais peut-il en être autrement pour tous ceux qui veillent à garder cœur et esprit toujours ouverts comme le sont les espaces à leur marche ? »[SS p.279]

déterritorialisation et de reterritorialisation¹⁷¹ en supprimant toute antériorité « [...] *le perfide vent de sable a encore une fois effacé tout indice.* »¹⁷² et en instaurant le désir du sujet : « [...] *des sables de liberté.* »¹⁷³. Dans l'énoncé ci-après, ce désir s'exprime par des accumulations lexicales : l'hyperbole caractérisant l'épopée et la répétition syntagmatique et rythmique des énoncés. Ces procédés soulignent l'oralité. La rencontre violente avec le vent remplit une fonction dramatique : celle de lutter contre le déchaînement de l'environnement désertique en vue de le maîtriser.

*« - Dans ce pays, tout est excessif, s'exclama Mahmoud. La sécheresse sévit et calcine des chapelets d'années. Les averses ne sont jamais que perverses. Elles déversent en quelques heures les pluies de plusieurs saisons. Elles dévastent le sol qui les quémande. Manque et excès sont la réalité de nos cruelles contrées. La rigueur des hivers, l'enfer des étés, les invasions des sauterelles, les fièvres endémiques, tout ici se transforme en catastrophe. Même les tempéraments des hommes sont soumis à cette sorte de loi générale. »*¹⁷⁴

La convocation du désert permet, en effet, un reversement de la réalité vers un ailleurs. Les trois points de suspension marquent l'ouverture spatiale ou

¹⁷¹ - Dans le domaine littéraire ou artistique les termes de «[...]déterritorialisation et reterritorialisation sont deux faces d'un même mouvement. Ce double mouvement (déplacement) semble nécessaire pour la survie de la lignée nomade. C'est un perpétuel voyage(déterritorialisant) en suivant une « ligne de fuite »à la rencontre d'un « ligne de désir » (reterritorialisation), la ligne(de prolifération et d'abolition de toutes les frontières) tracée(en rhizome) est ainsi faite(rythmé) « de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur » dépend de l'intensité l'agencement des éléments de la nature et le degré de résistance du sujet nomade de l'élément qui voyage), le nomade sait intégrer « le jaillissement d'imprévisibles nouveautés » se réapproprier des terres, ne se laisse pas déposséder de ce que leur appartient(mode de vie) nomadisme.

¹⁷² - Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 277.

¹⁷³ - Ibid.

¹⁷⁴ - Ibid. p. 132.

onirique par l'intrusion de la matière contigue. Les accumulations syntaxiques-comme structure d'expression de la musicalité et l'immensité de l'espace et l'intensité de la lumière esquissent une scène extraordinaire voire mythique. L'hyperbole soulignée par cet exemple dénote l'immobilité de l'homme et son impuissance.

La dune (ou le reg) remplit une fonction maternelle. Elle est le refuge de Yasmine. Les contrastes des couleurs sont vecteurs de la beauté et de la sensualité de la mère qu'elle a perdue. Dans cet exemple l'évocation de la nuit, du songe¹⁷⁵ et du mirage souligne l'atrocité des envahisseurs, de la loi clanique et l'ambiguïté du réel :

Les hommes? Ou bien ils lézardent leur vie durant, dos collé au mur, œil figé de stupeur; ou bien ils sont frappés par le démon de la marche qui ne trouve de remède que dans la mort ... »¹⁷⁶

« Avant son retour ce soir (de Mahmoud du souk)¹⁷⁷, son regard ne pourrait être traqué que par les dagues des rayons du soleil. Il ne devrait être hanté que par le ruissellement des mirages à l'horizon. Les regs, dormiront dans leur démesure tannée, dans leur damnation de lumière. »¹⁷⁸

«Des traces, là-bas violent la terre jusqu'à l'horizon vide. Vide à l'est. Vide à l'ouest. Vide au nord comme au sud. Vide, ma tête. Vide.

¹⁷⁵- « Je sais déjà que la fuite de mes pas n'y pourra rien. Déjà à mon insu, elles (les femmes de la tribu) s'emparent de mes mots. Elles hanteront mes songes et tourmenteront toujours mes écrits. » [Ss p.258].

¹⁷⁶- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 132.

¹⁷⁷- C'est nous qui le précisons.

¹⁷⁸- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p.10.

*Néant vertigineux, jusqu'à la nausée, jusqu'à la sensation de mort immanente. »*¹⁷⁹

Ce même déchaînement apaise le flamboiement intérieur de Yasmine et permet d'échapper (fuyant) les troubles de son émoi à cause de son incapacité de s'exprimer par la parole, son impuissance devant l'encerclement du silence et la douleur qui brûle son tréfonds. Son seul territoire c'est donc les histoires, l'écriture et les livres dont son père est au premier plan : « *À chaque mot écrit complètement, à chaque approbation du père, un éclair de triomphe zèbre la tristesse des ses yeux.* »¹⁸⁰

*« Yasmine l'écoutait sans trop comprendre, sans trop discerner la part de conte et de la réalité. De l'écriture, elle ne possédait jusqu'alors que le germe : les chiffres et l'alphabet. Mais depuis qu'elle ne parle plus, l'enfant s'accroche aux signes écrits. Son père les dit pour elle. Les échos de leurs sonorités ricochent sur l'enfermement du silence. Ils vibrent à son oreille comme une promesse.(...) elle les sent là, les mots du silence, fragments épars, paroles dissoutes au bout de ses doigts. Patiemment, elle s'attelle à les cristalliser pour s'en saisir, pour se tailler une ouverture dans la tour orbe du mutisme. C'est d'abord sur le sable, au moment de leurs haltes, qu'elle tente de les construire. »*¹⁸¹

Ce motif (du vent) est récurrent dans le récit. À l'identique du désert, son expression est dialectique. Il indique- malgré sa fureur et sa colère, autant une échappée à toute contrainte sociale que la rencontre avec un être désiré et aimé (Mahmoud- Nedjma ou père- Yasmine) ou la confrontation au cosmos. Mais son envahissement est mortel. Cette violence extérieure fait écho à la tempête

¹⁷⁹- Ibid., p.20.

¹⁸⁰- Ibid. pp. 154-156

¹⁸¹- Ibid. p. 154

intérieure¹⁸² de l'être de la protagoniste, elle est tant fragile et impuissante face à ce délire cosmique qui la fascine et trouble son silence et brûle son corps. Cet *amant des dunes* a magiquement libéré Yasmine de son mutisme ; lui a délivré de la parole et la sauver de la mort. C'est grâce au vent que son chant (complainte) que qu'elle pu avancer en lui propulsant le corps- marche vers l'avant, Benichou a pu l'entendre sa voix résonner et la retrouver au mieux de la tempête. Les accumulations soulignées, la répétition de syntagmes, la rapidité et accélération du rythme spiralée (ou tourbillonnaire) témoignent d'une mise en voix de l'énoncée ci-dessous :

*« Soudain une rumeur. Yasmine s'arrête, tend l'oreille. Le vent ! Le sirocco ! Elle reconnaît ses râles gonflés de hargne, criblés par les mitrailles des sables. Il piaule tonne au loin, râcle les regs et hamadas, gratte le ciel, bourre l'espace de sa fureur. Bientôt la dune se dressa avec des bouillonnements de lame de fond, d'ouragan. Yasmine l'aime et le craint, ce vent. Il la fascine. Elle n'a pas fait trois pas que son raz de marrée s'abat sur elle, opaque, âcre et acariâtre. Il gomme le rail. Il enterre les étoiles. Il éteint la lune. Il aveugle Yasmine. La nuit s'épaissit, gronde et éructe. Transe des ténèbres. Orgasme monstrueux. Yasmine avance, pliée en deux. Elle va d'où vient le vent. Le vent la gifle. Le vent la griffe et siffle son fouet à ses oreilles. Chauffe, cuit sa peau aux cardes des sables. Râpe son gosier, abrasé par la poussière, colle son palais, crissent ses dents. Elle n'a songé qu'à partir. Partir voilà tout. [...] Elle n'a à boire que le souffle torride du vent. Lourde de livres de cahier est la musette. La rage des rafles y ajoute son lest.»*¹⁸³

¹⁸²- Désert intérieur [...] Coulée de lave dans son sang, écho du sirocco, sang torride des sables hurlants. » [SS, p. 272]

¹⁸³- Op.cit, *Le Siècle des sauterelles*, p. 271.

Sous l'emprise du vent, Yasmine éprouve, quand même, le plaisir de résistance et projette une luminescence : « *Yasmine tangue et chavire au délire d'Eole, douce sensation. Elle n'est plus qu'une incandescence emportée par les lames du vent dans une nuit stridente.* »¹⁸⁴

Elle s'assoie et hume le parfum de sa mère qui l'a quittée depuis sa toute petite enfance :

«Elle tressaille. *Coulée de lave dans son sang, écho du sirocco, sang torride des sables hurlants. Une autre lampée (du parfum de sa mère)*¹⁸⁵ *et encore et encore. Tempête de flammes dans son corps comme si elle avait bu toute la violence extérieure.*¹⁸⁶

Yasmine est absorbée magiquement par les sables grâce à la force de l'oralité. Quand elle a entendu la voix de son père elle y répond. Elle est personnage d'un conte « La princesse du sel »¹⁸⁷ qu'elle a transposé en l'absence de son père.

La lumière inspire la parole (du verbe, des légendes, ainsi que des contes) grâce à laquelle se perpétue la culture des nomades. Elle –même aveuglante-orientée et incite à la marche. Elle jaillit aussi des corps des nomades et brille dans leurs yeux noirs. C'est un signe de leur appartenance à la lignée nomade.

La voix de son père l'illumine et l'emmène vers un autre monde, celui du rêve et de l'imaginaire. L'oralité contique insérée dans la narration confère au récit une musicalité. Les rythmes qui se réfèrent à la voix- douceur de la mère nourrissent l'imagination de Yasmine.

¹⁸⁴- Ibid. p. 272.

¹⁸⁵- C'est nous qui l'annotons.

¹⁸⁶- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 272.

¹⁸⁷- Le conte en bref...

*«La nuit est sereine sur le plateau. Une de ces nuits de pleine lune qui remplissent l'atmosphère d'une ouate bleutée et phosphorescente. Sa douce luminescence perle sur les pics de l'arbre comme autant de gouttes de rosée. Mahmoud y voit toutes les larmes dont les yeux restent désespérément démunis. Il en sait gré à l'arbre de pleurer ce soir pour lui. Larmes diaprées de lune, perle d'aurore opaline pour une nymphe noire. »*¹⁸⁸

Nedjma puis Yasmine sont des figures de femmes marginales qui, par le pouvoir de l'imagination et du mot, aspirent se libérer des carcans de l'esclavagisme ou de l'encerclement de la loi et des traditions tribales.

*«L'esprit de Yasmine, vierge des méfaits des traditions, aiguisé l'observation qui nourrit son mutisme, façonné à la controverse au creuset de l'écrit, enregistre avec effacement le poids de toutes les castrations qui, dès leur plus jeune âge, mutilent les jours des femmes et qu'elles- même perpétuent avec une résolution que Yasmine juge masochiste. »*¹⁸⁹

1.2. Désert et rythme textuel : répétitions, contrastes et échos

Nous avons identifié des procédés itératifs empruntés à la poésie orale qui : refrains (leitmotivs), analepses structurent le récit, accumulations : paronomases, allitérations¹⁹⁰ et des vers blancs¹⁹¹ identiques à ceux du poème en

¹⁸⁸ - Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p.22

¹⁸⁹ - Ibid. p. 256

¹⁹⁰ - Ce sont des mots se ressemblent par le son, mais sont différents par le sens. Ces deux figures phonétiques opèrent une métamorphose du langage, sans changement sémantique, et créent une force expressive par des jeux d'écho en engendrant une certaine rythmicité qui permettent de bien retenir le discours par sa forme. (p. 54, Henri Suhamy, puf, Que sais-je, Les figures de style)

¹⁹¹ - J-Y. Tadié

prose. M. Mokeddem nous livre donc un *récit-plasma* à tendance poétique. Le terme de récit poétique est emprunté de Jean- Yves Tadié qui désigne genre littéraire qui se présente sous une forme de récit transitoire entre roman et poème donc un texte de facture hybride.

En plus des figures de style et rhétorique qui caractérise le récit poétique, il est à distinguer les personnages qui sont rattachés à l'espace. Au fait, ce sont eux, qui en sont porteurs. Les protagonistes y sont associés « par métonymie et le symbolisent par métaphore » (Tadié). L'espace se présente tantôt comme un horizon ouvert (faisant écho à la liberté), tantôt clos (refuge) d'où sa prééminence dans la poétique du désert : correspondent aux contes dits et issues de l'imaginaire.

« [...] *Repousse les socs des cris, qu'ils soient sonores ou muets. Adapte tes craintes en complaints. Et en attendant mon retour, écris les contes et les poèmes que je t'ai appris. Explore en toute liberté ton imagination pour en inventer d'autres.* »¹⁹²

« *Rêve pour t'évader quand les paroles des autres te seront rudes. Rêve avec les mots dits, ils cesseront d'être maudits pour se franger d'espoir. Sois insoumise à la réalité pour triompher de tous les regs de la vie. [...] A mon retour nous irons en orient et*

nous en ferons un recueil de poèmes et de contes. Moisons élégiaques au seuil de l'oralité. Nous l'intitulerons. »¹⁹³

La dynamique du désert participe du parcours des protagonistes et par-delà contribue à la progression de la narration. [La dune, la montagne, les plateaux de sables, la tente, le tel)

¹⁹²- Ibid.

¹⁹³- Ibid., p. 194.

«Le vent y veille, le vent l'évente et s'évente à lui garder les yeux fermés sur l'impossible réalité. Yasmine s'immobilise, tout à coup attentive à ce corps à corps, douleur à douleur. Le vent pleure pour elle, fulmine pour elle, accuse à sa place. Il est l'interprète de sa tempête antérieure. Exprimée par lui, sa souffrance acquiert une force, une dimension intemporelle et cosmique qui la subjugué et la dépasse. Le vent est une virtuose qui s'approprie son chagrin et le transforme en tragédie.»¹⁹⁴

«La voix de Yasmine est rocailleuse comme ses regs. Elle en a la rêche des herbes déjà sèches de naissance et mortes avant d'avoir achevé de grandir. Le vent épuise son chagrin, pèse sur ses mots de toute sa grogne, cisaille sa tension. Yasmine s'effondre à terre.»¹⁹⁵

Le rythme des répétitions « du regard » : s'intensifie jusqu' en fin du récit qui s'accomplis dans l'infinité et la résonance de le marche (de l'attente) qui fonde le texte. Les accumulations ralentissent le rythme et entraînent une discontinuité dans la narration. Quand l'histoire n'avance pas (cela n'entrave pas la progression de la narration). On a affaire à une pause (ou une lenteur (G. Genette). Les éléments de la nature prolifèrent : la chaleur, le soleil, le ciel, le temps, le vent, les sauterelles libèrent le rythme, l'alterne entre vitesse et lenteur de la marche (des pas), des évènements (naturels et humains). Les reprises et les échos accélèrent ou ralentissent la narration, les parallélismes entre les sons, les mots et le système d'images qui constitue la musicalité du récit en prose (disséminant sa linéarité), ce sont les images engendrent le rythme (un mouvement de vitesse et de lenteurs).

¹⁹⁴- Ibid., p. 275.

¹⁹⁵-Ibid. p. 276.

Dans certains énoncés, nous relevons des répétitions des syntagmes qui engendrent des rythmes d'oralité¹⁹⁶ (de poème) comme marque de l'oral. Les refrains, les allers et les retours font écho à la marche nomade, les imparfaits nostalgiques du temps de l'oralité et ses référentiels culturels marquent un temps ouvert et une attente¹⁹⁷ qui produit le temps du récit (Tadié) et « semble un véritable dynamisme profond du récit poétique. » J. Michel. L'attente de Yasmine comme fut celle de sa mère de son père, un horizon d'une ligne de rencontre :

«[...] Mais cette musique (de la flûte) fait naître en Yasmine une jouissance qui reste inachevée. Elle ouvre en elle une attente dont elle ignore l'objet : comme une délivrance interrompue, un tonnerre qui roule un lointain tambour de promesses de pluie. Il passe et le ciel se tait sur une frustration immense. La quête de la musique l'emporte. Elle marche derrière quelque chose qu'elle ne parvient ni à rejoindre ni même à nommer. »¹⁹⁸

Yasmine a mis en récit son silence, elle ne pouvait parler, elle s'exprimait par l'écriture, le regard et le gestuel : « Au métier de l'insoutenable silence, sur la trame de mes sensations, je ne veux tisser que des mots. »¹⁹⁹

¹⁹⁶- Selon Henri Meschonnic « la répétition, qui n'est pas tout le rythme, est première » « ce qui correspond le plus à la voix » : « le rythme, organisation subjective- collective d'un discours, est son oralité » (648), 295 et 705. Qui connote l'espace désertique : le perpétuel mouvement et les répétitions y sont inhérents.

« Le corps d'un texte ... n'est que la spécificité d'un discours qui 'est sa propre unité de signification, dont le rythme est le signifiant majeur. [Les Hommes qui marchent, p. 708].

¹⁹⁷- La répétition du regard silencieux exprime une « marche de l'attente ». « ... les structures répétitives du silence soudés à celle du regard constituent ce qu'on pourrait appeler le thème architectural de l'histoire d'un marche de l'attente. ». Dans ce cas précis, répéter est synonyme « de rythmer et sonoriser, et donc instaure la partition d'une musicalité dans l'espace du récit. », pp .277- 280, P ; 280 .P.283 , J. Michel , « un récit au féminin : La Demande de Michel Desbordes in

¹⁹⁸- Op.cit., *Le Siècle des sauterelle*, p. 203.

¹⁹⁹- Ibid., p. 258.

«Expression donnée au mutisme du sable, tout à coup anobli, ils avaient jailli en se bousculant d'abord incomplets, indisciplinés mais sonnait avec intransigeance la réponse du père. Avec des pétilllements d'étincelles, les mots fleurissaient sur le noir éboulement de son silence. Peu à peu ces balbutiements s'enrichissent et mûrissent. Ils cédaient progressivement le sable à des phrases plus cohérentes et plus élaborées. Maintenant, père et fille sont sortis de leur claustration intérieure.»²⁰⁰

1.3. Une écriture-plasma cathartique

La narration progresse dans un mouvement spirale - identique au rythme de l'espace - celui du des sables quand elles sont emportés par le vent. Il y a à repérer l'emploi des syntagmes nominaux qui s'alternent autour du mot (du même mot noyau), des hyperboles que nous avons remarquée son abondance dans le texte. Au fait, elle permet de tracer une trajectoire libératrice de la femme du monde sédentaire : un voyage vers la liberté et l'accomplissement personnel au détriment de multiples événements du nomadisme et de l'immobilité et du silence imposé.

« Elle ouvre son flacon de parfum, le respire pour noyer les mots dans la mort de la mère. Les mots parlés ? Puissent-ils à nouveau sombrer dans d'autres années de silence, ces mots-là. Puissent-ils de nouveau mourir et l'abandonner à sa seule expression maîtrisée de l'écrit. Mais ils sont là. Elle les sent dans son épouvante. Ils tourbillonnent en elle, oiseaux de tous les tourments, prêts à resurgir. En elle, ils sont âpres, torrides et rugueux. Ils sont lugubres et violents.»²⁰¹

L'écriture, le chant et la danse représentent pour les protagonistes l'unique et seule échappée triplement des coutumes imposées aux femmes (de la tribu), des

²⁰⁰- Ibid., p.163.

²⁰¹- Ibid., p.190.

dangers d'envahissement notamment : l'occupation étrangère française et masculine :

« [...] trop rebelle pour soumettre sa liberté à leurs exigences. Elevée par un homme et par un poète, elle échappe au moule féminin de la tradition. Elle ignore les interdits qui partout contraignent son sexe. Elle ne parle pas, elle écrit au royaume de l'oralité. Ni femme ni homme, elle se déguise. Ni blanche, ni noire, elle a le teint de la différence et de la solitude. Ni blanche, ni noire, elle le teint de la condamnation, de la damnation. »²⁰²

« Hélas, l'aridité de la terre ne nous permettait aucune survivance parmi les sédentaires. Pour subsister il fallait trouver pitance aux bêtes sur les sentes nomades que nous ne battions que par déshérence. »²⁰³

« En représailles, les roumis nous ont expropriés pour s'accaparer de nos terres. Nomades, nous le sommes devenu par la force de l'injustice, mon enfant, mon sang. Et maintenant voilà qu'ils veulent contrôler aussi le territoire de notre errance. »²⁰⁴

La nécessité de marcher est comme celle d'écrire : deux actes qui représentent, dans un même temps, une ligne et de désir (d'horizon) et de fuite : pour voyager spirituellement ou spatialement, on a besoin du souffle, du sens de l'orientation (hérité des ancêtres nomades) et surtout de la voix féminine mère- (jeune fille- épouse) qui insuffle de l'élan de la parole et de l'écriture.

²⁰²- Ibid. p. 202.

²⁰³- Ibid. p. 29.

²⁰⁴- Ibid., p.27.

«L'écriture a tressé ses (de Yasmine) lettres en mots. Goutte à goutte, les lettres l'ont nourrie. Dans le naufrage du temps, elles l'ont installée en survie, coûte à que coûte. Maintenant, elle donne des mots au temps. Elle donne le temps aux mots. Et l'écriture s'est faite indispensable au silence, aux maux de l'absence (de la mère)²⁰⁵. Elle creuse en elle une faim voluptueuse que, loin de l'assouvir, chaque mot gagné aiguise un peu plus. »²⁰⁶

« Son travail quotidien (de Mahmoud) sur les mots atténuait ses peurs. Il n'était pas de vide (de l'espace) qu'il ne pût habiller de leur relief. Il n'était pas de d'absence, de manque qu'il ne thésaurisât en riches sensations. [...] Lorsque ses jours hésitaient, lorsque ses pensées vacillaient, les mots lui venaient et le soutenaient. »²⁰⁷

Yasmine, la « fille d'une esclave allaitée par une chienne et d'un poète solitaire. Une esclave rebelle, un poète recherchée. Une mère assassinée. »²⁰⁸ parce qu'elle a perdu sa voix- mère, elle a raté complètement son enfance et son devenir femme à tradition nomade : « Au fur et à mesure des jours, d'autres refus viendront épaissir l'isolement et, consolider la singularité de sa personnalité. »²⁰⁹ Son père Mahmoud s'est substitué à sa mère²¹⁰ pour combler son manque affectif, l'éduquer à la parole et à l'univers de la littérature. Et il a énormément, lui-même

²⁰⁵-Nous le précisons.

²⁰⁶- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 162.

²⁰⁷- Ibid., p.59.

²⁰⁸- Ibid., p. 259

²⁰⁹- Ibid. p. 202.

²¹⁰- «Depuis la mort de sa mère (de Mahmoud), il avait un désir. Il voulait être père d'une fille qu'il verrait grandir, dont il scruterait l'enfance, nourrirait la pensée. Elle aurait une véritable enfance, sa fille. L'enfance, seul passage sublime avant de s'envaser dans la vie adulte. Elle rirait, sa fille. Ses yeux ne connaîtraient pas la honte. Ses nuits ne subiraient pas des cauchemars. Sa fille serait instruite, libre et épanouie. Elle vengerait sa propre mère. Avant d'exister, elle lui donnait déjà un immense espoir d'amour et des mots pour le dire. » [Ss, p. 60].

souffert de la séparation de sa mère, la perte de sa femme ardemment aimée puis de la rupture avec sa fille chérie. Nedjma (nymphé noire) est morte après avoir connue le seul et unique amour parce qu'elle est née *abda* (esclave) sans connaître, elle aussi, sa mère.

« [...] elle sa gorge n'est qu'un rocher aride et inhospitalier. Ses mots ne sont qu'une lie et ne sonnent que des hallalis. Rapaces agriffés à ses entrailles, ils sont des sons cavernaux de ventriloque. Ils couvrent dans ses profondeurs des douleurs qui jamais ne s'éteignaient. »²¹¹

«Elle ne veut qu'écouter les mots étrangers, ceux-là qui ont nourri son silence et dont les résonnances alimentent ses écrits. Car les mots des autres, même quand la colère y tonne, que la peur y déferle ou que la rancune y baratte une sale écume, elle aime que son corps les reçoive et y vibre, que son esprit les boive et s'en enivre de la même façon qu'elle se grise de toutes les démenes du vent. »²¹²

On constate que la femme représente une quête de désir, de protection et d'amour. Outre, elle est une figure marginale en ce qu'elle crée un territoire nomade propre à elle, en dehors tout ce qui la sédentarise. C'est par le chant et l'écriture (transposition de ses contes et histoire de sa famille) tente de transcender le striage des traditions et échapper: *« [...] à une éducation de fille et de femme. Et comme son père, elle est « [...] inapte à la soumission qu'à la réalité. »²¹³*

« Yasmine entonne une complainte. Exhumés, allumés, les mots. Oiseaux de pourpre, de jade, de turquoise, oiseaux de lumière or et argent, hiboux des ténèbres, messagers du rêve, tous les mots dits

²¹¹- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*. p.190.

²¹²-Ibid., p .191.

²¹³- Ibid. p. 259.

*cessent d'être maudits et prennent leur envol, libérés par l'amant de ses dunes, le vent. Chant jubilé de délivrance. Chant seconde naissance. »*²¹⁴

*« Ses premiers mots avaient été jetés, isolés, sur le sable tels un cri de délivrance, tels le langage haché des primitifs. Premiers bégaiements où le reste des phrases, non écrit, butait et pesait d'un poids étrange sur quelques mots échappés d'un enchevêtrement inextricable et muet. »*²¹⁵

*« Les femmes, faute d'avoir pu la (Yasmine)refondre et la façonner au moule de leurs traditions, la surveillent et la critique. »*²¹⁶

La discrimination raciale soit du côté des arabes (*abd*) ou celui de l'occupant français²¹⁷(*roumis*) connotés aussi par *edjrad* la violence- violation masculine. Aidées par Mahmoud Nedjma et Yasmine ont pu s'affranchir mais sans que leur trajectoire soit accompli dans la réalité :

*« Notre vie ne saurait satisfaire aucune convention. Elle n'est qu'une succession de petits bonheurs et de grands drames, tout juste bons à ouvrir des espaces à de flamboyantes imaginations.»*²¹⁸

Mortes toutes les deux : la mère était assassinée violée par deux blancs, et la fille morte ensevelie par les sables sans pouvoir revoir son père qui l'a laissée au

²¹⁴- Ibid., p. 272.

²¹⁵- Ibid. p.162.

²¹⁶- Ibid., p. 226.

²¹⁷- « Je figurais que si notre vie était ainsi sans cesse ballottée des abords du tell à ceux du désert, c'était que les sauterelles nous guettaient au nord comme au sud. Les roumis n'étaient pour moi qu'une masse de dangers aux limites de ma précaire liberté. »[Ss, p.28]

²¹⁸- Ibid., p. 259.

sein de la tribu (des Hammani) pour la préserver des dangers du nomadisme, des potentiels envahisseurs et de l'aridité du désert.

Ainsi nous avons vu comment la voix et le silence sont deux autres motifs qui comme le vent, la lumière et le regard marquent (territorialisent) le désert. Le silence est connoté par le vide et l'immobilité. La voix a une fonction spatiale dans le roman : « (Alors) elle s'enferme dans le mutisme. Il est son refuge. Elle s'y niche. Il calfeutre sa mélancolie. »²¹⁹

«(...)Aux mots lisses du silence dans l'écriture, sa voix a infligé de sons âpres, roués de souffrance, rouillés par les drames. D'ailleurs cette voix n'est qu'un instrument de torture. Elle est la pendule d'une terreur qui n'oscille qu'entre deux bornes extrêmes de la douleur. Yasmine ne la maîtriseras jamais. »²²⁰

2. La collectivité ancrée dans l'individuel

2.1. L'emboîtement des récits contique et poétique

Le récit-cadre raconte une tension entre la continuité et la discontinuité ; la trajectoire (quête individuel) et le surgissement, disparitions des événements ou l'absorption, la mouvance de l'espace. Il en sort une analogie entre la tracée des personnages et l'espace mouvant éparpillé et la page d'écriture (le texte) afin d'exprimer l'indicible au travers des images l'inachèvement l'écrivaine utilise le langage poétique (la poésie) pour combler les blanc du langage.

Le temps de la narration intègre le temps historique. De ce fait, la relation à l'histoire et à la mémoire collective est présente dans le récit. Au fait, le retour au

²¹⁹- Ibid., P. 201.

²²⁰- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p. 201.

passé participe de la construction du sujet- femme et à son instruction. Le retour à la terre des origines et de l'enfance se fait par le truchement la rêverie sous forme de conte.

La mère constitue une figure allégorique de la terre-culture-oralité ; une quête de l'origine et de soi. Le rapport à la terre et aux traditions est valorisé esthétiquement par la rêverie et la mémoire, elle revoie au souvenir de l'enfance, à un lieu nostalgique (le désert) qui symbolise les racines. L'envahissement par les sables efface toutes les traces et les brisures coloniales et abolis les frontières éthique, religieuse et culturelle. La mouvance des sables par le vent a une fonction libératrice ; dote Yasmine de l'énergie qui l'aide de s'affranchir de toute soumission (masculine ou tribale) et l'imposition des préjugés sociaux.

« Du fond de la mémoire de Mahmoud surgissent alors d'autres visages perdues d'autres deuils. Ses pensées, fuyant l'intolérable, remontent lentement le cours tortueux de sa vie. »²²¹

«Tout à coupe, toute l'aridité du plateau et du ciel est en lui. Il glisse,sombre dans une sorte d'anesthésie. Et cette absence est le pire des tortures. »²²²

«L'éloignement de son unique enfant l'avait sortie de sa propre adolescence. L'absence l'avait mûrie. Elle en était morte. »²²³

«Mais elle refusait farouchement de se remarier et résistait aux diverses pressions familiales. Une veuve au sein d'un clan représentait non seulement un danger, un facteur d'instabilité, mais aussi une insulte à l'honneur. Et que, de surcroît, celle-ci osât de se

²²¹- Op.cit., Le Siècle des sauterelles p. 22.

²²²- Ibid., P.21.

²²³-Ibid., p. 23.

rebeller était tout à fait intolérable. Mais on ne manquait pas une occasion de châtier son insoumission. Elle avait droit à toutes les vexations et brimades. »²²⁴

Le désert est perçu comme un espace de désir : «*Pendant un moment, ils (Mahmoud et Nedjma) restèrent silencieux, fascinés par cette luminosité (du soleil) et par la violence des teintes du couchant. »²²⁵* et (d'épanchement) le réel individuel / réel contraignant social : «*[...] elle se retranche et se barricade derrière le refus. Le refus de parler, le refus de manger, souvent, le refus de s'offrir en victime à ceux dont l'œil ou le verbe lui sont une flagellation. »²²⁶*

D'où se dégage l'inspiration romantique plaçant l'être contre le monde. Comme il les fascine profondément et les séduit, il est aussi un lieu de trouble et de malheur. Les protagonistes s'approprient le désert malgré ses ambivalences. Ils s'y appartiennent, sont y sont intégrés par son absorption, la chaleur- la lumière et le vent immobilisant dans l'espace et le temps. Mais un lieu d'effacement et de répulsion des personnages référentiels des récits mythique et légendaire développant ainsi la rêverie douce- romantique.

Le désert est une quête d'imaginaire et de rêverie, mais il représente un monde hostile contre lequel l'homme doit lutter et résister pour survivre en poursuivant la quête et faisant progresser la narration.

«Et comme la tribu est immobilisée, le besoin de marcher seule est si grand qu'elle s'en va. La marche lui est un corps à corps nécessaire. Un besoin charnel d'éprouver le sable, lassitude du désert ; de se heurter à la pierre, peine des regs, de se sentir la

²²⁴- Ibid., p. 24.

²²⁵- Ibid. p. 132.

²²⁶- Ibid. p. 202.

brûlure de la lumière comme un regard insistant, un appel à la liberté faite divinité »²²⁷

« Leur vie même fait d'eux des êtres singuliers dans ce rude monde nomade des hauts plateaux. Leur présence constante sur les marchés de la région intrigue. Ce père que l'on dit toujours veuf et qui couvre sa fille comme une mère ; cette fille, une hartania, mais une hartania superbe que dévisage les hommes avec gravité, ne consent mot à personne et ne communique avec son père que par l'écrit, attisent les curiosités, nourrissent la rumeur dans poussière des souks. »²²⁸

2.2. Retournement de l'imaginaire vers le monde originel : conte, légende et mythe

Comme nous l'avons déjà vu, le désert est rattaché à la poétique de l'oralité : au verbe (oral ou mot) ; au conte comme source de rêverie et d'imaginaire. La parole conteuse est prise en charge par l'autorité du père. La matière contique est soit diégétique comme histoire introduite (rapportée directement ou intégrée dans la diégèse) soit métagiégitique (par référence aux contes de la mère). Elle ouvre le récit-cadre, le structure « en boucle »²²⁹ que nous rapprochons aux boucles de la tornade.

²²⁷ - Ibid., p. 202.

²²⁸ - Ibid., p. 164.

²²⁹ - Nous nous référons à ce qu'entend Jamel Eddibne Bencheikh, par « récit en boucle » dans cette citation : « nous appelons boucle toute possibilité offerte au texte ... de se développer sur un point particulier. Ce développement peut accompagner le récit en l'étoffant, ou être chargé de fournir des informations et de se constituer en émetteur de signes. » « [...] ces récits constituent des espaces vides. Leur importance mesure la capacité d'accueil du conte, mais aussi le pouvoir qu'il a de contrôler le discours qui s'y émettent. Car un discours, s'il n'a pas, au départ, été choisi pour être intégré dans les mécanismes du récit, ne peut devenir un objet propre sans se livrer à un détournement du conte et porter atteinte à sa

La parole-lumière territorialise le désert qui participe du devenir de Yasmine (la lecture et l'écriture), son seul territoire, le conte est attaché au père substitut de la mère. La parole contique est un indice d'appartenance au désert et au mode de vie nomade :

« Les plateaux étaient une ouverture, un « nulle-part ». Mahmoud ne se percevait qu'entre le sédentaire et le nomade ; entre l'oralité, la convivialité des contes et l'envoûtement solitaire de l'écrit ; entre fuite et révolte, à la jonction des complémentarités, au point de rupture des contraires... Les entre-deux lui convenaient. »²³⁰

« -(Kebdi), tous les mots, toutes les paroles ont un côté tranchant, l'autre mousse, face amère l'autre douce. Ouvre-les les mots. Accapare-les comme le temps. Ne les laisse pas se jouer de toi, les mots du temps. Donne à ta gorge leur face de soie. Sur le fiel des maux, ils s'égouttent en miel. »²³¹

La parole conteuse prend en charge l'instruction de la jeune fille qui ne peut manifester l'oralité mais la transpose et la transcrit par l'écriture sur la page blanche(le papier) ou jaune(le sable). Elle comble l'absence de la mère et de la marche.

L'acte de (re)conter alors s'avère un acte vital ; une marche imaginaire. Mahmoud racontait à sa fille pour qu'elle survive, soulager sa douleur. La parole est identique à la mouvance qui rythme le désert et qui tend vers l'infinité. Le récit est fortement imprégné et structurée par le verbe et le rythme de l'oralité. À

finalité [...] »p. 87(citée dans Blanchaud, Corrine, « Texte, désert et nomadisme, une étude comparative de romans français et algériens ».

²³⁰- Ibid., p.71.

²³¹- Ibid., p.194.

travers le conte, la culture traditionnelle est valorisée et, avec elle, la femme. Les éléments contiques sont des marques de l'oralité ; travaillent l'entendement du texte. De-là, on a affaire à une écriture qui s'écoute. Le songe et la rêverie sous sa forme contique participent, également, de la poétique du désert par son goût à la sensibilité orale et la sensualité de la poésie nomade et permet, en fait, de franchir le réel.

Le récit contique, dans *Le Siècle des sauterelles* glisse au mythe. Au fait, le mythe se réfère aux origines fondatrices du monde et il est énoncé sous le mode épique. L'atemporalité originelle caractérise aussi bien le mythe que la poétique du désert. Il est l'expression d'une mémoire collective. Le récit mythique a trait à des êtres fantastiques, des choses et des éléments naturels représentés comme divines détenant une force surhumaine face à laquelle l'homme est impuissant. Pour le mettre en texte, l'écrivaine emploie des procédés tels que l'allégorie de la mort, la personnification du vent, les hyperboles qui soulignent un ton épique et des verbes de mouvement rythmiques.

En grosso mode, il s'allie au conte et à la légende emprunté à la poésie épique qui dénotent l'extraordinaire, la résistance et la révolte des nomades pour la survie de la tradition orale la culture orale.

L'espace contique est libérateur de l'imaginaire de l'enfant de toute enfermement ou étouffement des préjugés, il déploie une parole de résistance idéologique « une parole prisonnière » selon J.E. Bencheikh, subversive inversant un rapport de soumission à la culture profane et de la culture sacrée de la femme et de l'homme. Il y à ajouter que la parole contique, traditionnellement, est assimilée à la femme.

2.3. Jeux de liberté et tentation du renversement

Les évènements du paysage (vent-tempête /lumière-chaueur) engendrent le rythme de la marche et intensifient la force du regard qui - héritée des ancêtres -

fait bouger le désert. Le vent transporte lumière-chaueur mais emporte aussi les sauterelles. La confrontation au vent- sauterelles souligne une dimension tragique du récit : l'impuissance le l'homme devant le cosmos et la fatalité de la mort. Par ailleurs , *l'amant des dunes* a le pouvoir de tracer un horizon, il meut les grains de sable qui ensevelit tout, efface le *striage* sur les dunes, elles-mêmes, portent l'empreinte du vent (stries), sa voix rocailleuse trouble le silence et la solitude des protagonistes. C'est un facteur substantiel de l'union des temps et des espaces : le temps de l'oralité- écriture ; le passé (les ancêtres nomades ; des origines) – présent (celui de la modernité) ; le désert- *tel-* mer ; le sud- nord et par delà l'Algérie-France.

Le texte développe un *jeu* de renversement. La *lignée* du nomade tracée par le vent, entraîne un désir vers l'horizon et provoque un basculement du réel vers l'imaginaire. La voix est inspirée par les ancêtres (sur l'axe vertical) le silence (vide de l'infini horizontal), basculer le présent dans le passé. La dynamique du récit est nourrie de la volupté du paysage et provoque, à son tour, le langage qui déploie la parole en se meuvent comme les grains de sable. C'est pourquoi le fait d'insinuer l'imaginaire du conte dans l'univers du roman et le monde réel se à lit, au premier plan, comme un ancrage de la collectivité et une transgression social : appartenir à culture orale et lutter pour s'affranchir des contraintes tribales et sociales.

3. L'envers des apparences : entre quête et transgression

3.1. Le pouvoir du mot et la force de la parole

Le récit met en scène une parole transgressive, ça on l'a déjà vu précédemment. Une parole contre tout pouvoir violent et violeur visant à museler la femme- terre et les peuples- culture à l'instar de la colonisation, la discrimination ou le machisme. Il un dévoile le drame intériorisé de l'être dépossédé de sa terre, de sa parole -marche qui seule lui permet de mettre en avant

son individualité et son corps. Ce drame est partiellement résolu par l'acte de l'écriture subversive. C'est ainsi, que ce manque est compensé par les mots.

Le Siècle des sauterelles véhicule discours transgressif ; une parole imaginaire qui s'oppose à un pouvoir éthique. L'écrivaine met en avant l'expression de la rébellion. Au fait, Mahmoud, sa mère, sa femme et sa fille sont tous des figures marginales et rebelles. Par l'instruction et l'écriture ils ont besoin d'exorciser leur histoire tragique, à la fois, individuelle, familiale et tribale à cause de la violence coloniale- masculine, la rupture et la fracture.

La dramatisation du conflit avec la figure du père et de la mère/absente et toute la société. La figure de la mère- malgré son absence- continue de briller dans l'imaginaire et à travers les mots. Dans la trame de la narration, elle est substituée à celui d'un père autant doux et aimable. C'est pour cette raison là que le mot (de la fille) sur sa mère est douloureux, nostalgique et de colère. À cause de la séparation (du fils- père) et sa longue absence, il est tendrement fragile, et un mot d'amour. Il est dénonciateur sur la société.

Dès lors, le récit se donne à lire comme une remise en question du conflit matriarcal/ patriarcal dans l'hierarchie de la société et une mise en valeur à pied égal de ces deux figures. Sous un autre angle, il est subversif des représentations traditionnelles des femmes contre lesquelles s'insurge Yasmine par son nomadisme- écriture. Ces traditions régressives ont été rejetées par le père ; il a refusé la loi clanique et de les transmettre telle quelle à sa fille.

Mahmoud- Yasmine revendiquent à la fois l'identité de « nomade », rejettent les désagréments de la marche et les contraintes (les interdits), les conventions morales et l'imposition du silence par la société.

En évoquant les ancêtres et les figures marginales, la parole sous-tend un discours (transgressif) subversif qui transite par biais de l'écriture ; elle déconstruit, par l'acte (le pouvoir) de l'écriture, les préjugés et le pouvoir

traditionnel (paternel) et dénonce la figure de la mère asservie, soumise et dépossédée de son être au profit de l'autorité masculine.

Face à l'oppression qui s'exerce par l'imposition du silence, s'oppose une rébellion par langage qui passe par la langue écrite (discours transgressif) et la parole imaginaire. La puissance de la parole s'inscrit comme contre-pouvoir ; elle transgresse l'interdit de parler, de s'exprimer en dehors de l'espace réservé traditionnellement à la femme, et s'impose pour dire l'indicible sur soi et sur le monde.

L'écriture représente, donc, un espace de remise en cause de ce pouvoir ; en refusant d'être une simple continuatrice de culture et de traditions, chargée de sens et de symbolisme (péjoratif).

Ce principe est interne et inhérent à l'écriture de Mokeddem, d'insinuer une parole imaginaire (contique) qu'est étrangère à la langue et puisée dans le fond culturel constitue, au niveau de subversion, une écriture qui dramatise la résistance-survivance de la culture dite *d'en bas* ou populaire : l'oralité.

C'est oser la parole dénonciatrice, répudiée par le clan : une parole imaginaire qui s'oppose au discours de tout pouvoir répressif. L'émergence de cette parole manifeste, notamment, un refus d'une identité de la mère comme dépossédée de son propre pouvoir créatif (par le mot) constituant un acte de destruction symbolique d'une appartenance imposée et un franchissement de l'encerclement socioculturel.

Voilà encore une autre ambiguïté qui submerge. L'oralité d'entre-deux actes: sa célébration et son refus, entre la fierté et la culpabilité !

3.2. Une parole-off douce-amère

Le mot sur la mère-père est nostalgique, affectif et douloureux. Sa perte symbolise la rupture avec lignée nomade. Le rapport au père, la mère et à la grand-mère est identitaire et culturelle. La mémoire culturelle est transmise par le verbe

femme. La figure féminine, dans le récit, incarne la survie, la résistance de la culture orale (l'oralité) et représente un substrat pour les nomades.

« Durant tout ce temps (de son absence en orient), sa mère avait été sa seule certitude de retour. Le seul manque qu'il savait pouvoir combler. Et seule cette assurance lui avait permis de s'accomplir dans la sérénité. »²³²

« L'absence de sa mère à son retour, puis les mots de son père et tous les maux du passé ressuscitaient. Le temps se cabrait à nouveau. La vie de délabrait et se nouait en remords et regrets. »²³³

« Sa voix (en invoquant oumми)²³⁴ est âpre et rauque. Elle est sous l'emprise d'un sentiment étranger. Sensation douce-amère qu'elle est incapable d'analyser. Expulsion douloureuse, en ce moment de volupté de la parole retrouvée, d'une lancinante souffrance, jusqu'à-là dans l'inabordable de son être. Comme au cours d'un grand chagrin, longtemps frustré des effets bienfaisants des pleurs, surgit enfin le sanglot libérateur. »²³⁵

La parole, comme nous l'avons vu, acquiert sa puissance de l'imaginaire et de la rêverie de l'enfance le conte, le mythe et légende. Elle nous s'avère subversive par son incursion dans l'espace romanesque et transgressive du réel. Même quand est une parole-off c'est-à-dire sourde, elle est rebelle qui transcende le silence, le réel monstrueux des tabous et stéréotypes sociaux par sa mise en texte ou transposition par écrit en langue française.

²³²- Op.cit., *Le Siècle des sauterelles*, p.33.

²³³- Ibid. p. 33.

²³⁴- C'est nous qui l'annotons.

²³⁵- Ibid., p. 187.

La parole prolifère, dans l'espace désertique - qui lui-même est un lieu d'oralité rattachée la mère et la culture et l'enfance-, l'écriture.

Il est omniprésent dans un lieu où le mouvement (physique) est non seulement vital et nécessaire pour les nomades mais pour le dynamisme créateur et l'écriture aussi. Une écriture-plasma qui se construit par et dans le mouvement de la marche²³⁶ et la poétique du désert. Il est provoqué les émotions, l'exaltation et le bouleversement de l'être, libère (le verbe) la parole poétique.

L'écriture puise son pouvoir dans le désert qui est assimilé au maternel : au corps- femme-langue. Le désert, dans son association à la mère et son harmonie avec la nature, est protecteur et sécurisant (refuge), fécond à l'imagination et à la parole vive.

« Ils ne m'auront pas, Nedjma ! La pleine lune et une femme-étoile me protègent. [...] Tu me guideras, ma nedjma. Tu chasseras mes hantises. Je te délivrerai de tes peines. Tu porteras ta peau comme une divine fleur, comme le regard émerveillé porte la lumière. Loin, loin des hommes, transporterons nos songes. Je ne veux pas aller en prison, Nedjma. J'ai besoin des steppes. J'ai besoin de retrouver le désert. Je veux pas mourir, Nedjma. J'ai à t'aimer, à t'instruire, encore trop à comprendre et à écrire. »²³⁷

Il est une échappée à l'enfermement de la femme nomade et au sédentarisme imposé au nomades, par la rêverie exprimée par le conte et le mythe (ouverture), sa voix- corps est porteuse d'appartenance généalogique, et de mémoire.

« Qu'a-t-on besoin de l'écriture, du linceul du papier pour transmettre des faits? Au royaume de l'oralité et du nomadisme, les

²³⁶- « [...] les mots écrits sont des pas. » [Ss, p.131]

²³⁷- Op.cit. *Le Siècle des sauterelles*, p .133.

seuls vestiges humains sont les tombes, encore qu'elles ne durant guère bien longtemps. Les sables ne gardent mémoire que des vents. Les sables sont écrits d'éternité. La parole, elle, est une mémoire vivante. Elle tisse les chaînons brûlants des regards, au fil des générations. »²³⁸

Nous avons déjà relevé la récurrence des verbes de mouvement dans le texte. au fait, ils ponctuent la marche et tissent les mots de l'écriture (font écho à l'écriture) parmi lesquels nous avons les verbes : aller, venir, marcher, longer etc.). L'itinéraire de la marche cadre l'espace du récit. La marche menée par le protagoniste trace les pas des mots et rythme le texte.

En effet, la répétition est mise en récit grâce aux procédés narratifs qui détermine, dans le corps du texte, la fréquence des verbes de perception, de mouvement et du temps répétitif rythmant ainsi la marche.

Le regard se tend vers une ligne de fuite. La discontinuité de la progression de l'histoire, rythme de l'attente d'une rencontre (du père-fille) qui ne s'accomplis pas à la fin. Les phrases opèrent des pauses, des lenteurs et une vitesse dans la marche du texte.

L'expression (ou le dire) du silence est attachée au regard de l'attente. Les structures répétitives du silence telles que l'expression latérale « *sans rien dire* », « elle ne parle pas » et la parole-off (absorbée par le silence) participent de la poésie du récit ; par la musicalité (sonorisation) et les échos intra phrastiques.

3.3. La lumière- chaleur libératrice de la parole et de l'écriture

L'oralité, comme nous venons de le voir, est alors un indice territorial majeur du désert. Le protagoniste Yasmine ne connaît le nomadisme que par le

²³⁸ - Ibid. p. 134.

verbe, les histoires et les mots de son père. La lumière et le vent font écho à la lignée d'oralité nomade et à la culture orale et la libère sa parole-off (fade sans voix) et lui inspirent, ainsi, les mots jaunes (écrits sur les sables) et blancs (écrits sur les feuilles).

Définir l'écriture comme marche « écrire c'est marcher » revient de faire entrer l'écriture dans le désert et ses rythmes d'où la musicalité que prend les énoncés (notamment des séquences descriptives). La lumière-couleurs est factrice de la beauté et de la sensualité du désert, elle inspire les mots et la parole qui en détermine les rythmes. C'est ainsi que le conteur et sa parole appartiennent à la poésie nomade (d'oralité) ; ils reproduisent les mouvements incessants des deux instances principales qui façonnent l'espace désertique : le vent et la lumière.

Ce déplacement est le propre de l'homme libre qui n'est pas soumis à la contrainte de sa propre inspiration : « [...] un conteur est un être fantastique. Il se joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique, la refaçonne entre ses rêves et les pertitions de la réalité. Il n'existe que dans cet entre-deux. Un « entre » sans cesse déplacé. »²³⁹

D'un point de vue esthétique, l'approche du langage par le conteur ressemble à celle du désert par la lumière, - et comme le regard qui donne *forme-sens* au désert-, ne cesse de se déplacer, de jouer de ses clartés et de ses ombres et sculpte ainsi les sables sous le regard du nomade.

Et d'un point de vue symbolique, le flamboiement des mots est semblable au motif de la tempête de sable, il emporte les auditeurs-lecteurs. Par-delà, il implique une libération de l'être de toute contrainte sociale et/ou éthique et psychologique (l'aphasie de l'expression orale). Dans ce cas là, l'écriture-plasma qui trouble le silence (de Yasmine) et récupère sa parole-off. C'est ce qui affirme et affirme son nomadisme (oralité). La lumière-vague libère la cadence du

²³⁹ - Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Éditions : Grasset, Paris, 1997, p.12.

rythme du désert-écriture et participe de la mémoire du monde nomade. Quand elle devient flamme, la lumière abolit tout repère humain et dévore toute verticalité. La lumière-chaaleur est convoquée pour désigner un l'infinité de l'espace cosmique et, de ce fait, libère l'individu de toute loi humaine.

Cette harmonie qui existe entre le désert immense-ouvert et le désir et l'intériorité de l'être nourrit une dynamique vitale. Celle-ci, suscite le rythme de la marche et introduit la matière contique dans l'énoncé. Elle inaugure, également, l'espace de l'oralité et le passé rêvé sous forme de conte. La parole-lumière est donc la mémoire et le fond de la culture orale des nomades.

En effet, cet espace contique illumine l'imaginaire de l'enfant au moyen des mots qui remplissent, à l'instar de la dune le reg, la fonction de refuge et d'apaisement. Seule la mort pourra joindre le désert et le désir. Cette association désert- désir nous l'avons déjà souligné chez la triade Mahmoud- Nedjma- Yasmine chez qui nous avons relevée le complexe d'Empédocle²⁴⁰.

Il est à signaler qu'il s'agit bien là d'un récit poétique tel que l'a défini Jean-Yves Tadier. Avec l'intégration de la matière contique dans la narration, il est évidemment contique, par l'intermédiaire de la voix-corps et de le regard-lumière qui transfigurent la réalité immédiate des protagonistes et l'ouvre sur l'infini. Pour instaurer un espace-territoire dans lequel s'inscrit ce désir poétique.

Ces marqueurs d'oralité introduisent, dans le récit, une dynamique dont les mots prennent le relais. Ce sont des facteurs qui cèdent leur fonction à l'écriture et la lecture et territorialisent *la lignée de fuite* de protagoniste Yasmine. L'écriture est alors saisie par cette dynamique de déterritorialisation

²⁴⁰- Le désir de la mort qui née du feu-amour, d'après Bachelard Gaston dans *La psychanalyse du feu*, Éditions : Gallimard, coll. Folio, 1949, pp.3 9-40.

qu'est ressenti comme nomade. L'assignation poétique du corps-nomade porteur de lumière- qui est un autre *lieu de désir* et un thème récurrent- symbolise l'appartenance et renvoie à une dimension collective.

À cette dimension vient se superposer une autre généalogique (tribale). La lumière paraît intense aux yeux (regard) des nomades. Cette lumière-chaleur, une autre composante de la poétique du désert, exprime l'infinité de l'espace. Une intimité avec le corps qu'elle soit violente ou douce implique le corps-regard. Au fait, la perception introduite par le motif du regard et liée à la lumière, marque l'appartenance au désert et à sa culture orale.

La marche-écriture est un mode de résistance et d'affirmation et de réappropriation de soi. Le perpétuel aller-retour, dans le récit, ressemble celui des caravanes des nomades. L'écriture épouse, en effet, l'espace géographique. Ce dernier en est la source énergétique et régénératrice de la signifiante et sa matrice corporelle (stylistique) et imaginaire (générique).

L'espace de l'oralité se situe du côté de la femme. De ce fait, il est marqué par la figure maternelle. Son absence ou sa présence travaille l'écriture. Celle-ci constitue l'origine (la matrice) de la poétique et du récit contigu. Elle est omniprésente dans *Le siècle des sauterelles*. Mais qui est aussi liée à la culture traditionnelle soumise à des aspects négatifs.

Ce qui révolte le protagoniste Mahmoud, c'est son éloignement de sa fille- mère- grand-mère. Pour venger sa mère et sa femme, Mahmoud a dû entreprendre une marche vers le nord-mort. Abandonner la femme, pour lui c'est un abandon de soi-même (la question du maternel- paternel).

Le récit est un espace de la signifiante où tout est dialectique. La figure masculine-désert-nature est : rude/doux, violeur/protecteur, rencontre/ solitude et insécurisant /sécurisant.

La distance, l'éloignement du pays natal dicte, à l'écrivaine et son protagoniste Mahmoud, un retournement de l'écriture vers ce lieu à la fois vécu rêvé et imaginé. Le mot pour le dire provoque une émotion, un bouleversement dans une écriture mnémonique.

Les images métonymiques participent au mouvement de la marche ou de l'immobilité. Sous l'impulsion du désir et de la fascination, cette écriture du retournement agit sur le langage de la mouvance livrant ainsi les émotions éprouvées.

La puissance rêverie créatrice se nourrit du perpétuel renouveau engendré par la branle de l'imaginaire et par les dunes régénératrices. L'écriture « *retrouve un pouvoir d'évocation, une harmonie et une force poétique* »²⁴¹ vers laquelle elle est tendue dans une rencontre exceptionnelle : féerique et magique. La dune-regs demeure une référence fondamentale objet de désir et de refuge.

Les retrouvailles et la rencontre propulsent le verbe poétique, renforce l'imagination et libère en soi la parole. Il apparaît alors qu'en se régénérant dans l'espace cosmique (de la nature) originel, « *la parole est elle-même régénératrice de l'être* », n'est ce pas ce qui motive le récit... « *Un lien ainsi établi permet d'aborder le récit à la fois éveil de la conscience individuelle et collective et comme une réappropriation du verbe.* »²⁴²

Cette écriture mokeddemienne se nourrit et se construit par et dans l'oralité du désert de la connivence avec la nature et la réintégration d'un collectif. Une culture d'écriture qui met en texte une parole conteuse, poétique et épique qui s'adresse aux nomades-lecteurs du désert-texte avec qui elle partage les troubles, les émotions et les sensations du nomadisme spirituel. Cette parole

²⁴¹ - Mezgueldi Zohra, « Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair- Eddine », thèse de doctorat soutenue en 2001 à l'université de Lumière-Lyon.

²⁴² - Ibid.

triade va à la rencontre de ce qui s'associe à l'espace : la langue maternelle, la tradition et culture orale et souligne une dimension essentiellement socioculturelle. C'est de cette hybridité que naît une écriture nomade et en devenir.

Les éléments symboliques du désert auquel elle est identifiée lui inspirent des propos dont la teneur trahit l'emprise de l'imaginaire sur cette parole caractéristique de l'écriture mokeddemienne : le lutte pour la survie, sa capacité de résistance, son combat pour la terre, la culture et l'identité dans la légende rejoint ce que nous avons analysé dans le deuxième chapitre.

« Cette évocation du sud, espace concret n'échappe pas à l'emprise de l'imaginaire par lequel il appartient à tout instant comme source et lieu narratifs où peut se déployer une parole chargée d'histoire, de mémoire et de mythe » pourvoyeuse des significations cachées du monde »²⁴³

Par l'instar de la femme qui génère une représentation physique et symbolique se fait la promotion d'une part identitaire enfouie dans l'individu.

Le rouge renvoie à la force vitale l'écriture est saisie d'une profonde nostalgie puise dans la force du mythe, son propre pouvoir de renouvellement et de transformation de la nostalgie en dynamisme créateur.

« L'écriture devient alors plongée dans le corps inaugural (celui du commencement) corps de la langue, du lieu et de la femme. »(et de l'oralité). C'est pourquoi la quête et la perte du récit est à chercher dans celles du lieu entant que symbole de ce corps inaugural »²⁴⁴

Le Siècle des sauterelles offre une illustration de ce désert lieu où se déploie une parole contique, légendaire et mythique. C'est aussi un corps- mère : un lieu de désir et d'enfance- sécurisant, seule l'écriture avec lequel elle fusionne tellement

²⁴³-Ibid.

²⁴⁴- Op.cit., « Oralité et stratégies scripturaires dans l'œuvre de Mohamed Khaïr – Eddine. »

a le pouvoir d'y retourner. Cet un espace-corps est à l'origine de l'écriture-plasma, du retournement : une écriture qui s'oscille entre partance- retour et effectue un détour par l'oralité.



Conclusion

Au moment où nous avons entrepris le voyage de la présente recherche, nous nous sommes sentie complètement brouillée et déstabilisée. Certes nous avons un brin de sens²⁴⁵ (de l'orientation) en suspens, mais, devant ce superbe désert nous étions tellement subjuguée et envoûtée ! Quelque chose arrivait, nous ne savions ce que c'était au début, une chose qui longeait notre *marche-lecture*, qui la rendait si goûteuse, fluide et dont le sens reste toujours en suspens.

Au bout de cette étude, nous nous sommes rendue compte que ce n'est qu'un pas de marche de tout le voyage que nous devons prendre dans l'immensité de la recherche. Car pour pouvoir l'arpenter, il faut être un lecteur-nomade dans l'espace de l'écriture qui doit bien s'y connaître ; de se disposer d'une sensibilité à la poésie, un sens fort du regard pour apercevoir la lumière, s'orienter vers l'horizon et de s'approcher du monde imaginaire : celui de la rêverie du conte, du mythe et de légende qui participent de la poétique de Mokeddem.

Ainsi, pour pouvoir écouter la musique des mots, le vent nous a accompagné durant tout le parcours et a fait progresser nos « *pas des mots* ». Est-ce un bon vent ? Sommes-nous épargnée de l'engloutissement des *sables-mots* mouvants ?

Dans le cadre de cette étude, nous avons tenté de l'introduire par prolégomènes à la littérature féminine, car nous avons une timide connaissance sur cet univers fictionnel tellement riche que sollicitent la plupart des écrivaines algériennes.

Nous avons montré que, avec la transformation de la condition des écrivaines, l'image de la femme a changé. Elles se sont, décidément, réalisées grâce à leur pouvoir de procréation et de création littéraire ou artistique. Au fait, à un pouvoir maternel (biologique) et social s'ajoute un pouvoir créatif. Par la

²⁴⁵ - Grâce à l'ouvrage de Roland Barthes : *La jouissance du texte*, qui nous apprend que c'est tout à fait naturel qu'un texte quand il est novateur, nous trouble ; au point de se sentir perdu dans ses labyrinthes pour pouvoir, à la fin, se retrouver en vivant vivement l'expérience.

force du mot, la vivacité de la parole et par la puissance imaginaire elles ont pu s'affranchir des interdits et de remettre en cause les clichés régressifs.

Nous avons vu également que Malika Mokeddem c'est une romancière nomade, d'entre-deux cultures, et que le désert, l'oralité et la culture orale constituent les thèmes les plus récurrents et constitutifs de son *écriture-plasma*.

La deuxième partie, du premier chapitre, traite d'un point-pièce sensible du puzzle de la production féminine : l'oralité littéraire. Il nous a semblé indispensable de commencer par faire une synthèse de l'ensemble des théories qui ont fait le tour de la question de l'oralité. Nous avons rappelé - malgré l'ambiguïté qu'elle présente - que cette notion d'oralité recouvre des phénomènes forts complexes. Cette mise en commun des concepts nous a permis, d'abord, de mettre en évidence les éléments fédérateurs, définitoires et significatifs. Puis de nous entraîner dans le sillage de la second chapitre dans lequel nous l'avons approché de façon opératoire.

Cette oralité seconde et moderne parce qu'elle s'insinue dans l'écrit restituée : linguistiquement, par le style oral et la langue orale, culturellement parlant, elle se manifeste à travers les genres oraux (les formes simples)²⁴⁶ et relève de la littérature et de la tradition orale ainsi que la poésie arabe. Elle est non seulement métadiégitiques mais intégrés également dans la structure (diégèse) et dans la trame romanesque.

Le siècle des sauterelle est un texte métisse d'une culture orale maghrébine et une autre culture nomade à la traversée des frontières qui tient et à la tradition et à la modernité et opte pour un langage convoquant et imaginaire et le réel. Il est empli de ressources de l'expression orale et de l'oralité d'où l'imprégnation et la multiplicité des genres oraux, une langue hybridée marquée par le style oral.

²⁴⁶ - Selon la terminologie de Nicole Belmont qui classe le conte parmi les formes simples.

Nous avons pu, par la suite, les exploiter dans la deuxième partie du second chapitre. À travers ce chapitre, nous avons voulu démontrer que l'ambiguïté n'est pas conflictuelle entre littérature et oralité, et la diversité et l'enchevêtrement générique du récit qui participent de la modernité du roman qui reflète la vision du monde et la conception de l'écriture mokeddemienne. Au fait, ce récit « multiple » se déprend des stéréotypes (pies) du genre romanesque, des conventions sociales (négatives) traditionnellement rattachées à la femme. Mis entre deux forces celle du roman et de l'oralité, le texte est la fois oralisé et romanisé.

Nous avons choisi de procéder à rebours de ce qui est convenu à propos de l'oralité comme familiarité qui n'entrave pas l'écriture mais l'enrichie. Nous avons montré comment l'espace de l'oralité participe de la configuration sémantique, structure le récit et modulent l'écriture qui ne cesse de s'en nourrir. La présence d'autres récits n'est donc pas décorative. Ils ont une fonction subversive par rapport au genre romanesque et transgressive de tout *striage* social. Ce recourt à l'imaginaire et la rêverie poétique constituent une échappatoire (libération) de l'immobilité, de l'encerclement et de la morbidité du réel. Au fait, les protagonistes sont motivés par le « désir de fuite » par cet imaginaire libérateur.

Le récit nous convie à un véritable voyage dans la contiguïté entre les genres qui sont greffés sur la facture romanesque. Donnant lieu à une écriture poétique et contique par l'introduction des procédés rhétoriques prélevés dans la poésie orale, la tradition orale et la littérature orale. Ceux-ci restituent une oralité « seconde » dans une écriture qui acquiert un dynamisme par les sonorités et le rythme. Ainsi, ces éléments construisent le fondement d'une poétique de l'oralité du désert.

Le dernier chapitre met en lumière l'importance de l'instance de l'espace désertique corrélat de l'oralité comme générateur de sens, libérateur de la parole, de l'écriture et du corps. En fait, cette hybridité générique ; ce genre hybride postulé au début est un récit pluriel. Le roman emprunte aux autres genres, au conte sa structure et sa fonction, au poème ses procédés (marques l'oralité) son

lyriques et scéniques (légende, épique). Cet effet d'hybridité suffit d'ériger une nouvelle forme archi textuelle (un genre) littéraire ? Est-ce un poème-roman ou un conte-roman (le roman subsiste toujours) ? Les contours nous étaient assez flous, roman-épique toutes ces appellations conviennent-elles simultanément ? Un renouvellement thématique et structurel, il y en a dans tous les cas.

Ces quelques aspects de la poétique de l'oralité nous apprennent que le désert apparaît dans ses différents et divers événements constituent une source de dynamisme physique et imaginaire celui de la rêverie nécessaire au récit poétique.

Cela relève, selon nous, de l'oralité de la poésie, à l'écriture en boucles (spiralée) que nous avons appelée, d'ailleurs, l'*écriture-plasma* marquée par le rythme du désert. Son expression est dialectique - tantôt un mouvement de désir et de quête, tantôt, de fuite. L'étude nous a révélée que la rêverie est exprimée à travers diverses formes de récits : le conte, la légende et le mythe. Parce qu'ils sont référentiels à la culture orale, ont une fonction transgressive (genres imprègnent le roman) et subversive : renversement- fuite de la réalité par le force de l'imaginaire.

Ce qui est frappant, c'est le fait que la mère périsse toujours avant le retour du fils-époux-père. Cela relève de l'idiosyncrasie de l'auteur qui met à pied égal le matriarcat et le patriarcat. Ainsi, quand l'élément féminin disparaît, il est remplacé par l'élément masculin : un père continueur-innovateur (traditions-modernité). C'est pourquoi, la figure de la mère brille - même par son absence ou sa perte (ou sa mort). Nous avons constaté que toutes les protagonistes féminines sont rebelles, singulières et fortes à l'égard de la loi tribale et sociale, mais elles ont fortement besoin d'une présence masculine : grand-mère, petit-fils, mère-fils, femme-homme et fille-père. Elles entretiennent des rapports harmonieux et complémentaires comme l'est l'oralité culturelle et collective à l'écriture novatrice et individuelle.

Cette écriture, à statut générique incertain et aux contours flous est contique, poétique (épique -lyrique) et romanesque (narrative). Ce refus de délimitation et de qualification s'explique par l'entrelacement des genres que l'oralité et ses environs implique qui est à l'origine de la modernité de l'écriture mokeddemienne.

Aussi, *Le siècle des sauterelles*, composite et pluriel, apparaît de la jonction entre le poétique et le contique. Le mot résonne faisant écho aux événements cosmiques. L'écriture est emportée dans ce mouvement et cette musicalité-intensité ; elle dit ce qui ne se raconte pas, "*ce qui se passe en soi*"²⁴⁷, mais le met en scène dans l'espace narratif. C'est une écriture à entendre et à lire ; ne joint-elle pas le principe de l'éclatement des genres du XXème siècle qui traverse la plupart des écrits contemporains et bouleverse la " la notion d'écriture " : Mohamed Dib, Mouloud Mammeri et Mohamed Khaïr -Eddine Marguerite Duras, etc., qui dit sans le dire, le silence – vide et l'absence-oubli. Il ya une mise en récit qui, en défiant les lois romanesques, confère à l'écriture aspect poétique et dramatique.

La structure du livre s'esquisse selon le schéma générique du conte, se glissant vers la légende puis vers les mythe : sous l'accumulation et les résonnances des mots, selon les enchainements et les déchainements des événements ; le rythme du désert et les flux de *mémoire immémoriale*.²⁴⁸

L'écriture de Mokeddem est à définir en termes physiques (nomades) : écrire c'est marcher... Une *écriture-plasma* mouvante comme le sont, d'ailleurs, les sables et les dunes qui se nourrit et se sculpte (se modèle) de

²⁴⁷- Op.cit., M. Duras. La tentation poétique, p.80.

²⁴⁸- Terme emprunté à G.Deleuze.

l'énergie désertique et contique, et se crée dans un même temps. Elle est dialogique « [...] *entre deux cultures différentes mais pas convergentes* ». ²⁴⁹

Dès le début, l'ouvrage nous a emportée. Au fur et à mesure de nos lectures, le plaisir s'intensifiait : une fluidité de lecture, à chaque fois, renouvelée. Nous pensions que le secret en était l'effet de l'oralité ; à vrai dire, ce flamboiement de sens a troublé notre silence-immobile de simple lectrice-sédentaire et nous a entraînée dans un véritable nomadisme de mots, d'emboîtement des récits qui nous a basculé dans un autre monde de la rêverie : l'espace de la parole vive et du pouvoir de dire de l'indicible.

Notre première lecture nous a ouverte d'autres lectures et d'autres voies et nous embarquée dans une autre perspective celle de la poétique du désert. En fait, nous ne prétendons aucunement révéler le sens de l'ouvrage, mais nous étions sensée de monter comment l'oralité est source de modernité de l'écriture féminine; sa présence détermine non seulement un espace révérencielle nourricier onirique et langagier mais aussi l'unité et la multiplicité d'un texte qui nous apparaissait hétérogène. Ne s'agit-il pas d'une mise en écriture d'une voix-off : celle du désert-femme et d'une enfance inouïe.

Nous sommes confrontée aux méandres de ce roman comme l'étaient les protagonistes-nomades face à l'aridité du désert ou Malika Mokeddem devant l'ambigüité du monde réel. Ce travail d'écriture devait recourir à tout ce qui a trait à l'oralité en tant qu'espace de signifiante qui intègre : le conte, le mythe, la légende, la poésie arabe du désert.

Dans *Le Siècle des sauterelles*, il y a un retournement aux sources du langage, à la culture initiale (orale), à la langue maternelle, à la terre de l'aïeule et de la mère.

²⁴⁹ -Nicole Belmont et Jean -Marie Privat, « Oralité et littérature. Echos, écarts, résurgences », Cahier de littérature orale n°56, 2004, p. 8.

L'écriture mokeddemienne d'entre-deux (cultures-mondes) s'inscrit dans la dialectique du sédentarisme et du nomadisme, mobilité et immobilité, oralité et l'écriture, collectivité et individualité, et revisite la mémoire ancestrale. Elle est prise par l'exigence de se couler dans l'écriture tout en conservant "la vive voix" de sa "culture d'origine"²⁵⁰. L'alliance entre les deux est, à nos yeux, nécessaire car elle met en lumière la singularité de la production littéraire sans qu'il y ait des incompatibilités puisque ces dualités sont tout à fait, complémentaires et unissant le langage littéraire.

C'est écriture ambivalente, oscillatoire et originale. Elle est construite « à la fois dans et contre la culture, [...] un jeu d'une partition connue en même temps que sa remise en cause [...] »²⁵¹.

En effet, Malika Mokadem célèbre sa culture maghrébine prisée par la tradition orale, son identité nomade, l'arabe parlée et classique. Mais cette conformité s'accompagne aussi d'une subversion des canons génériques et des normalités sociales ; un double mouvement : un va-et-vient entre oralité et *scripturalité* ; une intégration des genres traditionnels au sein du roman, une contestation de l'éducation traditionnelle de la jeune fille, de la femme, et les représentations convenues de la femme/homme rôle qu'on lui a assigné. Cette transgression est à lire comme signe de renouveau et « *la première des valeurs modernes* »²⁵²

Fondamentalement, c'est une écriture de décentrement²⁵³ et de trouvaille-retrouvaille en ce qu'elle permet à la fois de trouver des doubles de nous-même à

²⁵⁰ - Op- Cit. Nicole Belmont et Jean -Marie Privat, « Oralité et littérature. Echos, écarts, résurgences », p.18

²⁵¹ - J.L Dufay ,M .Lisse et C. Meurée, Théorie de la littérature .Une introduction, Editions : Bruylant Academia,2009 , p. 35.

²⁵² - Ibid., p. 157.

²⁵³ - Le décentrement est l'un des enjeux passionnels de la littérature. Effectivement, « *le monde du texte est une occasion de diversion [...] il permet à l'esprit d'échapper aux contraintes de l'existence individuelle et collective.* ». C'est une expérience-fuite à travers l'identification aux personnages de la fiction qui occupent

travers les personnages et « *de retrouver des traits de notre vie* »²⁵⁴ de nos origines et remémorer le passé par le truchement de la fiction sans s'écarter totalement de la réalité : elle est « *une expérience de réalité fictive* »²⁵⁵

Son originalité réside donc dans l'acception et la mise à distance des conventions, dans la mesure où, elle valorise et accepte les bonnes conventions (l'oralité) en la reproduisant et en s'écarterant des mauvais clichés et stéréotypes sociaux. Telle a été notre lecture après avoir exploité le maximum « des ambiguïtés et sens latents du texte ». Partant, nous pouvons dire que lire « [...] *c'est avant tout manipuler des stéréotypes (les clichés)* ».

« C'est reconnaître des agglomérats de sens préfabriqués (clôture ou ouverture des significations : pluralité de sens²⁵⁶), c'est alterner entre l'acception et la mise à distance des représentations conventionnelles (du monde éthique(moral) : conformité ou transgression), c'est enfin valoriser les conventions (le familier et la morale traditionnelle, référentielle : vérité ou fiction-invention), canons esthétique (harmonie clarté ou éclatement, complexité) qu'on attend tout en rejetant celle qu'on refuse. »²⁵⁷

une place importante « en raison de l'intensité des situations qu'il traversent » et que nous côtoyons intimement durant le moment de la lecture. Au fait, la littérature nous permet d'accéder à soi-même et « nous révèle notre propre personnalité » aussi de construire notre propre identité. (Jean- Louis Dufays et all. Théorie de la littérature. Une introduction, Bruylant Academia, 2009, p.7.)

²⁵⁴ - Comme un second enjeu passionnel littéraire, la retrouvaille, nous amène à s'interroger sur des situations existentielles fortes, d'apaiser nos désirs et nous embarques dans des expériences communes à tous les hommes. C'est « un levier actif de la mémoire involontaire » qui , peut-être aussi volontaire au sujet de notre étude concernant l'intrication de l'oralité, nous soutenons que ce fait est une stratégie scripturale propre à l'écrivaine qui participe de son plan culturel) .

²⁵⁵ - Ibid. Jean- Louis Dufays et all. Théorie de la littérature. Une introduction, Bruylant Academia,2009, p.7.

²⁵⁶ -C'est nous qui l'annotons.

²⁵⁷ - Ibid. Jean- Louis Dufays et all , p. 159

L'écriture, en effet, est à l'écoute d'une oralité. Cette dernière ne recouvre pas seulement l'oral, mais aussi l'écoute du corps-désert, de "la vive voix" de l'aïeule, "la culture d'origine" et le rythme de la "forme-sens" du désert. Elle est féminine, poétique, subversive et résistante et militante: « *le rêve transmis d'oralité se meurt faute de mémoire et nous devons lui donner vie par l'écriture.* »²⁵⁸

« *Cette oralité serait-elle bien tour à tour ou simultanément féminine, enfantine, populaire, archaïque [...], non par définition ou par nature, mais dans la logique du fonctionnement du champ littéraire moderne contemporain.* »²⁵⁹

C'est parce qu'elle est « *oralité à valeur de marge* »²⁶⁰ que son roman est poésie, que son écriture est poétique.

« *Elle paraît, en effet, s'inscrire dans des temps de marge rituelle (ancestrale du conte), s'incarner des personnages à la marge de la légitimité sociale ou se dire dans des formules verbales illégitimes ou longtemps inouïes.* »²⁶¹

Le texte s'approche du schéma générique et rhétorique de la poésie. Le récit appelle à la structure générique contique et poétique (poésie, chant) à partir desquels il se construit, s'approche de la réalité pour la refuser et mieux fuir les stéréotypes régressifs dont il faut s'éloigner, pour que la femme puisse se réaliser, s'épanouir, vivre pleinement la modernité :

²⁵⁸ - Nicole Belmont et Jean -Marie Privat, « Oralité et littérature. Echos, écarts, résurgences », CLO n°56, 2004, p.19.

²⁵⁹ Op.cit, Nicole Belmont et Jean -Marie Privat, p.19.

²⁶⁰ -Ibid. p. 20.

²⁶¹ - Ibid.

« *La poétique résonne comme un symptôme, celui de l'impossibilité du récit toujours voué à l'aporie de son parcours, mais choisi de faire de cette aporie la condition même de son existence* »²⁶²

Ces apories des parcours des protagonistes sont ceux du monde moderne (inaccomplissement), mais qu'il faut en faire « [...] *la condition même de l'existence* »²⁶³, de l'être humain. Et qu'on doit affronter avec la force de l'imaginaire et du rêve.

Le Siècle des sauterelles, pour se construire et se déployer pleinement, requiert au référent culturel, au langage onirique (et réaliste) qui se présentent comme deux lieux qui s'opposent isolément : le désert et le *tell* se contrastent. Mais, ces deux territoires sont réconciliables et consubstantiels aux parcours des protagonistes, à la progression et l'organisation de la narration. Ils se prolongent naturellement : le nomadisme recueillant l'oralité onirique, la rêverie créatrice et la sédentarité d'écriture.

Cet entre-deux assouvit le désir d'épanouissement, de liberté et d'une quête d'une société moderne et vivre au sein de la communauté à laquelle on appartient. Il s'agit là, d'une poétique hybridée, celle d'un entre-deux territoires "l'Algérie et la France" : deux cultures d'origine et de choix, deux temps archaïque et moderne, celui du présent et du passé, du monde réel et moderne (un langage inventé) : une écriture de diction et de fiction.²⁶⁴

L'organisation narrative tient, alors, à l'inscription de l'oralité qui contribue au glissement du référentiel au symbolique. Elle est bâtie sur les motifs iconiques du désert et la rêverie. C'est pourquoi, le texte est marqué par le style oral, imprégné de l'imaginaire contique et mythique.

²⁶² - L'invention de la parole, p.90.

²⁶³ - Ibid.

²⁶⁴ - Marie – Hélène Robert Viart « l'invention de la parole : entre écriture la fiction et écriture de la diction » in Bernard Alazet (et all.), pp. 221-222, in Marguerite Duras, la tentation du poétique, éditions : Sorbonne nouvelle nouvelle, coll. 2002

Le désert effectif se double d'un désert intérieur - du moi -, se prête à une quête des sources - la mère-aïeule -, de la voix d'oralité perdue et d'une renaissance par l'écriture, la lecture, la force du rêve, la puissance des mots et le pouvoir de l'imaginaire comme "*richesse intérieure*" et "*un flux d'images*" permettant d'échapper à la solitude, à la perdition et de concevoir le monde dans son immanence ²⁶⁵ : apprentissage à la vie, à la connaissance de l'homme et de la réalité "*profonde de la vie et de son propre âme.*"

« *Je fais pas de l'histoire [...] mais de la poésie ...de la bonne et vieille poésie ! Mes rêves, mon imagination ont des ressources insoupçonnées, ils colmatent les vides d'une réalité souvent pauvre en merveilleux. Or seul le merveilleux peut rendre la vie agréable.* »²⁶⁶

Le roman est un genre "*multiforme et omnivore*"; son style est un assemblage de styles, « *une polyphonie savamment orchestrée de dialectes sociaux et de voix individuelles, de diversités de langages saturés de contenu idéologique.* »²⁶⁷

L'espace textuel du roman - et de la littérature en général - est un champ de confrontation de forces, d'où résulte un mouvement fécond pour l'imaginaire. La littérature s'élabore alors dans ce dynamisme suscité par le dialogue, la transposition, la restitution de l'oralité mais dans une texture moderne : un espace d'échange, "*une bibliothèque imaginaire*", "*une littérature au second degré*"²⁶⁸.

Cet entrelacement des genres (mythe, conte, légende, récit poétique) qui médiatisent le rapport du roman à la culture initiale et à la réalité ne font pas du «

²⁶⁵- Mircea Eliade, *Images et symboles*, Editions : Gallimard (renouvelé en 1980), Paris, p. 28

²⁶⁶- Mohamed Khaïr- Eddine dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, Éditions du seuil, Paris, 2002, p.113

²⁶⁷- Fontaine David, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Armand Colin, 2005, p.11.

²⁶⁸ Termes empruntés Gérard Genette.

roman un genre de second degré »²⁶⁹ et témoigne une forme de plurilinguisme qui manifeste un esprit de modernité, d'implication et de distanciation ; un dialogisme de langages : de genres, de deux langues et de deux cultures. « *Le discours romanesque saisit son objet indirectement dans le discours de l'autrui, avec son intention propre, et dans les genres déjà existants* »²⁷⁰.

D'où cette hybridité stylistique, linguistique, discursive et culturelle ; une implication identitaire et collective cachée dans le discours de l'oralité et une confrontation de visions du monde inhérentes aux deux régimes culturels, aux langages et formes génériques.

²⁶⁹- Ibid.

²⁷⁰- Fontaine David, La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires, Armand Colin, 2005, p.113.

Références bibliographiques & sitographie

ŒUVRE DE Mokeddem Malika

- 1- *Le Siècle des sauterelles*, Éditions : Grasset, Coll. Livre de poche, Paris, 1992, 285 p.
- 2- *Mes hommes*, Éditions : Sédia, Coll. Mosaïque, Alger, 2006, 221 p.
- 3- *Des rêves et des assassins*, Éditions Grasset & Fasquelles, coll. Livre de poche, Paris, 1995.155 p.
- 4- *L'interdite*, Éditions : Grasset & Fasquelles, Coll. Livre de poche, Paris, 1993, 180 p.
- 5- *Les hommes qui marchent*, Éditions : Grasset, Paris, 1997.

Ouvrages théoriques & méthodologiques

- 1- Achour-Chaulet Christiane et Berkket Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences critiques II, Éditions du Tell, Algérie, 2002.
- 2- Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Éd. : Gallimard, Coll. « tel », Paris, 1987.
- 3- Belmont Nicole, *La poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Éd. Gallimard, 1999.
- 4- Bergez Daniel, *L'explication du texte littéraire*, Édition : Dunod , Paris, 1996.
- 5- Claudes Pierre et Reuter Yves, *Le personnage*, Éd. Presse Universitaire de France, 1998.
- 6- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Éditions : P.U.F, Coll. Écriture, 1981.
- 7- Dufay Jean-Louis, Michel lisse et Christophe Meurée, *Théorie de la littérature. Une introduction*, Éd. : Brylant - Academia, 2009.
- 8- Everarert-Desmedt Nicole, *Sémiotique du récit*, Éd.: Boeck, Université de Bruxelles, 2007.
- 9- Fontaine David, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Éditions : Armand colin, 2005.
- 10- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Éd. du Seuil, Paris, 1983.
- 11- Ghellal Abdelkader, *Écriture et Oralité*, Éd. : Dar El Charb, 2001.
- 12- Jouve Vincent, *La poétique du roman*, Éd. : Armand Colin, 2006.

- 13-Khaïr –Eddine Mohamed, *Il était une fois un vieux couple heureux*, Éditions du seuil, Paris, 2002, 155 p.
- 14-Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Éd., Plon, Coll. Agora, Paris, 2002.
- 15-Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Éd, Plon, Coll. Agora, Paris, 2002.
- 16-Nadiaye, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Éditions : P.U.M (presses de l'université de Montréal), 2004.
- 17-Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Editions Armand Colin, Paris, 2005.
- 18- Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Editions : Armand colin, Coll. U. Lettres, Paris, 2004.
- 19- Maingueneau Dominique et Philippe Gilles, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Éd. Armand colin .Coll. Lettres Sup. Paris, 2005.
- 20-Michel Pourgeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Editions Armand Colin, Paris, 2004.
- 21- Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Éditions du Seuil, Coll. « poétiques », Paris, 1970.
- 22-Pierra Gisele, *Le corps, la voix et texte. Actes de langage en langue étrangère*. Édition : l'Harmattan, 2006.
- 23-Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Éditions Flammarion, coll.Champs classiques, Paris, 1977.
- 24- Kristeva Julia, *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.
- 25- Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Éd. : Armand Colin, 2005.
- 26- Rezzouk-Mahrour Nadia, *L'image de la femme à travers la littérature Est-Africane*, Éd.OPU, 1991.

Études sur l'écriture féminine algérienne de langue française

Ouvrages

- 1- Achour-Chaulet, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Éd. : Biarritz, Atlantica, Biarritz, 1998.
- 2- Achour-Chaulet Christiane et Ali- Benali Zineb, *Contes algériens*, Éd. Média- Plus, Constantine, 2005.
- 3- Achour-Chaulet, Christiane, Malika Mokeddem : *Métissage*, Éditions du Tell, Coll. Auteurs d'hier et d'aujourd'hui, Algérie, 2007.
- 4- Ghebalou Haraoui Yamilé (dir.), *Paroles de femmes et écritures formatrices. Actes des journées d'étude IMPROCREAT*, Ed. : Hibr, 2007-2008.

Articles & revues

- 1- « Mémoires littérature des femmes-Algérie et France-.Récits d'enfance ; imaginaire du conte et espace théâtral » in *L'interprétation des cultures dans le Bassin occidentale de la méditerrané*, Houilles, éd. Mémoires de la Méditerranée, 2003, PP.73-85.
- 2- « Écriture féminines algériennes entre urgence et création » *Quo Vadis Romania*, Institut FÜR Romanistik, Université Wien, n° 11, 1998 , pp.7-18.
- 3- « Les stratégies génériques des écrivaines algériennes-1947-1999 : conformités et innovations, revue *Plabres*, Juin , in « *Ecriture- femme en Afrique et aux Antilles* », Université Bremen, Gbanou Sélom(éd.).
- 4- « Des langues romanesques au cœur du plurilinguisme algérien », *Du Littéraire. Analyses linguistiques et traitements didactiques*, Tayeb Bouguerra (dir.), Dipralang/Praxiling, Univ. de Montpellier, Départ. des Sciences du langage.
- 5- « Les masques de la périphérie - Eléments pour un débat », *Expressions Maghrébines*, Vol. 1, n°1, Été 2002, (revue de la coordination internationale

- des chercheurs sur les littératures maghrébines), Florida State University, pp.17-29.
- 6- « Sur la voie de la (re)connaissance. A propos des écrivaines algériennes », in Cahier de l'Orient, 3^{ème} trimestre, 1998, n° 51.
- 7- « Algérie, Littérature des femmes. Leurs pesanteur de mots » in Europe, n° Hors série, « Algérie – Littérature et arts », Novembre 2003, PP.92-110.
- 8- « L'écriture et les Algériennes », pp.192-195 ; « Il était...des écrivaines », pp.224-229, in *Chiers d'Etudes Maghrébines*, n°8, « Femmes du Maghreb » sous la direction de L.Heller, Université de KÖLN.
- 9- Trimardeuse' au début du XX^e siècle – Isabelle Eberhardt, de Genève à Aïn Sefra », *Horizons Maghrébins*, Univ. de Toulouse-le-Miraiol, n°54, 2006, pp.100 à 107. Numéro spécial sur « Le Voyage ».
- 10- « Le pouvoir de la femme » in Cahier de Littérature Orale, n°34, 1993.
- 11-« Entrelacs et traversés. Approche plurielle en littérature orale » in C.L.O, n°50, 2001.
- 12-« Voix, écritures » in C.L.O, n°52, 2002.
- 13-« Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences » in C.L.O (INALCO), n°56, 2004.
- 14- « L'écrit dans la tradition orale » in C.L.O, n°62, 2007.

Thèses de doctorat

- 1- Mezgueldi Zohra, Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair- Eddine, université de Lumière-Lyon2 (thèse dirigée par C.Bonnes et soutenue en 2001).
- 2- Blanchaud, Corrine, Texte, désert et nomadisme, une étude comparative de romans français et algériens, Université de Cergy-pontoise, Paris (thèse

dirigée par C. Achour et soutenue en 2006). [URL : *biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0294.pdf*]

Dictionnaires

- 1- GARDES TAMINE JOËLLE et HUBERT Marie-Claude, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Colin, Paris, 2004.
- 2- Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Éditions : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997

Références sitographiques

- 1- <http://www.christianeachour.net> (site web de Christiane Achour contenant ouvrages et articles).
- 2- <http://www.ditl.info> (Dictionnaire international des termes littéraires).
- 3- <http://www.e-littérature.net> (Site de littérature francophone & critique littéraire).
- 4- <http://www.lettres.net/lexique> (Lexique littéraire).

Résumé

Ce titre nous permet de circonscrire la recherche que nous menons à propos de la littérature algérienne des femmes du XXème siècle. Nous en avons traité, un aspect particulier celui de l'articulation de l'oralité et l'écriture dans le second roman de Malika Mokeddem : *Le siècle des sauterelles*.

Aussi nous avons tenté de soulever le problème que nous pose le texte : Comment l'oralité est source de renouveau et de modernité du roman mokeddemien, notamment ? En l'interrogeant selon trois questions inextricablement liées : Comment l'oralité est mise en écriture ? Sous quelles formes et selon quelles modalités se manifeste-t-elle dans le roman ? Et par quels niveaux se fait la jonction entre l'espace d'écriture et le désert.

Le corpus présente symboliquement le désert comme référence culturelle, poétique et espace d'oralité. Nous avons montré que la relation à l'espace est fondatrice. Il féconde la rêverie poétique et module, par son rythme et sa musicalité, l'écriture *écriture-plasma et spiralée* de Malika Mokeddem.

L'étude nous a révélée que la rêverie est exprimée à travers diverses formes de récits qui sont référentiels à la culture orale et transgressifs et subversifs : renversement-fuite de la réalité par la force de l'imaginaire. Comme elle est nomade d'entre-deux rives, son écriture est originale parce qu'elle est aussi ambivalente et oscillatoire en s'inscrivant dans la dialectique du sédentarisme et du nomadisme, mobilité et immobilité, oralité et l'écriture, collectivité et individualité, et revisite la culture et mémoire ancestrale.

ملخص

في سياق الأعمال المتعلقة بأدب نساء القرن العشرين الجزائريات ، تطرقنا إلى العلاقة بين الشفهية والكتابة من خلال *Le Siècle des Sauterelles* الرواية الثانية للمليكة مقدم.

حاولنا الإجابة عن كيفية التجديد والحداثة في الرواية المقدمة، وذلك بتحديد كيفية تجسيد الشفهية بالكتابة وكذا شكلها وكيفية ظهورها، كما حاولنا الكشف عن المستويات التي يتم فيها الالتقاء بين الفضاء الكتابي والصحراء.

أثبتنا أن العلاقة بالفضاء هي قاعدية وأساسية، كما بينت لنا الدراسة أن الأحلام قد عبر عنها بواسطة أشكال مختلفة للقصة، يمكننا القول أخيراً أن كتابتها نابعة من تأثير تناقض بين عنصري التذبذب والأصالة يتدرج ضمن جدلية الاستقرار والترحال الشفهية والكتابة التي تراجع الثقافة والذاكرة السالفة.