

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université SETIF 2

THESE

Présentée à la Faculté des Lettres et Langues

Département de Langue et Lettres Françaises

Ecole Doctorale Algéro-française

Antenne de Sétif

Pour l'obtention du diplôme de

Doctorat es Sciences

Option : sciences des textes littéraires

Préparée par ABADLIA NASSIMA

La Réception dans le texte. Le cas de la littérature algérienne contemporaine de langue française : *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal, *La Part du mort* de Yasmina Khadra et *Cette fille-là* de Maïssa Bey.

Membres du jury

Président: Pr. Saddek AOUADI	Professeur	Université d'Annaba
Rapporteur : Pr. Saïd KHADRAOUI	Professeur	Université de Batna
Rapporteur : Pr. Guy DUGAS	Professeur	Univ. Paul Valéry, Montpellier III
Examineur : Pr. J. Pierre MASSON	Professeur	Université de Nantes
Examineur : Pr. Hadj MELIANI	Professeur	Université de Mostaganem.
Examineur : Dr. Rachid RAISSI	M.C.A	Université d'Ouargla.

Année universitaire

2013

Remerciements

Mes remerciements sont adressés avant tout aux membres du Jury qui m'ont honorée en acceptant de lire et d'évaluer ce travail.

Je tiens aussi à exprimer mon entière reconnaissance à mes directeurs de recherche:

Professeur KHADRAOUI Saïd, et Professeur GUY Dugas pour leur soutien et leur assurance tout au long de mon parcours, pour leurs efforts, à qui j'adresse ici l'expression de mon plus grand respect, notamment pour leurs lectures attentives et pour leurs orientations méthodologiques, ainsi que mes remerciements les plus sincères pour leur aide, leurs conseils pertinents, et patience.

À toutes les personnes qui m'ont aidée à élaborer ce travail.

Aux membres du personnel de la bibliothèque de l'Université Montpellier III, Paul Valéry, pour leur aide et leurs orientations.

À ma très chère famille, mon père, ma mère et ma très chère sœur.

À mon très cher fils Ramy.

À tous et à toutes mes amies, en particulier mes très chères Radia et Nawel.

L'auteur

INTRODUCTION GENERALE

« Mais la considération du *lecteur le plus probable* est l'ingrédient le plus important de la composition littéraire; l'esprit de l'auteur, qu'il le veuille, qu'il le sache, ou non, est comme *accordé* sur l'idée qu'il se fait nécessairement de son lecteur; et donc le changement de lecteur, est comparable à un changement dans le texte même, changement toujours imprévu et incalculable. »¹

Paul Valéry

Depuis sa naissance la littérature maghrébine de langue française a suscité l'intérêt des chercheurs et a fait l'objet de travaux d'éminents spécialistes en littératures francophones dont nous retenons les noms du Père Jean Déjeux, bâtisseur dans ce domaine de recherches et également auteur de nombre d'inventaires, de bibliographies, de dictionnaires, et d'anthologies, Charles Bonn, Christiane Achour et tant d'autres à qui revient le mérite d'avoir permis à cette littérature de faire son entrée parmi les littératures francophones et d'être connue à l'échelle internationale. Nombreuses sont les recherches et les études qui lui ont été consacrées, empruntant les unes et les autres diverses méthodes d'approche, allant de la simple étude socio-historique et thématique à l'analyse structuraliste et même psychanalytique.

Pourtant peu de travaux ont porté sur sa réception et sa place auprès des lecteurs potentiels jusqu'ici. Ceci est peut-être dû au manque de renseignements sur les conditions de la production et de la diffusion des œuvres dans les pays d'origine ainsi que l'intérêt porté à celles-ci auprès du lectorat maghrébin. Retenons à titre d'exemples quelques titres d'études et de travaux intéressants portant exclusivement sur la littérature algérienne dont, une étude, parmi les toutes premières de Charles Bonn, « l'un des rares chercheurs à avoir exploré ce champ d'investigation »², intitulée *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*³ suivie par Christiane Achour dans une étude empruntant une voie différente sur " la

¹ Paul Valéry, *Œuvres*, « Au sujet d'Adonis », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 494.

² Lahcen Benchama, *L'œuvre de Driss Chaïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, (Préface de Jean Déjeux et Robert Jouanny), Paris, L'Harmattan, 1994, p.21.

³ Scherbrooke, Naaman, 1974, reed., 1980.

détermination de la place du texte maghrébin, à travers les manuels scolaires algériens, dans l'enseignement de la langue française"¹.

Si les chercheurs sur cette littérature " avaient jusqu'ici l'habitude d'interroger les textes dans leur immanence, leur écriture/texture, leur thématique, leurs constructions esthétiques, leur arrière fond philosophique, leur inconscient."² Ils s'intéressent aujourd'hui davantage à "l'au delà du texte" qu'au texte lui-même. Effectivement on s'interroge aujourd'hui davantage sur la question de la réception de la littérature maghrébine de langue française.

Comment le texte littéraire algérien de langue française est-il reçu par le lecteur, par les différents publics? Quel est le rapport qui s'établit entre le texte et son destinataire à savoir l'effet produit par le texte sur les lecteurs ? Quel est le véritable lecteur ou le lecteur potentiel de cette littérature ? Ce sont des questions auxquelles les chercheurs avaient peu ou presque jamais pensé jusqu'à ces dernières années et qui s'imposent d'emblée.

À ce titre deux études originales ont paru récemment : la première celle de Lahcen Benchama intitulée *L'œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*³, la deuxième intitulée *Une Littérature en sursis. Le champ littéraire de langue française en Algérie* de Hadj Miliani⁴. Une thèse de Doctorat a été récemment soutenue par Valérie Lotodé portant sur une notion particulière dans la réception, celle du "lecteur virtuel", intitulée : *Le Lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*⁵

Avec l'avancement de la critique moderne, les questions relatives à la réception et au lecteur du texte littéraire, deviennent de plus en plus d'actualité. Leurs

¹ " Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture : influences réciproques ", *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.4-5, Paris : L'Harmattan, 1984, pp.15-54.

² Mehanna Amrani, "Colloque international sur la réception du texte littéraire maghrébin d'expression française. Horizons d'attente divers et controversés", *Quotidien d'Oran*, 24 décembre 2000.

³ Op.cit.,

⁴ Paris, L'Harmattan, 2002.

⁵ Valérie Lotodé, *Le Lecteur virtuel dans l'oeuvre romanesque de Rachid Boudjedra*, thèse de Doctorat de l'Université Paul Valéry, sous la direction du Professeur Guy Dugas, Montpellier III, avril, 2005.

fondements théoriques sont essentiellement redevables aux travaux de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser et de leurs collègues de l'école de Constance.

Jean Starobinski, dans sa préface à l'ouvrage de Hans Robert Jauss, explique et justifie l'importance de ce nouvel intérêt porté au lecteur dans les théories de la réception et de la lecture qui viennent selon lui pour combler les lacunes de l'historicité littéraire rejoignant par là l'avis de Hans Robert Jauss qui pense que l'Histoire littéraire était depuis longtemps centrée sur l'auteur et le texte tout en négligeant son «tiers-état», le lecteur.

« L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réproouve, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance du rapport qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs; d'où résulte l'étroitesse du champ d'exploration : on n'a pas su reconnaître toutes les personæ dramatis, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y est création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale. Le grief est double : l'on n'a posé des entités, des substances, là où devait prévaloir les liens fonctionnels, les rapports dynamiques; et non seulement l'on n'a pas su reconnaître le primat de la relation, mais en centrant la recherche littéraire sur l'auteur et sur l'œuvre, l'on a restreint indûment le système relationnel. Celui-ci doit, de toute nécessité, prendre en considération le destinataire du message littéraire-le public, le lecteur. »¹

Nous-mêmes mesurons l'importance de l'acte de lecture dans toute étude littéraire et c'est à partir de ce constat de fait que nous nous sommes intéressée à la théorie de la réception.

Par ailleurs, appliquer la question de la réception à la littérature algérienne de langue française est encore plus motivant, d'autant plus que cette littérature est plus ou moins jeune. Notre choix a porté sur trois auteurs auxquels la critique universitaire, journalistique et surtout les lecteurs s'intéressent de plus près, que les libraires également vendent le plus. Il s'agit de Boualem Sansal, Yasmina Khadra et Maïssa Bey qui connaissent un engouement remarquable auprès des lecteurs, leurs œuvres romanesques ont déjà donné lieu à de nombreuses investigations que ce soient des recherches universitaires, des études critiques ou des articles

¹ Jean Starobinski, Préface à l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad., de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 12.

journalistiques. De manière plus spécifique, l'œuvre de Yasmina est celle qui a le plus donné aujourd'hui, lieu à des travaux de recherches universitaires.

L'accueil particulier que les médias leur réservent montre parfaitement l'importance avec laquelle les œuvres maghrébines d'expression française sont reçues. Un critère auquel nous-même, d'abord tant que lecteur ensuite tant que chercheur en littérature maghrébine de langue française, nous nous attacherons en premier. Une autre caractéristique peut unir ces trois romanciers au sein de notre problématique, celle du contexte de leur naissance qui est celui de " la décennie noire" en plein cœur du terrorisme en Algérie, ce sont ici les raisons qui justifient notre choix.

En dépit de l'intérêt suscité par ces trois romanciers auprès des médias, des critiques et des lecteurs, il faut reconnaître que peu de travaux universitaires leur ont été consacrés sous l'angle de la réception et du lectorat, c'est surtout le cas de Sansal et Bey, un autre critère justifiant notre choix.

Quant au choix du corpus, il a été un peu plus difficile en raison du nombre croissant d'œuvres publiées par les trois écrivains. Si la production est un peu moins prolifique chez Sansal et Maïssa Bey, Yasmina Khadra publie presque un roman chaque année. Comme il nous est impossible de travailler sur l'intégralité de leurs œuvres, nous avons constitué notre corpus à partir des romans ayant eu le plus de succès, ceux couronnés par des prix littéraires, à savoir *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal, *La Part du mort* de Yasmina Khadra et *Cette fille-là* de Maïssa Bey. En plus du succès observé pour ces trois romanciers, il est important de faire remarquer qu'ils ont donné lieu à de nombreuses exégèses autant dans la presse que dans les milieux universitaires, Notre choix a tenu compte essentiellement de la question du lectorat et de la réception.

Notre étude aura pour motif principal l'étude de la réception de trois œuvres de ces trois romanciers, essentiellement comme phénomène textuel et esthétique plutôt que comme phénomène social. Quelles sont les stratégies textuelles mises en œuvre par les textes pour solliciter un certain modèle de lecteur ou « un lecteur modèle » ? Comment les auteurs tendent-ils à l'inscrire dans les structures immanentes du texte, à travers les compétences et les rôles qu'ils lui assignent et enfin quel(s) profil(s) nous suggèrent-ils de ce lecteur implicite ? Nous avons été amenée à supposer à titre d'hypothèses qui

sous-tendent notre problématique que compte tenu de la maghrébinité/algérianité des auteurs, ils mettraient éventuellement en place un savoir culturel et langagier magrébin/algérien, ce qui amène à supposer encore une fois qu'étant censé partager le même savoir de l'auteur et les mêmes compétences du texte, le lecteur implicite ne serait-il pas un lecteur algérien/magrébin ? Nous reprenons ici à notre compte les questionnements de Charles Bonn à propos du roman algérien de langue française :

« L'identité de mon dire, dans un contexte culturel ambigu, dépendra, plus que de mon identité de locuteur selon mon état civil, du *lieu* culturel depuis lequel, effectivement, je parle [...]. C'est-à-dire qu'elle dépendra en partie du code culturel et littéraire que j'emprunterai pour signifier. Et elle dépendra aussi de l'identité de mon allocataire implicite : à qui mon texte s'adresse-t-il ? Mais aussi : par qui cherche-t-il à être reconnu comme texte, c'est-à-dire comme parole acceptable-et mieux encore-littéraires ? »¹

Ainsi notre objectif sera donc d'étudier la figure du lecteur telle que donnée à lire par la structure du texte, à travers l'acte de lecture et dont l'analyse révélera à la fois le fonctionnement textuel et les intentions des auteurs vis-à-vis de leurs lecteurs potentiels.

Aborder ces trois romans sous l'angle de la réception consistera donc à étudier la relation entre le lecteur et les textes afin de mieux déterminer les particularités de leur fonctionnement en tant que textes maghrébins. Quel type de lectorat potentiel ces romans sont-ils supposés postuler dans un contexte culturel ambigu ? Il nous a paru donc indispensable de les situer par rapport au contexte de leur production-réception, la littérature algérienne de langue française, car s'intéresser à la seule place qu'occupent ces trois auteurs sans les situer par rapport aux autres écrivains de leur génération risque de passer outre un élément très enrichissant pour notre travail de recherche. Nous tiendrons compte aussi dans notre analyse de l'ambivalence culturelle du contexte dans lequel évolue le roman algérien de langue française.

S'interroger sur les interactions texte-lecteur ne consisterait-il pas selon les propos de Charles Bonn à s'interroger sur les interactions entre "l'identité de mon dire", celle de

¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace décolonisé ?* Paris, L'harmattan, 1985, p. 36.

l'auteur, et de "l'identité de mon allocutaire", de « l'allocutaire implicite »¹, celle du lecteur, destinataire du texte littéraire ?

Écrit à la manière d'un polar, *Le Serment des barbares* premier roman de Boualem Sansal paru en 1999², raconte l'histoire de l'inspecteur Larbi, un flic intègre, vieux et usé qui enquête sur un double homicide perpétré de façon sauvage et de manière obscure avec armes à feu et couteau contre deux personnages : d'abord Moh, un parrain de la région, un riche intouchable mêlé à tous les trafics et toutes les corruptions, puis un certain Abdallah Bakour, un pauvre type, un anonyme. En fouillant le passé, en inspectant les lieux et en remontant les pistes, l'auteur démonte les rouages de la dérive du pays. Ce premier roman est pourtant plus qu'un simple polar car les réalités qu'il décrit sont beaucoup plus profondes et offrent une descente en enfer de l'Algérie des années 90, où l'horreur absolue et la violence sont les maîtres à bord.

Dans ce premier roman, qui n'a pas pourtant l'air d'en être un, il y a un travail d'écriture d'une grande qualité. *Le Serment des barbares* est présenté par l'éditeur comme une épopée rabelaisienne dans l'Algérie d'aujourd'hui d'où une probable adaptation cinématographique par Costa Gravas, un film qui sera produit par Toscan du Plantier. À chaque fois que l'on entame des discours sur l'auteur on ne peut échapper au discours sur ce premier roman, car c'est celui qu'il la fait connaître dans le monde de la littérature, explique Semmar Abderrhmane :

« On ne peut parler de Boualem Sansal sans citer son premier roman *Le Serment des barbares* qu'il la révélé au public et avec lequel il s'est retrouvé en lice pour plusieurs prix littéraires. »³

Toute l'entreprise sansalienne se nourrit du succès de ce premier roman qui a ouvert la voie aux succès enchaînés de l'auteur dans sa dissection de la société algérienne, ces dix dernières années, confirmant de plus en plus son talent littéraire.

Sansal accorde une place importante au lecteur en facilitant son adhésion au texte grâce aux valeurs individuelles qu'il exprime, auxquelles il pourrait s'identifier. Ses romans

¹Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, opcit.

² Paris : Gallimard.

³ Abderrhmane Semmar, « Boualem Sansal... le conteur insolite », <http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Sansal.htm>. Consulté la dernière fois le 11/01/2011.

sont l'expression d'un ou des idéaux sociaux qui reflètent plus qu'un malaise collectif des malaises individuelles dont ses héros, notamment Lrabi, sont la meilleure incarnation :

« Mais c'est l'idéal social de Boualem Sansal qui constitue la plus fidèle expression d'une pensée rapide-car désabusée-, qui ne fait pas de place au moindre rêve collectif-Des justes plaidoyers en faveur de l'émancipation de l'individu des carcans patriarcal et communautaire, on bascule dans la célébration naïve de la "réussite individuelle" et de "l'effet personnel". »¹

C'est à travers ce rapport du *Serment des barbares* au lecteur et la manière dont il contribue à faire adhérer le lecteur au texte, au discours social de l'auteur et aux valeurs individuelles et morales qu'incarnent ses personnages, cet «effet personnel» que nous aborderons du moins ce roman.

Yasmina Khadra continue de nous dessiner le portrait de l'Algérie de ces dernières années, cette fois-ci, avec *La Part du mort*, il essaye d'aborder le sujet délicat des harkis, les alliés de la France pendant la guerre de libération. Tout tourne autour des événements du 12 au 13 août 1962, lorsque de nombreuses familles de harkis furent massacrées et tuées non pour leur alliance avec la France mais dans le seul but de les dépouiller de leurs biens. Le commissaire Llob continue à enquêter sur des meurtres, cette fois-ci c'est son lieutenant Lino qui est accusé de tentative de meurtre sur un homme très influent du pouvoir. Pourtant Llob ne recule devant rien, il inspecte et remue le passé, se pavane sur un champ de mines et flirte même avec la mort dans le seul but de découvrir à qui profite le crime.

C'est en malaxant langue française et langue arabe que Yasmina Khadra parvient à se rapprocher le mieux du lecteur et de permettre son intégration au récit. La langue que suggère le texte est tellement simple et familière qu'elle met le lecteur dans un univers familier et l'invite à prendre part à la narration et même à la fiction:

« La langue de Yasmina Khadra pétrit le français dans la glaise de l'arabe parlé. Elle surprend par ses images, enchaîne comme une

¹ Yassin Tamlali, *Algérie*, « Le serment des censeurs », le 13/06/2006.
http://www.babelmed.net/Pais/Alg%C3%A9rie/le_serment.php?c=2003&m=36&l=fr. Consulté la dernière fois le 11/01/2011.

respiration : le lecteur devient littéralement le narrateur, il va rouler avec lui au bout du gouffre »¹

À cette vivacité du langage se joint la vivacité des thèmes qui plonge le lecteur en plein cœur du drame algérien où il est pris pour témoin de l'autopsie de la société algérienne, des ses maux politiques, sociaux et religieux. C'est ainsi que l'œuvre de Yasmina Khadra noue une relation intime avec le lecteur, de fond et de forme même si quelques fois elle bouleverse ses habitudes de lecture :

« Au premier abord, l'œuvre de Khadra suscite un sentiment de forte fascination du fait de ses audaces dans le choix de raconter et de mettre à nu une réalité extrêmement difficile, et de par sa capacité à jongler avec tous les registres du langage pour toucher à vif le lecteur »²

Il nous revient donc, essentiellement pour ce qui est de l'œuvre de Khadra de vérifier comment le langage et l'histoire concourent à inscrire d'emblée le lecteur dans la fiction et l'emmener jusqu'aux entailles de l'œuvre. Comment parvient-il à solliciter le lecteur tout en le choquant dans ses habitudes de lecture, car il faut le rappeler, l'écriture de Yasmina est aussi singulière que familière.

Quant au troisième roman de notre corpus est *Cette fille-là* de Maïssa Bey, jeune romancière algérienne talentueuse, Samia Benameur, de son vrai nom, née en 1950 en Algérie, à Ksar-el-Boukhari. Dans ce roman, elle continue à raconter avec audace et franchise l'histoire des femmes algériennes, leur quotidien fait d'injustice, de souffrance et surtout de secret comme le fait remarquer Leïla Sebbar :

« Maïssa Bey poursuit avec, *Cette fille-là*, l'histoire intime et politique des femmes algériennes. Peu d'écrivains algériens ont réussi à raconter ces femmes du peuple, oubliées par la Révolution, l'Indépendance, l'Algérie elle-même. C'est la colère qui la fait écrire. Une colère salutaire. »³

Cette fille-là est l'histoire de Malika, une "fille mère", placée dans un hospice où se côtoient vieillards des deux sexes, abandonnés de tous, et des femmes jeunes

¹ Nadine Sautel, *Le Magazine littéraire*, « Yasmina Khadra, Algérie », http://archive.villagiet.net/IMG/FICHE_Khadra_Yasmina.pdf.

² Ibid.

³ Leïla Sebbar, *Le Magazine littéraire*, mars, 2005. <http://www.evene.fr/livres/livre/maissa-bey-cette-fille-la-13582.php>. Consulté la dernière fois le 11/01/2011.

parfois, dites "cas sociaux", placées là provisoirement. « Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. Ce serait plutôt une nef de fous, version 20ème siècle »¹ déclarait l'héroïne de Maïssa Bey.

D'emblée, dans un avertissement signé Malika, on sait que la jeune femme est habitée par la rage d'être au monde, d'être "fille de..." avec un X qui la suit partout. Elle veut lever le voile sur le silence des femmes. La fréquentation de cet établissement va fournir l'occasion de rencontres et de récits de vies, chaque chapitre aura pour titre le prénom d'une de ces femmes, Aïcha, Yamina, M'a Zahra, Kheïra, Badra et tant d'autres. Malika sera le fil conducteur, le lien entre toutes sa propre histoire de petite fille révoltée, d'adolescente mal aimée puis convoitée, se dessinera, se tissera peu à peu entre plusieurs autres histoires, de destins féminins singuliers. C'est toute la condition féminine au Maghreb que retrace Maïssa Bey à travers cette galerie de portraits.

Il s'agit dans l'œuvre de Bey d'une fusion d'un autre type entre la narratrice et les lecteurs, peut-être parce que l'univers romanesque est exclusivement féminin. Toute la portée du récit tient du statut de « bâtarde » de la narratrice, Malika dont la voix se dédouble de celles de dizaine d'autres femmes dans lesquelles se perd le lecteur, d'autres dizaines de récits. N'est-on pas amenée à parler de bâtardise même dans l'instance énonciative d'un récit fragmenté ? À cette envie de partager sa vie, ses secrets ainsi que les secrets les plus enfouis des autres femmes, se joint l'envie de partager le récit avec le lecteur dans une sorte de complicité.

« Dans cette stratégie d'écriture génératrice et organisatrice du récit [...]. Elle s'explique par passion de la narratrice à raconter des fictions, passion vécue comme évasion afin d'échapper à sa dur condition. Alors, elle se plait, voire se délecte à imaginer des histoires à être à l'écoute des autres personnages, prête à recevoir le flux verbal de leur détresse et à le transmettre au lecteur ; elle place son texte dans une relation de partage, un acte de parole illocutoire et perlocutoire, une illocution destinée à un allocataire ou lecteur. Cette aptitude à l'écriture intime du moi et à la confession, dont le lecteur se trouve immédiatement un partenaire. »²

¹ Maïssa Bey, *Cette fille-là*, op.cit., p.7.

² Fouzia Bendjlid, « Enonciation des formes romanesques dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey », *Synérgies Algérie* n°5-2009, p. 241.

S'intéressant à la fois au texte et à ses lecteurs potentiels, virtuels, et à la description de la relation entre les deux, notre travail de recherche s'inscrit à priori dans les théories de la réception, représentant à la fois un tiers de notre sujet de recherche et une méthode à part entière de l'approche du texte littéraire, pour la quelle nous avons optée dans notre étude et qui s'intéresse autant à l'acte de lecture qu'au lecteur même.

« [...], je propose d'admettre provisoirement que toutes les démarches qui se réclament de la théorie de la réception ouvrent un champ dont l'objet concerne à la fois les textes (littéraires) et leur lecteur »¹

Pour ce faire, nous avons été amenée à articuler notre travail selon les deux grands axes principaux de la communication littéraire : les textes et leurs lecteurs d'un côté, l'interaction entre les deux de l'autre.

Afin d'appréhender les écrits des trois romanciers faisant l'objet de notre étude sous l'angle de la réception, nous avons été amenée à les aborder essentiellement sous l'angle de la réception virtuelle que nous appellerons aussi "intratextuelle" ou "intralettréaire". Dans la mesure où la réception d'une œuvre littéraire est en grande partie déterminée par l'œuvre elle-même et inhérente à sa structure, autrement dit la réception réelle d'une œuvre dépend-elle de l'effet qu'elle a ou qu'elle pourrait avoir sur le lecteur, ainsi que de la manière dont elle postule son destinataire ? Jauss explique :

« [L'œuvre littéraire] englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur. »²

Afin de mener à bien cette étude, nous emprunterons nos outils d'analyse, pour une grande part, à l'approche esthétique de la réception que nous aborderons dans le premier volet de notre thèse, entre autres le concept "d'horizon d'attente" emprunté à Hans Robert Jauss, à l'esthétique de l'effet d'Iser à laquelle nous emprunterons la

¹ Elrud Ibsch, « La réception littéraire » in *Théorie littéraire* sous la direction de Angenot, M.; Bessière, J.; Fokkema, J.; Kuschner, E, Paris: P.U.F., 1989, p.249.

² *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski) [regroupe des études de 1972 : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (*Petite apologie de l'expérience esthétique*), de 1974 : *Literaturgeschichte als provokation* et de 1975 : *Rezeptionsästhetik* (*De l'« Iphigénie » de Racine à celle de Goeth. La douceur du foyer*), Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées ».

figure du "lecteur implicite" en passant par la sémiotique de la "coopération interprétative" d'Umberto Eco et son concept de "lecteur modèle". C'est dans ce champ conceptuel que nous développerons notre analyse, qui nécessitera de ce point de vue des regards croisés de l'analyse narratologique, linguistique, des théories de la lecture et de l'approche sociocritique à l'approche psychanalytique, en somme une approche pluridisciplinaire.

Dans un souci de rigueur méthodologie et d'équilibre, nous avons jugé utile de scinder notre recherche en deux parties égales en nombre de pages. La première partie intitulée : « Fondements théoriques et réception dans le texte » sera scindée en trois chapitres, le premier intitulé « Pour une approche de l'esthétique de la réception. » le deuxième intitulé « La réception dans le texte ». Et le troisième intitulé : « Portrait du lecteur » Le premier chapitre est subdivisé en quatre sous-chapitres dont le premier est intitulé «Théories de la réception et de la lecture selon l'école de Constance», le deuxième « L'esthétique de la réception de Hans-Robert Jauss », le troisième intitulé « Théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser à la lumière du concept du "Lecteur implicite" » et enfin le quatrième « Esthétique de la coopération interprétative d'Umberto Eco et son " lecteur modèle ». Seront ici abordées dans l'ordre les fondements théoriques de l'école de Constance de manière générale, ensuite respectivement ses principaux représentants : Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser et en dernier l'étude de la sémiotique de "la coopération interprétative "d'Umberto Eco. Notre objectif, rappelons-le, étant de décrire les rapports du texte au lecteur, à travers l'analyse des stratégies auctoriales de sélection du lecteur potentiel, nous éluciderons dans cette sorte de préambule théorique les différentes théories qui serviront d'outil de base et d'arrière plan à notre étude.

« La Réception dans le texte », intitulé du deuxième chapitre, consistera dans l'étude des interactions entre le texte et le lecteur, notamment à travers la question du contrat de lecture, les interactions narrateur-narrataire, "horizons d'attente du texte" et "horizons d'attente du lecteur", champs de lecture habituels, "effets-personnages" et attente du lecteur. Les outils théoriques préalablement rassemblés et explicités nous permettront d'analyser les textes de notre corpus, les éléments empruntés à la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser tels que nous les avons

explicités dans le premier chapitre nous serviront d'outils à l'analyse des textes. Ainsi, le texte et le lecteur seront les deux principaux axes de notre analyse pour reprendre les propos d'Iser selon qui : « l'effet et la réception constituent ainsi les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception »¹

L'accent sera centré sur l'Interaction texte-lecteur, empruntée à la théorie de Jauss investit, permettra l'analyse des textes selon la notion fondamentale d'"horizons d'attente" dans une approche beaucoup plus textuelle qu'expérimentale, historique ou sociologique.

Notre troisième chapitre intitulé : « Portrait du lecteur », puisant toujours dans les données théoriques et conceptuelles des deux premiers chapitres, aura pour but d'élargir le champ de l'analyse de la réception au sein des textes en investissant davantage le concept clé de notre problématique. Dans un premier temps, il sera question d'étudier "le lecteur inscrit dans le texte", les signaux du narrataire et les niveaux de l'inscription du lecteur. Dans un deuxième temps, nous aborderons " le lecteur modèle" et les différentes compétences auxquelles il aura besoin, à savoir les compétences extralittéraires et les compétences intertextuelles.

Cette étude aura pour but de retracer les principaux traits du lecteur tel qu'inscrit dans le tissu textuel où Il s'agira dans l'ordre de l'étude du « Lecteur inscrit dans le texte », du « Lecteur modèle ». Trois axes régiront cette partie, l'étude du rôle du lecteur, de ses compétences et de sa marge de liberté interprétative.

Si en tant que lecteur réel nous nous sommes interrogée en premier sur les prescriptions de lectures manifestes comme les adresses explicites au lecteur au sein de la communication narrateur/narrataire. Il nous appartiendra ici de s'interroger sur d'autres prescriptions beaucoup plus implorantes qui peuvent mettre notre activité interprétative à rude épreuve car elles ont moins évidentes, troublantes et incertaines. Nous analyserons les signaux du narrataire et les niveaux de son inscription, ensuite les marges de liberté attribuées au lecteur.

Ainsi notre tentative de reconstruction du portrait du lecteur implicite à travers la structure du texte va osciller entre deux démarches, l'une consiste à le définir comme l'avait imaginé et l'avait souhaité l'auteur, la visée de l'auteur sur « son

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, p. 5.

INTRODUCTION GENERALE

lecteur idéal, un lecteur désiré (qu'il souhaite convaincre, ou séduire, ou troubler, etc.)¹. L'autre à construire le vrai sens du texte comme révélateur d'un lecteur idéal. Dans l'un et l'autre il s'agit toujours d'un lecteur idéal ou modèle.

La deuxième partie s'appuyant toujours sur les notions fondamentales d'« horizon d'attente » et « d'écart esthétique » est intitulée : « De la réception virtuelle à la réception réelle ». S'articulant essentiellement sous forme de question, cette partie aura pour but de situer les œuvres dans leur contexte de production et de réception par rapport à l'horizon d'attente du lectorat réel. Étudier de la fusion ou de la rupture des horizons d'attente, c'est répondre à la question suivante : les œuvres s'inscrivent-elles dans une rupture ou dans une continuité avec les normes romanesques traditionnelles ? La comparaison des divers horizons d'attente notamment à travers une lecture critique de quelques articles de presse et de critique universitaire nous permettra d'élargir le champ du lecteur en allant du texte vers l'au-delà du texte, du dedans vers le dehors. Á vrai dire, est-ce qu'il faut parler de réception ou de réceptions ? C'est une question pertinente car les lectures se multiplient et varient suivant la diversité du public et des horizons d'attente. En effet l'horizon d'attente change en fonction du lecteur, les attentes ne sont toujours pas les mêmes parfois chez le même public d'où la multiplicité de la lecture et de la réception.

Scindée en quatre chapitres, nous étudierons dans l'ordre dans lequel se présentent les chapitres : « Lecture et lectorat. Réalités méconnues », les « Horizons d'attente divers et controversés », la « Continuité ou rupture avec les normes romanesques traditionnelles ? », et enfin « L'Identité du lecteur ». Quelle identité du lecteur nous est donnée à lire telle qu'elle a été suggérée dans les textes de notre corpus ? Comment se construit-elle au sein de tous ces paradoxes, de toutes ces controverses et différences des langues, des cultures et des religions ?

¹ Michel Dentan, *Le Texte et son lecteur. Etudes sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle-Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Cracq*, Editions de l'Aire 1983, coll. « L'Aire critique », p. 18.

PREMIERE PARTIE :
Fondements théoriques et réception
dans le texte

INTRODUCTION

Notre sujet de recherche étant « la réception dans le texte », un domaine d'investigation tout à fait nouveau pour nous, nous nous sommes contraints de puiser toutes les données théoriques autour de la question du lecteur et de la réception. Nous nous sommes toutefois intéressée à la théorie de la réception en tant que phénomène textuel ou intratextuel plutôt que donnée sociale. La confusion entre les deux est pourtant quelquefois inévitable, nous aborderons ici en premier « l'esthétique de la réception » telle que développée par les grands théoriciens de la réception, de la sémiotique et de la sociologie de la lecture. Nous emprunterons à ces différentes théories et approches les principaux concepts de base qui nous permettront d'étudier le fonctionnement de la réception en tant que phénomène textuel d'interaction entre le texte et un lecteur implicite.

Notre première partie se veut à travers le premier chapitre une synthèse des principales théories de la réception, de « l'esthétique de la réception » de Jauss à « l'esthétique de l'effet » d'Iser et enfin à la sémiotique de la « coopération interprétative » d'Eco. Compte tenu de la complexité et de la diversité des théories de la réception, notre tâche a été ardue car elle a consisté dans un grand effort d'explication et de simplification des notions théoriques de base de la théorie de la réception. « Les théories de la lecture se présentaient comme un maquis de systèmes complexes et hétérogènes dont les interconnexions étaient souvent peu aisées à percevoir. »¹

Il est question dans cette première partie d'établir un inventaire sur l'ensemble de la théorie de la réception du texte littéraire, d'étudier et expliquer ses principales tendances essentiellement chez les théoriciens de l'Ecole de Constance à savoir Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser d'un côté et Umberto Eco d'un autre. D'étudier les principales figures du lecteur inventées par ces théoriciens et leur fonctionnement dans le texte.

¹ Jean-Louis Dufays *Stéréotype et lecture*, Éditions Mardaga, 1994, p. 7.

CHAPITRE I

**POUR UNE APPROCHE DE
L'ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION.**

II.1. THEORIES DE LA RECEPTION ET DE LA LECTURE SELON L'ÉCOLE DE CONSTANCE

Les théories de la réception et de la lecture connues essentiellement sous le nom d'esthétique de la réception" appuyées par l'école de Constance viennent en opposition à la thèse structuraliste de la fonction autoréférentielle ainsi que de l'autonomie de la littérature, qui avait tendance à privilégier le texte littéraire et son auteur et négliger le destinataire c'est-à-dire le lecteur. Telle que définie par l'école de Constance, l'esthétique de la réception consiste en un renouvellement de l'histoire littéraire en prenant compte cette fois-ci le lecteur ainsi que l'étude diachronique des lectures, alors qu'elle a été pour longtemps l'histoire des textes et de leurs auteurs.

La discipline qu'on appelle aujourd'hui "esthétique de la réception", ne véhicule pas une seule signification à caractère univoque comme sa dénomination semble l'indiquer. Ce concept revêt deux tendances interactives mais qui se distinguent l'une de l'autre. D'un côté, " la réception" proprement dite, qui se consacre à l'étude de la transformation du texte par la lecture, du "travail du texte" dans son rapport au lecteur, au public.

« Au sens strict du terme, la réception étudie le travail du texte. Elle prend appui dans une large mesure sur des témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'elle considère comme des facteurs déterminants.»¹

On désigne aujourd'hui par le terme de «réception» la science de la littérature qui, est selon les propos d'Elrud Ibsch « loin de correspondre à un seul et même fondement épistémologique ou à une même éthique scientifique»², mais qui se réclame de plusieurs disciplines dont nous retenons la phénoménologie, l'herméneutique, la sociologie de la littérature et l'étude empirique du lecteur. Toutes ces quatre disciplines ont collaboré à la naissance de la théorie de la réception dans l'espace germanophone; elles semblent à

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1ère éd. : 1976. Titre original : Der Akt des Lesens] (traduit de l'allemand par Evelyne Szncyer), Bruxelles. Ed. Mardga, 1985, coll. « Philosophie du langage, p.7.

² « La réception littéraire » in *Théorie littéraire* sous la direction de Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, J., Kuschner, E, Paris : P.U.F., 1989.

première vue opposées et ne pouvant être réunies en une seule théorie, mais elles se rencontrent en un point convergent, un principe dont tient l'esthétique de la réception, en ce qu'elles réfutent le caractère objectif propre à la théorie des textes.

Si la sociologie de la littérature présuppose comme, l'avait fait remarquer Sartre, que : « les ouvrages de l'esprit [...] doivent se consommer sur place » comme « les bananes qui ont meilleur goût quand on vient de les cueillir »¹. Une œuvre s'adresse essentiellement à ses lecteurs contemporains beaucoup plus qu'elle s'intéresse à l'étude des conditions matérielles, économiques et sociales de la production, de la diffusion et de la consommation d'une œuvre littéraire, comme le fait remarquer Anne Maurel :

« La sociologie de la littérature montre ainsi le rôle joué par le public de lecteurs, par ses valeurs, ses goûts et ses attentes, dans la genèse des œuvres dans leur succès immédiat. Mais elle ne parvient pas à expliquer, autrement que par l'argument de l'admiration forcée, leur succès durable ou retardé. »²

Dans son « ouvrage-programme », *Sociologie de la littérature*³, paru en 1958, Robert Escarpit définit les objectifs de cette nouvelle méthode d'approche. L'esthétique de la réception, en revanche, se distingue de la sociologie de la littérature et la dépasse en ce qu'elle s'intéresse au rapport de l'œuvre à son lecteur, non plus d'un point de vue existentiel ou sociologique mais d'un point de vue esthétique, à l'analyse historique des événements empiriques de la lecture et essentiellement à l'étude de l'interaction entre le texte et le lecteur comme l'explique Wolfgang Iser :

« L'esthétique de la réception, visant à situer l'interaction entre le texte et le monde extratextuel au centre du champ théorique, a dû se défendre contre le sociologisme simpliste qui voyait dans le texte littéraire une simple allégorie du social »⁴

¹ Cité par Anne Maurel in *La Critique*, Editions Hachette, 1994, p. 110.

² Id.

³ Robert Escarpit, *Le Littéraire et le social*, Editions Flammarion, 1970.

⁴ *L'Acte de lecture*, op.cit.p.9.

L'esthétique de la réception fondée dans les années 1970 est venue pour contrer la thèse selon la quelle la littérature serait une simple représentation d'un modèle de société, et pour répondre à ces questions écartées par la sociologie de la littérature et combler ces vides qui ont failli à l'histoire littéraire. D'ailleurs comment peut-on expliquer que certaines œuvres classées des plus grandes dans l'histoire de la littérature n'ont pourtant pas été bien reçues ou n'ont pas rencontré un succès immédiat lors de leur première parution mais elles ont, en revanche, rencontré beaucoup d'échos plus tard

L'Education Sentimentale de Flaubert est exemplaire de cet écart dans la relation d'une œuvre à son public, très mal reçu en 1869; car jugé comme étant « un roman non romancé, triste et indécis comme la vie »¹ par Banville, il est devenu le roman culte des générations postérieures. Proust et Kafka l'admirent. Woody Allen le compte parmi les choses qui font que la vie vaut la peine d'être vécue. »² C'est en forgeant le concept d'"horizon d'attente" que l'esthétique de la réception va essayer de rendre compte de cet écart dans la relation d'une œuvre à son premier public

« L'esthétique de la réception, dépassant la sociologie de la littérature, présuppose, quant à elle, que l'œuvre d'art est toujours une virtualité de sens, une question et non une réponse. Elle conteste « le sens d'auteur », lui opposant les sens différents que des lecteurs donnent à, la même œuvre au cours du temps. »³

D'un autre côté, elle s'intéresse au texte même, qui par sa structure d'ensemble mise en mouvement, dégage un certain "effet esthétique" et oriente ainsi le processus de sa propre réception en agissant directement ou indirectement sur le lecteur.

« Mais simultanément le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception.»⁴

¹ Anne Maurel, op.cit, p.111.

² Id.

³ Ibid., p.108.

⁴ Id.

L'effet et la réception constituent donc les deux revers d'une seule et même discipline, "l'esthétique de la réception" et à l'égard de chaque tendance, celle-ci adopte une méthode d'approche différente et c'est ce qui fait d'ailleurs l'interdisciplinarité de cette théorie de la littérature. Afin d'étudier la réception, elle fait appel, d'un côté à des méthodes historiques-sociologiques et des méthodes théoriques et textuelles pour appréhender la question de "l'effet" de l'autre. La coordination entre les deux orientations, "effet" et "réception" aboutit à l'accomplissement de l'esthétique de la réception.

Les travaux des deux éminents critiques de l'école de Constance, dont Hans Robert Jauss avec ses deux principaux ouvrages : *Pour une esthétique de la réception*¹ ainsi que *Pour une herméneutique littéraire*² et Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*³ servent de base à l'esthétique de la réception diffusée en France vers la fin des années 1970.

En mettant la lumière sur les rapports entre l'œuvre et le lecteur, elle propose pour la première fois la notion « d'horizon d'attente», autrement dit les «attentes» d'un public, elle émet l'hypothèse selon laquelle, ce seraient les attentes du public qui assurent l'actualisation et la concrétisation du sens d'une œuvre. Autrement dit l'œuvre n'existerait pas sans les attentes du public qui peuvent changer en fonction des modèles esthétiques d'une époque rejoignant ainsi dans cette logique la sociologie et l'histoire littéraires. Mais bien avant les théories allemandes de la réception rassemblées sous le nom de l'esthétique de la réception, Jean-Paul Sartre avait déjà attiré l'attention sur le lecteur et l'importance de l'acte de lecture en posant la question primordiale « Pour qui écrit-on ?» en 1948 dans son ouvrage initial *Qu'est-ce que la littérature*⁴?

¹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski) [regroupe des études de 1972 : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung (Petite apologie de l'expérience esthétique)*, de 1974 : *Literaturgeschichte als Provokation* et de 1975 : *Rezeptionsästhetik (De l'« Iphigénie » de Racine à celle de Goethe. La douceur du foyer)*, Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées ».

² ([1re éd. : 1982. Titre original : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*] (traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, 1988, coll. « Bibliothèque des idées ».

³ Op.cit.

⁴ Paris, Gallimard, 1948; rééd.: 1985, Gallimard, coll. « Folio essais ».

« Tandis qu'aux yeux de Sartre, le lecteur pose toujours à l'écrivain la question de l'autre, l'esthétique de la réception pose le lecteur comme « modèle » préalable de l'écriture. »¹

Il faut reconnaître que ces deux courants de pensée se sont inspirés essentiellement des idées de Paul Valéry réunis dans ses cahiers et de son intuition principale supposant que c'est plutôt le lecteur que l'auteur qui constituerait "le vrai sujet de l'histoire de la littérature" mais leur conception du lecteur n'est nullement la même.

Afin de faciliter la tâche du lecteur, l'esthétique de la réception s'est intéressée de plus près au rapport pouvant exister entre l'œuvre- la forme d'une œuvre et le lecteur- l'attente du public. En insistant sur l'aspect esthétique de l'œuvre plutôt que son aspect existentiel, elle tente ainsi une description des modèles culturels, spécifiquement des genres littéraires permettant au sens d'une œuvre d'être facilement accessible.

Pour élaborer son esthétique de la réception, l'école de Constance a inventé la notion d'« horizon d'attente » en s'inspirant des théories de l'interprétation et de la notion d'«herméneutique historique». L'esthétique de la réception est venue en réponse à quelques questions écartées par la sociologie de la littérature en essayant d'expliquer autrement que par les facteurs de séduction et d'admiration le succès immédiat ou durable d'une œuvre littéraire. Pour ce faire elle a créé la notion d' " horizon d'attente " qui s'intéresse à la relation existant ou pouvant exister entre l'auteur et ses lecteurs contemporains ainsi qu'aux ruptures et écarts dans cette relation; ce que Jauss appelle "l'écart esthétique ".

L'étude de cette relation est fondée sur l'expérience que le lecteur a déjà du genre littéraire dont l'œuvre fait partie et par l'ensemble des valeurs littéraires. Cette expérience littéraire est donc appelée "horizon d'attente " d'un public ou "opinion publique littéraire", elle est présente dans le corps même de l'œuvre qui n'est jamais tout à fait nouvelle, même au moment de sa parution et par le moyen de la lecture elle évoque dans l'esprit du lecteur des idées ou des images

¹ Jérôme Roger, *La critique littéraire*, Ed., Nathan /Université, 2001, p.75.

présentes dans d'autres œuvres précédentes déjà lues et met le lecteur devant des habitudes de lectures nouvelles et différentes que celles aux quelles il était habitué.

Ce qui est au centre de l'esthétique de la réception est non plus l'analyse de l'attitude d'individus isolés et de leurs psychologies c'est-à-dire de l'expérience individuelle du lecteur mais plutôt l'analyse de l'expérience esthétique générale, public, commune à tous les lecteurs et qui pourrait servir de base à la compréhension individuelle d'un œuvre littéraire.

Dans sa conception du lecteur l'esthétique de la réception rejoint la sociologie de la littérature en ce qu'elle suggère à partir de cette notion d' « horizon d'attente » que le sens d'une œuvre et la possibilité de sa réception résident à la fois dans l'œuvre en agissant de manière directe ou indirecte sur le lecteur.

« L'œuvre vit dans la mesure où elle agit. L'action de l'œuvre inclut également ce qui s'accomplit dans la conscience réceptrice et ce qui s'accomplit en l'œuvre elle-même. La destinée historique de l'œuvre est une expression de son être (...) L'œuvre est une œuvre et vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations. »¹

En soutenant la thèse que tout texte, d'une manière comme une autre, est écrit de telle sorte à faire agir ou réagir le lecteur. Cependant, puisque le lecteur est si important, pourquoi ce long silence quant à son sujet ? L'histoire littéraire et plus précisément l'histoire de la lecture est construit sur une opposition entre d'un côté le texte, ou trace écrite, fixe, constant et communicable et d'un autre côté la lecture qui est momentanée, variable, multiple, diverse voire controversée, plurivoque et même fragmentaire parce qu'elle est ponctuée de ruptures d'arrêts car on ne lit jamais un texte d'un seul coup mais aussi parce qu'elle est dépendante de la mémoire ce qui amène à conclure qu'elle ne peut jamais être fidèle et tout à fait univoque. Le texte littéraire ou tout texte est

¹ *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., pp.42-43.

destiné à la lecture s'il n'est il est voué à la mort ou s'il n'existe pas du tout « Hors de là il n'y a que des tracés noirs » fait remarquer Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*¹

Cependant le lecteur est une personne inconnue, isolée, anonyme, difficile à identifier d'où même la difficulté de la description de l'acte de lecture. Ce sont peut être les causes qui expliquent cette négligence du lecteur par les diverses théories de la littérature et la difficulté dans l'élaboration des théories de la lecture.

Selon Anne Maurel², la critique littéraire réserve ces dernières décennies un intérêt particulier à la figure du lecteur, où s'annonçaient déjà les prémices des théories de la lecture. Un article de Michel Contat intitulé « La décennie du lecteur », récemment publié dans *Le Monde* rend compte des travaux d'un colloque tenu à Reims en 1922 autour de la question « comment agit la littérature ? ».

Les recherches de l'école de Constance en matière de théories de la réception et plus précisément cette notion d'« horizon d'attente» a ouvert la voix à d'autres recherches dans le domaine de la réception. Cette notion "d'horizon d'attente" supposant que le sens d'une œuvre et la possibilité de sa réception résident à la fois dans l'œuvre en agissant de manière directe ou indirecte sur le lecteur impose la question suivante : Comment peut-on définir un improbable modèle du lecteur ? Cette question constitue le deuxième axe de la théorie de la réception essentiellement avec Eco et Iser qui avaient proposé séparément une figure textuelle, un modèle du lecteur tel qu'il est postulé par le texte.

II.2. L'ESTHETIQUE DE LA RECEPTION DE HANS ROBERT JAUSS.

Pour élaborer son esthétique de la réception Jauss s'est inspiré de l'approche herméneutique du lecteur qui a pour fondement l'analyse des relations «des horizons d'attente historiquement différents » essentiellement à partir des

¹ Op.cit.,

² Op .cit., p. 107.

travaux de Gadamer et de Heidegger. Le questionnement central de cette approche consiste à expliquer le succès d'une œuvre d'art ou d'une œuvre littéraire dans une époque postérieure à son apparition et sa réception par un public qui ne lui est pas contemporain autrement dit « l'appropriation de l'art passé par les participants ultérieurs au processus artistique-qui sont imprégnés de la conscience historique de leur présent». ¹ La réponse à cette question serait la reconstruction de « l'horizon d'attente objectivable » qu'il pose d'abord en théorie et qu'il accomplit dans la pratique.

« Dans le système objectivable des attentes... qui, pour chaque œuvre au moment historique où elle apparaît; résulte de la compréhension préalable du genre, de la forme et de la thématique des œuvres connues auparavant, et de l'opposition entre langage poétique et langage pratique »², explique Jauss.

Jauss s'applique à définir la fonction historique du lecteur par rapport à un contexte historique donné dans la compréhension de l'histoire littéraire et l'évolution permanente des œuvres au cours de l'histoire.

Pour Jauss, toute lecture d'une œuvre nouvelle se fonde sur la base de lectures antérieures, par rapport aux règles du jeu, aux codes et aux habitudes de lecture sensés être connus du lecteur, elle requiert aussi chez le lecteur un ensemble de connaissances et d'expériences que Jauss nomme " l'horizon d'attente". L'expérience individuelle du lecteur ne peut être établie qu'en fonction de cette connaissance qui forme « l'horizon intersubjective » sur le quel s'inscrit sa lecture. L'intérêt de cette est de réunir deux approches différentes, l'approche du texte, de l'œuvre littéraire d'un côté qui s'explique par l'élaboration de l'horizon d'attente et une approche historique de l'autre côté.

Cette notion "d'horizon d'attente" comme vient de l'expliquer Jauss dépend de l'expérience préalable qu'a le lecteur du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres antécédentes. Grâce à sa démarche, H.R.Jauss a pu construire «la valeur novatrice» emprunté au formalisme russe, et qui représente un concept intralittéraire.

¹ Elrud Ibsch, «La réception littéraire» in *Théorie littéraire*, op.cit., op.cit., p.253.

² Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt : Suhrkamp., 1970 (a), pp. 173-174.

En s'appuyant sur cette notion de "l'œuvre novatrice", H.R.Jauss va devoir abandonner le principe empirique et historique de l'expérience du lecteur à la base duquel il avait construit le concept d'"horizon d'attente". C'est ainsi que s'est imposé le recours à l'herméneutique lorsqu'il a été question de l'interprétation de " l'œuvre novatrice", selon ce fondement l'interprétation personnelle d'une œuvre est préférable à la compréhension objectivable d'autres lecteurs. L'histoire littéraire qu'aimerait voir naître H.R.Jauss selon ses propos :

« explore le processus de réception à l'aide de l'instrument qui, dans le domaine de la compréhension du sens, remplace le modèle empirique d'observation par "essai et erreur" : le jeu de la question et de la réponse entre le lecteur et le texte »¹

Le lecteur dont il s'agit ici n'est plus un lecteur empirique, historique et réel, mais un lecteur idéalisé, fondamentalement l'interprète, presque identique au sujet de l'énonciation, pourquoi pas Jauss lui-même qui se pose d'abord et avant tout comme interprète.

Nous pouvons constater dans la démarche de Jauss une sorte de contradiction épistémologique qui consiste dans le passage de la méthode historico-empirique de la reconstruction de cet horizon d'attente à l'interprétation herméneutique subjective mais aussi une contradiction dans le concept du lecteur. La reconstruction d'un horizon d'attente objectivable demeure chez Jauss qu'un dernier aspect de son esthétique de la réception car elle dépend en grande partie du paradigme herméneutique auquel il reste nettement attaché s'opposant ainsi aux méthodes empiriques et historiques auxquelles il reproche le caractère arbitraire.

En essayant de démontrer les différents points de vue interdisciplinaires existant entre les méthodes empiriques et les méthodes herméneutiques, Jauss a défini la reconstruction historique de l'horizon d'attente comme étant la troisième étape de l'interprétation herméneutique et la compréhension et la perception de l'œuvre d'abord et son interprétation ensuite comme les deux premières étapes les plus importantes. L'intérêt de cette démarche et de la reconstruction historique est celui d'éveiller le

¹ Jauss, cité par Elrud Ibsch, op.cit, p. 254.

lecteur au questionnement suivant : « Que me dit le texte et qu'ai-je à dire au texte ? »¹
En se mettant même dans la position du lecteur : « [Si je me] place moi-même dans le rôle d'un lecteur avec l'horizon culturel de notre présent... »²

L'acte de lecture est considéré chez Jauss comme c'est le cas chez Iser comme la rencontre de deux pôles, le texte et le lecteur considérés comme les deux éléments indispensables à l'actualisation du sens de l'œuvre. Par conséquent, toute étude de l'expérience esthétique du lecteur ou d'un public donné doit être l'étude de l'interaction de ces deux éléments, l'effet « esthétique produit » par l'œuvre et qui est inhérent à sa structure d'un côté, et sa « réception » de l'autre déterminée par le lecteur, le public, de l'autre. Cependant ce qui est spécifique à la démarche de Jauss est qu'il perçoit cette interaction entre œuvre et lecteur comme un processus d'établissement d'un rapport entre deux horizons d'attente différents, celui de l'œuvre et celui du lecteur qui peut prendre la forme d'une fusion harmonieuse entre les deux participants de cette relation, exprimée par la jouissance et le plaisir :

« La fusion des deux horizons : celui que le lecteur apporte dans sa lecture, peut s'opérer de façon spontanée dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidiennes, dans l'identification acceptée telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'information apportée par l'œuvre. »³

Ou au contraire cette interaction peut conduire à une distorsion ou prendre une forme réflexive ou critique, car le lecteur peut prendre une distance critique par rapport au texte, par l'esprit critique et analytique

« Mais la fusion des horizons peut aussi prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, constatation d'un dépaysement, découverte du procédé artistique, réponse à une incitation intellectuelle. »⁴

Dans les deux cas, c'est l'aptitude du lecteur à accepter ou à refuser d'ajouter à l'horizon de son expérience personnelle l'expérience littéraire nouvelle offerte par l'horizon de l'œuvre.

¹ Id.1

² *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., pp.476-477.

³ Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Paris : Flammarion, 2002, p. 55.

⁴ Ibid.

Le lecteur reconstitue l'horizon de l'œuvre « l'horizon spécifiquement littéraire » en essayant de comprendre l'œuvre nouvelle ou qui lui est étrangère en utilisant des connaissances qui pourront orienter sa compréhension et sa lecture. Le lecteur ne peut actualiser le sens concret d'une œuvre sans y insérer sa « précompréhension » du monde et de la vie par rapport au contexte offert par le texte. Cette compréhension préalable ou précompréhension comprend d'un côté les connaissances (linguistiques, littéraires, culturelles, ...) du lecteur sans exclure ses expériences individuelles au sens le plus large du terme et déterminé de l'autre côté par l'horizon de ses attentes, désirs, besoins et intérêts. L'ensemble de ces éléments sont déterminés aussi bien par la société où il vit que par son expérience et histoire individuelles.

Dans sa démarche Jauss tente de montrer comment il est possible de dépasser l'écart historique entre la réception d'une œuvre dans le passé et dans le présent. Cette démarche a pour objectif primordial l'abolition des distances et des ruptures dans le système culturel et « la reconstruction d'une tradition culturelle ininterrompue »¹. Jauss explicite sa démarche dans une étude pratique dans les années 1960 sur *L'Iphigénie* de Goethe.²

Le sens « horizon d'attente » Chez Hans Robert Jauss se rapproche de celui de l'historien des sciences Thomas Kuhn où la compréhension d'une œuvre d'art ou d'une théorie scientifique à un moment donné de l'histoire est déterminée par un ensemble de catégories de référence. Cette notion d' « horizon d'attente » suppose que le sens d'une œuvre et la possibilité de sa réception sont portés par l'œuvre.

Les réflexions de Hans Robert Jauss sur l'histoire littéraire s'articulent autour des questions majeures suivantes : (1) Quel rôle joue la littérature aujourd'hui ? (2) Quelle est la relation entre le présent et les œuvres littéraires du passé ? (3), Quel sens peut-on donner au présent à partir de l'étude et la recherche du passé ?

En effet, l'intérêt des travaux de Jauss réside dans le fait qu'il se soit penché à l'étude du passé, un aspect longtemps délaissé par la théorie littéraire. Après des années où l'approche « structurale » s'est penchée sur l'analyse de la dimension

¹ Pour une esthétique de la réception, op.cit., p.253.

² Wolfgang Von Goethe, Johann, *Iphigénie de Goethe*, Tragédie, 1786. http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/HAROUX_MARILENE/html/these_body.html. Consulté la dernière fois le 14/01/2011.

« synchronique » plutôt que « diachronique » de l'œuvre littéraire. Selon Jauss il est temps de s'intéresser à l'aspect historique du langage et de l'œuvre littéraire, à ce effet, l'histoire littéraire doit « représenter, à travers l'histoire des produits de sa littérature, l'essence d'une entité nationale en quête d'elle-même »¹. Ces idées se trouvent exprimées dans l'écrit programmatique de 1967 intitulé « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire ».² Dont le titre original est *Literaturgeschichte als Provokation*.

Jauss reproche à la théorie littéraire d'avoir centré l'intérêt sur un seul facteur de la littérature tout en négligeant les autres facteurs ainsi que le rapport qui peut s'établir entre les différents facteurs, ce qui a rendu le champ d'exploration du texte littéraire étroit. Ces facteurs, ces « personae dramatis » longtemps privilégiés par « la théorie littéraire » sont d'abord l'œuvre et son auteur et le rapport de l'un à l'autre. Le troisième facteur ou « tiers état » ; le lecteur est longtemps laissé pour compte et le champ d'exploration de l'œuvre littéraire limité à l'écrit et l'écrivain comme le fait remarquer Jean Starobinski dans la préface à l'ouvrage de Jauss :

« L'histoire de la littérature et de l'art plus généralement, insiste Jauss, a été trop longtemps une histoire des auteurs et des œuvres. Elle a opprimé ou passé sous silence son « tiers état », le lecteur, l'auditeur, ou le spectateur contemplatif. On a rarement parlé de la fonction historique du destinataire si indispensable qu'elle fut depuis toujours. »³

L'approche de Jauss se distingue de l'approche marxiste en ce qu'il ne considère pas tout à fait le destinataire de l'œuvre littéraire comme étant déterminé par la société à laquelle il appartient, ni l'œuvre littéraire comme étant le reflet de la réalité socio-économique de l'époque de sa production. Son approche se distingue également du formalisme et de la poétique en ce qu'elle ne s'intéresse pas à définir le rôle du lecteur ni à considérer l'œuvre comme une entité, ni comme une forme ou une substance à part entière mais plutôt comme un processus en voie d'accomplissement ou en attente d'actualisation par le lecteur. Jauss s'applique essentiellement à définir la fonction historique du lecteur, situé par rapport à un contexte historique donnée, dans la compréhension de l'histoire littéraire, l'histoire des œuvres et leur évolution permanente au cours de l'histoire.

¹ *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p.23.

² Op.cit.,

³ Jean Starobinski, Préface à l'ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p.12.

L'esthétique de la réception de H.R.Jauss, avec notamment le concept d'horizon d'attente en tant que tel, n'est pas tout à fait nouvelle en ce qu'elle emprunte à la philologie, à la phénoménologie, et essentiellement aux travaux de Gadamer et de Heidegger, à la suite des quels H.R. Jauss, reprend le concept d'horizon d'attente.

Ce concept représente une sorte de progression ou d'aptitude à l'acte de lecture qui est exprimable de manière objective, il dépend de trois facteurs principaux selon Jauss :

« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable, qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et al thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »¹

Afin de mieux comprendre et analyser le rôle du lecteur, en plus de son inspiration de Gadamer et de Heidegger, Jauss a eu recours aux prémices de la poétique d'Arioste dont il emprunte et reprend à son compte trois concepts clés : "la poiesis", "l'aisthesis", et enfin "la catharsis". Le premier consiste dans la dimension productrice de l'expérience esthétique, "la poiesis" qui est le propre de l'auteur, le créateur est la faculté humaine de la création artistique permettant à l'auteur de transformer une réalité qui lui est étrangère en une réalité nouvelle, la fiction qui ne s'oppose pas à la réalité nouvelle mais nous renseigne sur elle. "L'aisthesis", désigne quant à elle la dimension réceptrice de l'expérience esthétique, elle consiste dans la capacité de l'œuvre d'art à changer et à renouveler les visions du monde chez le lecteur qui peut à son tour actualiser le sens du texte à condition qu'il soit réceptif aux effets produits par le texte tout en essayant de faire ressurgir le sens du texte de l'interpréter.

La valeur du texte littéraire dépend donc du lecteur qui par l'acte de lecture lui donne un sens et une valeur, où il est le sujet d'une herméneutique et non d'une sémiotique comme c'est le cas chez Iser. C'est dire que la tendance du lecteur à établir une sorte de relation dialogique avec le texte et de communiquer avec lui.

¹ *Pour une esthétique de la réception*, op.cit, p. 54.

« Pour résumer l'efficacité propre de l'expérience esthétique en tant que fonction de l'activité humaine, c'est-à-dire de l'attitude rendu possible par l'art et à la quelle nous ramènent aussi bien la jouissance du beau que le plaisir produit par les objets tragiques ou comiques, nous pouvons introduire ici trois concepts clés de la tradition esthétique : poiesis, aisthesis et catharsis. Poiesis, compris comme "pouvoir (savoir-faire) poïétique", désigne alors un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de "se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde" : l'homme "dépouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid", il en fait son œuvre propre (...). Aisthesis désigne un second aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses (...). Enfin, catharsis désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale : dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social ; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique. »¹

C'est exactement en s'intéressant à la notion de "jouissance" et de l'analyse et l'évolution du sens qu'elle revêtait à travers les différents moments de l'histoire que Jauss est arrivé à définir son sens dans l'expérience esthétique actuellement , en posant la question :

« Mais cette expérience spontanée en quoi consiste-t-elle ? Comment la jouissance esthétique se distingue-t-elle de la jouissance sensuelle en général? Quel est le rapport de la fonction esthétique avec les autres fonctions de l'activité humaine dans la vie quotidienne? »²

L'examen de cette notion de "jouissance esthétique " amène Jauss à l'opposer au travail ainsi qu'à la connaissance et à l'action. Il faut dire d'une part que jouer et travailler sont les deux faces opposées dans l'histoire de l'expérience esthétique, car la jouissance esthétique est libération des contraintes du travail et des besoins quotidiens de la vie, elle occupe de ce fait une fonction sociale spécifique qui fait distinguer l'expérience esthétique de toutes les autres expériences et activités.

D'un autre côté, tout en étant liée à la notion de jouissance, l'expérience esthétique ne s'oppose nullement à l'activité cognitive et à l'action de manière générale. Jauss a été amené à constater que la jouissance esthétique se distingue de la simple jouissance

¹ Ibid, pp. 143-144.

² Ibid, p. 141.

sensuelle par la distance esthétique c'est-à-dire «la distanciation du sujet et de l'objet »¹ et qu'également l'attitude esthétique est différente de l'attitude théorique en ce que la première présuppose la libération du sujet des réalités contraignantes de la vie quotidienne par le moyen de l'imaginaire.

Afin de mieux éclaircir cette notion de jouissance esthétique Jauss a fait recours à la conception de l'imaginaire chez Sartre selon laquelle l'imaginaire ne serait pas un objet mais un acte de la "conscience imageante" qui agit en détruisant tout ce qui relève du monde extérieur, de tout objet réel, pour produire à son tour à partir de "signes linguistiques, optiques ou musicaux de l'objet esthétique, une Gestalt faite de mots, d'images ou de sons "².

C'est en forgeant le concept "d'horizon d'attente" que l'esthétique de la réception est parvenue à expliquer le mécanisme de la réception des œuvres et l'histoire littéraire. Les lecteurs jugent toujours une œuvre littéraire par rapport des antécédents et des expériences de lectures passées. Si une œuvre modifie les habitudes de lecture en dépassant les règles du genre et les "normes esthétiques", l'œuvre nouvelle ne réalise pas le succès espéré ou est mal reçue ou pas comprise du tout, puisqu'elle n'a pas répondu aux attentes du public.

Mais, même si elle ne connaît pas un succès immédiat, elle peut susciter un intérêt plus tard chez un public postérieur ou devenir " une œuvre-modèle" comme c'est le cas de *L'Education sentimentale* de Flaubert qui n'a pas rencontré un succès immédiat mais qui est devenu un roman exemple des générations suivantes ou ce qu'on appelle une "œuvre-modèle". D'ailleurs c'est au nom du modèle du roman classique, le "roman balzacien" que *L'Education sentimentale* a été jugé comme un mauvais roman ou un roman de mauvais goût, ce sont en revanche les écrivains du "nouveau roman" qui feront plus tard de Flaubert leur exemple en rejetant le roman balzacien jugé alors comme dépassé. C'est ainsi que *L'Education sentimentale* a imposé une nouvelle forme d'écriture et un nouveau genre en dépassant les normes antécédentes. « L'écriture romanesque de Flaubert a imposé avec force une nouvelle norme esthétique. »³

¹ Ibid, p.142.

² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire – Psychologie et phénoménologie de l'imagination*, Paris : Gallimard, 1940, p.234.

³ Anne Maurel, op.cit., p. 111.

L'esthétique de la réception de H.R.Jauss, avec notamment le concept d'horizon d'attente en tant que tel n'est pas tout à fait nouvelle en ce qu'elle emprunte à la philologie, à la phénoménologie, et essentiellement aux travaux de Gadamer et de Heidegger, à la suite des quels H.R. Jauss, reprend le concept d'horizon d'attente. Il rejoint dans sa théorie l'esthétique de la réception d'Iser en plusieurs points, notamment la notion de "répertoire" qui correspond à celle d' "horizon d'attente" et qui restent toutes les deux proche de celle d' "encyclopédie" d'Umberto Eco. Cependant, ce qui est spécifique à Jauss avec cette notion d' "horizon d'attente" est cette mutation du principe d'innovation du côté de l'auteur vers un point de vue du lecteur, si on avait tendance à définir une œuvre novatrice seulement par la créativité de son auteur, on a commencé à partir de cette notion "d'horizon d'attente" à porter le regard vers le lecteur qui joue un rôle très important dans la réception d'une œuvre et dans sa considération comme étant une œuvre novatrice. L'intérêt de ses recherches est d'avoir renouvelé l'histoire littéraire en y introduisant l'étude et l'évolution diachronique des lectures des œuvres en nous apprenant davantage sur l'évolution des sensibilités et des valeurs que sur l'évolution des genres et des formes.

II.3. THEORIE DE L'EFFET ESTHETIQUE ET DE L'ACTE DE LECTURE DE WOLFGANG ISER A LA LUMIERE DU CONCEPT DU "LECTEUR IMPLICITE"

La relation du texte et du lecteur reste au centre des réflexions sur la théorie de la réception dans ces diverses variantes. Que ce soit chez Jauss, chez Iser ou chez Eco, l'interaction lecteur-texte sert de fondement à la question de la réception de l'œuvre littéraire, cependant chacun appréhende cette relation selon une méthode d'approche différente en essayant de répondre à la question principale : " Quel lecteur est ici concerné ?

Pour répondre à cette question, Iser s'appuie sur une "conception phénoménologique"¹ de la lecture et du concept de lecteur qui le conduit à constater,

¹ La phénoménologie est un terme philosophique, auquel on attribue quatre sens différents : pour Hegel en 1807, c'est une approche de la philosophie qui commence par l'exploration des phénomènes (c'est-à-dire qui se présente consciemment à nous) afin de saisir l'Esprit absolu, logique, ontologique, métaphysique qui se manifeste dans les phénomènes. Pour Hegel contrairement à Fichte, le phénomène désigne un moment d'apparition d'une détermination du savoir. Wikipédia, l'encyclopédie libre.

après de longues analyses théoriques qu'il explicite essentiellement dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*¹ que le lecteur est une figure ou construction abstraite, inhérente au texte, un artefact, loin de toute notion de concrétisation, d'historicité ou de contemporanéité. Les caractéristiques de ce lecteur qu'il nomme "lecteur implicite" sont étroitement liées à la structure du texte, il est comme son nom l'indique, virtuel, contenu implicitement dans le texte et dépend intimement de sa structure, il est indépendant de toute existence réelle ou historique. Dans sa conception du "lecteur implicite", Iser s'oppose à celle du "lecteur idéal", fondée par Ingarden qui implique une certaine notion de "concrétisation adéquate" du lecteur qu'Iser réfute.

Dans son esthétique de la réception, Iser accorde une place centrale au "lecteur implicite" dont il fait une condition sine qua non de la réception et qu'il réduit à une simple figure intratextuelle. C'est ainsi que les critiques avaient tendance à rapprocher la conception d'Iser de la réception au "paradigme de l'interprétation".

Wolfgang Iser a fait du concept de "Lecteur implicite" un concept principal de sa théorie de la réception réfutant ainsi le concept de lecteur « idéal » chez Ingarden et écarte toute idée de concrétisation du lecteur que cette notion de lecteur « idéal » apporte. Selon lui il ne serait possible de définir le lecteur car il n'existe pas réellement, il ne peut être ni historique, ni concret, ni contemporain car il est inscrit dans le corps du texte.

« Ainsi, lorsqu'il est question du lecteur dans les chapitres suivants de ce travail, il faut entendre la structure du lecteur implicite inscrite dans les textes (...). Le lecteur implicite ne possède pas d'existence réelle; car il incarne l'ensemble des orientations préalables qu'un texte de fiction propose à ses lecteurs possibles, et qui sont les conditions de sa réception. Le Lecteur implicite n'est pas, par conséquent, ancré dans un substrat empirique, mais enraciné dans la structure même des textes »²

La figure du "lecteur implicite" inventée par Iser correspond à d'autres figures du lecteur virtuel que les théoriciens de la réception et de la sémiologie de la lecture ont inventés depuis les années 70 jusqu'à nos jours. Cette notion est très proche de celle du

<http://fr.Wikipédia.org/wiki/ph%A9nom%C3%A9nologie>. Consulté la dernière fois le 14/01/2011.

¹ Op. cit.,

² Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op.cit., p.60.

"Lecteur Modèle " d'Umberto Eco en ce qu'elle est une structure inscrite dans le corps même du texte, « structure textuelle d'immanence du récepteur »¹

Le lecteur dont il est question chez Iser est loin de toute « concrétisation adéquate ». Dépendant du texte et de l'acte de lecture même, il ne peut exister réellement car il n'est qu'une abstraction, qu'un phénomène que le texte offre ou peut offrir, il est un "artefact.

Cependant, la "phénoménologie de la lecture " dont il est question chez Iser est fondée non seulement sur la théorie du "lecteur implicite" mais aussi sur une théorie du "lecteur possible". Si le concept du "lecteur implicite" reste encre dans le texte et intrinsèque à l'œuvre, celui du "lecteur possible", comme son appellation semble l'indiquer, reste plus proche du lecteur réel et pose l'idée d'une certaine, d'une possible concrétisation du lecteur, d'un lecteur potentiel. A propos de la différence entre "lecteur implicite" et "lecteur possible" et du rôle du lecteur de manière générale, Iser explique:

« Le rôle du lecteur du texte admet des réalisations historiques et individuelles diverses, en fonction des dispositions existentielles ainsi que de la compréhension préalable que le lecteur individuel apporte à la lecture (...). Le rôle du lecteur contient un éventail de potentialités qui sont, dans chaque cas concret, l'objet d'actualisations définies et, par conséquent, seulement "momentanées" »²

Le lecteur peut jouer selon Iser des rôles historiques et individuels divers qui dépendent de ses prédispositions personnelles et de la compréhension préalable des textes. A vrai dire il n'y a pas un seul rôle à jouer par le lecteur mais plusieurs rôles possibles qui peuvent être actualisés par cas isolés et à travers des moments historiques donnés. Iser évoque l'idée de concrétisation du lecteur lorsqu'il dit "actualisation définies" mais il restreint en quelque sorte le degré de cette actualisation qu'il ne tente pas de définir lorsqu'il ajoute "momentanées" et cela respectueusement à sa conception "phénoménologique" du lecteur.

En plus de sa "conception phénoménologique" du lecteur, Iser s'appuie sur la psychanalyse appuyée à la communication et la théorie de l'interaction, essentiellement chez Edward E. Jones et Harold B. Gerard qui ont établie " une typologie de la

¹ Ibid, p. 70.

² Ibid, p. 65.

réduction des contingences dans l'interaction sociale "¹ Auxquels il fait référence dans *L'Acte de lecture* et plus précisément dans le chapitre intitulé " « L'asymétrie entre texte et lecteur »"²

Iser y insiste sur la communication et le rapport dialogique qui s'établissent entre le texte et le lecteur en essayant, à travers son inspiration de la théorie de l'interaction, de transposer "les degrés d'incertitude et les impondérables du rapport entre les partenaires de la communication"³ propres au comportement social à la relation entre le texte et le lecteur qu'il définit en ces termes : « Son pendant est l'asymétrie fondamentale entre texte et lecteur, due à l'absence d'une situation commune ou d'un cadre commun de référence préétabli »⁴

Iser définit l'acte de lecture comme l'interaction entre texte et lecteur, comme le contact de deux pôles, le premier " artistique" qui correspond au texte et le deuxième " esthétique" propre au lecteur. Le lecteur est guidé dans sa lecture par le texte, qui par sa stratégie d'ensemble guide le lecteur jusqu'à ce qu'il actualise les structures profondes qui n'apparaissent pas à la surface mais qui y sont implicites. Le texte et la lecture sont décrits chez Iser comme des "liens logiques" que l'auteur d'un côté et le lecteur de l'autre construisent à partir d'un ensemble de données à la fois intratextuelles et extratextuelles, comme la situation historique, culturelle, l'ensemble des valeurs et des connaissances qui servent d'arrière-plan à la construction du texte par l'auteur et à son par le lecteur comme l'explique Iser :

« D'une part, sa situation qui entoure l'auteur, appuyé de sa position sur la Terre et dans l'Histoire, appuyé de sa culture, de ses valeurs de ses expériences, ses connaissances et capable de d'articuler un lien artistique logique (le texte) entre tout ceci. [...] D'autre part, ce texte nécessite un lecteur, appuyé de sa position sur la Terre et dans l'Histoire, appuyé de sa société, de son éducation, son enfance, sa sensibilité et habile à établir un lien logique entre tout ça, entre toutes ces conventions. »⁵

¹ Elrud Ibsch , op.cit., p. 252.

² Op.cit., p. 289.

³ Elrud Ibsch , op.cit.

⁴ *L'Acte de lecture*, op.cit., p.262.

⁵ Wikipédia, *l'encyclopédie libre*, « Théories de la réception et de la lecture selon l'école de Constance »,

http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ories_de_la_r%C3%A9ception_et_de_la_lecture_selon_l'%C3%A9cole_de_Constance . Consulté la dernière fois le 14/01/2011.

Pour qu'il y ait interaction entre texte et lecteur, il faut, selon Iser, que s'établisse une communication entre les deux, en les comparant à des partenaires de la communication en relations sociales, il lie les conditions de l'accomplissement de la communication aux prédispositions de chacun des partenaires, texte et lecteur à se modifier et évoluer au cours de cette interaction. Par conséquent, la lecture est présentée comme une sorte de relation dialogique dans le cas contraire, la communication serait vouée à l'échec comme il l'explique ci-dessous :

« L'interaction échoue lorsque les projections réciproques des partenaires ne se modifient pas, ou bien encore, lorsque les projections du lecteur envahissent le texte sans résistance. C'est pourquoi échouer signifie toujours combler intégralement le vide avec ses propres projections »¹

En recourant à la psychanalyse, Iser essaye d'expliquer l'échec dans l'interaction entre texte et lecteur :

« L'intéressant réside peut-être simplement dans l'observation, confirmée par l'expérience, selon laquelle les relations interhumaines acquièrent des traits pathologiques dans la mesure où les partenaires combler, plus ou moins exclusivement, les lacunes de l'expérience à l'aide de projections qui proviennent de l'imagination pulsionnelle »²

L'esthétique de la réception chez Iser est fondée sur une « phénoménologie de la lecture » qui s'appuie tout ensemble sur le concept clé de lecteur « implicite » et celui de lecteur « possible ». Ces deux principes qui réfutent l'idée de l'existence réelle du lecteur contribuent pourtant à la prise en considération du lecteur réel.

La discipline qu'on appelle aujourd'hui " esthétique de la réception " ne véhicule pas selon Iser une seule signification à caractère univoque comme sa dénomination semble l'indiquer. Au contraire cette théorie véhicule deux tendances interactives mais disjointes.

D'un côté, la "réception" proprement dite, se consacre à l'étude du " travail du texte " dans son rapport au lecteur. « Elle prend appui dans une large mesure sur des

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, op.cit., p.263.

² Ibid, p. 261.

témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'elle considère comme des facteurs déterminants»¹

La réception s'intéresse selon les propos d'Iser aux opinions et aux réactions que le texte littéraire suscite chez les lecteurs en s'appuyant sur des témoignages personnels réels. D'un autre côté, elle s'intéresse au texte même, qui par sa structure d'ensemble dégage ce qu'on appelle " effet esthétique", c'est-à-dire l'effet de lecture, l'effet de jouissance et de plaisir que ressent le lecteur au moment ou après sa lecture d'un texte, et oriente le processus de sa réception en agissant directement ou indirectement sur le lecteur.

« Mais simultanément le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception »²

L'effet et la réception constituent donc les deux envers de la même discipline et de la même orientation : " l'esthétique de la réception", qui, pour étudier chacun des deux phénomènes n'adopte pas la même méthode d'approche, c'est ce qui fait d'ailleurs le double aspect de cette théorie de la littérature. D'un côté, afin d'étudier la "réception", elle fait appel à des méthodes historico-sociologiques et pour appréhender la question de " l'effet ", "l'effet de lecture " ce qu'on appelle aussi "l'effet esthétique", elle recourt à des méthodes théoriques et textuelles. L'agencement entre les deux orientations, entre les deux méthodes d'approche différentes; "réception " et "effet" contribuent à l'accomplissement de cette théorie de la réception qu'on appelle " esthétique de la réception ".

Avec l'avènement dans les années 60 de l'esthétique de la réception, on avait commencé à mettre la lumière sur l'effet du texte plutôt que sur sa signification, on s'intéressait davantage aux questions de jouissance et de plaisir qu'au vrai sens d'une œuvre. « Il y a lieu de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes. »³

¹ Ibid, p.5.

² Id.

³ Ibid, p.8.

En effet l'évolution de la recherche littéraire a conduit à un changement d'orientation à un « changement de paradigme où le couple conceptuel message/signification a cédé la place au couple effet /réception »¹

L'apport des travaux de Wolfgang Iser et sa propre conception de l'esthétique de la réception, trouvent leur origine dans le questionnement suivant : « Si à travers la littérature quelque chose se produit en nous, il convient de poser trois questions essentielles :

1. Comment les textes sont-ils accueillis?
2. Comment apparaissent les structures qui gouvernent chez le lecteur l'élaboration du texte? Quelle est, dans leur contexte, la fonction des textes littéraires ? »²

Il s'agit pour Iser, comme nous l'avons déjà vu, et à partir du simple fait qu'une œuvre littéraire produit un certain effet en nous en tant que lecteurs, de s'interroger sur la façon dont les textes sont reçus, la façon dont les structures du texte contribuent à l'élaboration du sens chez le lecteur et enfin la fonction et le rôle des textes littéraires. Ce sont ici trois questions majeures au centre de la problématique de l'esthétique de la réception qui ne sont pas sans lien les unes avec les autres.

Tant que le texte littéraire ne peut agir sur le lecteur sans qu'il ne soit lu, il est impossible de décrire l'effet produit par celui-ci sans procéder à l'analyse de sa lecture. C'est en analysant l'acte de lecture qu'il serait possible de décrire les processus mis en œuvre par le texte. Au cours de la lecture, le lecteur transforme le texte par l'acte de lecture, qui est décrit par Iser comme une sorte de travail au cours duquel le lecteur met en œuvre certaines facultés humaines et certaines capacités cognitives.

« Au cours de la lecture se produit un travail de transformation du texte qui se réalise par la mise en œuvre de certaines facultés humaines. Il s'ensuit un effet du texte qui ne peut être étudié ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur; le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise »³

Le résultat de ce travail de transformation du texte que le lecteur opère par l'acte de lecture produit un effet, "l'effet esthétique" dont l'étude serait possible et accomplie à travers l'étude de l'interaction entre le texte et le lecteur. L'actualisation du sens du texte ne dépend pas du texte seul mais de la relation, de l'interaction lecteur-texte. D'un côté,

¹ Id.

² Ibid, p. 9.

³ Ibid, p. 13.

le lecteur opère un travail de transformation du texte par l'acte de lecture, par sa tentative de comprendre et d'interpréter le texte, d'un autre côté, le texte agit sur le lecteur par sa forme, par sa structure d'ensemble qui s'explique par un ensemble de stratégies textuelles mises en œuvre par l'auteur. Les critères de compréhension et de réception d'un texte ne dépendent pas donc seulement du lecteur et de la façon dont il interprète le sens de l'œuvre mais ils sont liés en grande partie à la structure du texte dont ils sont partie intégrante. La réception d'un texte ne s'explique pas donc seulement par des facteurs extérieurs au texte mais par des facteurs intrinsèques à l'œuvre qui peut, localement et par sa structure d'ensemble, orienter sa propre compréhension et sa propre réception.

Il importe chez Iser tout à fait comme chez Eco de décrire la façon dont le texte dirige localement les conditions de sa propre compréhension et par conséquent sa réception.

C'est dans son ouvrage principal intitulé *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*¹ que Wolfgang Iser a proposé un modèle d'analyse de l'acte de lecture qui apparaît très pragmatique et comme l'un des plus opératoires en ce qu'il essaie d'identifier les stratégies textuelles qui orientent localement la lecture et donc la réception du texte et où l'acte de lecture est décrit comme un jeu de perspectives, de points de vue différents, essentiellement du narrateur et des personnages principaux.

« Le texte met en jeu plusieurs perspectives qui, dans la mesure où elles s'opposent ou ne coïncident pas, constituent les conditions d'un conflit. Le lecteur le vit s'il cherche à faire coïncider ces perspectives; inévitablement les divergences internes surgissent. Elles apparaissent comme l'envers de la superposition des perspectives du texte à la quelle se livre le lecteur. Si le conflit se développe à cause des caractéristiques propres à ces perspectives, avec des divergences qui prouvent également qu'elles ne sont pas sans rapport les une avec les autres, la solution par contre naît de la représentation de la façon de dépasser les tensions non explicitées qui résultent de la confrontation de ces perspectives. Etant donné que le lecteur est capable de représenter une telle situation, il serait absurde que le texte lui aussi énonce ces solutions, à moins de pouvoir se substituer au lecteur »²

Iser explique dans la citation ci-dessus que le texte se présente comme l'agencement d'un ensemble de perspectives, de points de vue différents et parfois même divergents

¹ Op.,cit.

² Ibid, p. 90.

que le lecteur ne peut suivre tous en même temps, il doit progresser dans la lecture suivant les stratégies offertes par le texte en passant d'un point de vue à l'autre, de perspective en perspective selon la manière dont est structuré le récit.

Au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture, le lecteur essaye de définir les relations entre les différents points de vue et les différentes perspectives et c'est justement en établissant des liens de coordination entre les diverses perspectives que le lecteur parvient à actualiser le sens du texte. Toute analyse d'un roman doit donc être l'analyse des mouvements de lecture qu'il impose grâce à sa structure propre, il importe donc de dégager la structure du récit en dégagant bien sûr la relation entre les différents points de vue.

L'acte de lecture apparaît donc, essentiellement chez Iser comme une opération de coordination effectuée par le lecteur au cours de la lecture, qui se résume selon son modèle propre à quatre types d'opérations ou de coordinations possibles : la coordination par compensation, la coordination par opposition, la coordination par échelonnement et en fin la coordination par succession.

« Si le texte en qualité de système de perspectives, conditionne la distribution des éléments du répertoire, ainsi que leurs différentes possibilités de combinaison, les perspectives du texte sont elles-mêmes coordonnées selon diverses modalités qui déterminent jusqu'à un certain point leurs possibilités combinatoires. Dans la littérature narrative et dramatique, nous trouvons quatre types fondamentaux de coordination des perspectives du texte : ces perspectives peuvent se compenser, s'opposer, s'échelonner ou se succéder ».¹

LI.4. ESTHETIQUE DE LA COOPERATION INTERPRETATIVE D'UMBERTO ECO ET SON « LECTEUR MODELE »

Si dans l'histoire littéraire traditionnelle ou ce qu'on appelle communément "histoire littéraire positiviste", on avait tendance à fixer le sens d'une œuvre dans une seule interprétation univoque et définitive, où le seul sens, le sens "vrai" est " le sens d'auteur", « une totalité métaphysique qui se serait entièrement révélée lors de sa première manifestation »². Aujourd'hui, la pluralité et la diversité des lectures est à ne pas nier et est au centre des réflexions théoriques et des débats actuels, d'ailleurs au

¹ Ibid, p. 188.

² Hans-Robert Jauss cité par Anne Maurel, op.cit., p. 112.

"sens d'auteur" on oppose le "sens des lecteurs" c'est-à-dire que cette "totalité métaphysique" ou totalisation, pour reprendre les termes de Jauss, est inachevée, voire-même impossible au profit de lectures multiples, diverses et plurivoques comme le fait remarquer Borges : « Un livre qui veut durer, c'est un livre qu'on doit pouvoir lire de plusieurs façons. Qui, en tout cas, doit permettre une lecture variable, une lecture changeante. »¹

Ou encore comme le notait déjà Lanson en 1910 dans "*La Méthode de l'histoire littéraire*" à propos de la "belle œuvre", est non celle qui peut le paraître aux yeux de son auteur, « ce que l'on appelle une belle œuvre, peut paraître une terrible défaite de l'auteur »² comme le disait Valéry.

Mais plutôt celle qui prouve sa durabilité et qui continue à vivre à travers les différents moments de l'histoire, à continuer à faire parler d'elle et est capable de séduire les lecteurs de tous les temps qui « est à la fois du passé et du présent »³ comme le notait Borges sans pour autant pousser la logique à son terme et parvenir à percer le mystère de la longue vie de quelques grandes œuvres de l'histoire littéraire.

Umberto Eco quant à lui, rapporte la beauté d'une œuvre à "l'ambiguïté" de son sens et à sa "plasticité" autrement dit, une belle œuvre est celle dont le sens serait "ouvert" d'où l'intitulé de son ouvrage "*L'œuvre ouverte*"⁴ et c'est justement au lecteur que revient le rôle de désambiguïser le sens d'une œuvre au moyen de la lecture. Cette ambiguïté du "message artistique" qu'on avait tendance à expliquer par les circonstances de sa transmission et "la défaite de l'auteur" et son incapacité à guider et à contrôler la réception de son œuvre est aujourd'hui davantage rapportée au texte même, "une propriété intrinsèque de l'œuvre", un corollaire obligé de la poésie"⁵

C'est-à-dire que le texte est un ensemble de signifiants organisés de manière à ce que le sens demeure en perpétuel développement et que le lecteur doit déchiffrer par la lecture. Le texte est donc un "espace ouvert" qui « fait la figure [...] dont l'existence

¹ Cité par Anne Maurel, op.cit., p. 112.

² Id.

³ Id.

⁴ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1^{re} éd. : 1962. Titre original : *Opera aperta*] (traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucouchliév), Paris, Seuil, 1965; réed. : Seuil, 1979, coll. «Points. Essais »

⁵ Jakobson, cité par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, op.cit.,

dépend totalement de la conscience que le lecteur prend, ou ne prend pas, de l'ambiguïté du discours qu'on lui propose »¹.

Même si la plus part des chercheurs restent pour les libertés de l'interprétation, il existe pourtant des hauts et des débats à propos de la question.

L'objet de *l'œuvre ouverte* est de tenter de comprendre comment le destinataire d'une œuvre d'art parvient grâce à des mécanismes propres au texte de lui donner des interprétations diverses et quelles sont par la même occasion les caractéristiques structurales (propres à la structure du texte) qui assurent l'aboutissement à ces interprétations. *L'œuvre ouverte* se veut une étude pragmatique de la coopération textuelle qui peut avoir lieu entre le texte et le lecteur et place l'effet de la lecture, c'est-à-dire l'effet du texte sur le lecteur au centre de sa réflexion.

Dans *Lector in fabula*, Eco essaye d'étudier le fonctionnement des textes narratifs, à la différence de *L'Œuvre ouverte* qui avait pour objet d'étude toute œuvre d'art, dans leur relation au lecteur et comment ils sont à juste titre interprétés par un "lecteur coopérant", "un Lecteur Modèle" « L'objet de ce livre est le phénomène de narrativité exprimé verbalement en tant qu'interprété verbalement par un lecteur coopérant²

Il s'occupe de l'action interprétative et comment elle conduit à la réalisation de l'effet esthétique, au plaisir et à la jouissance d'un texte. Dans *Lector in fabula* Eco décrit l'acte de lecture ou ce qu'il appelle selon sa propre terminologie "la phénoménologie de la lecture" comme étant un acte non neutre mais le résultat d'une interaction entre le lecteur et le texte, d'une série de relations complexes de "stratégies singulières" qui conduisent à l'effet esthétique et modifient parfois même la nature de "l'écrit originaire".

Afin de mieux comprendre et décrire l'acte de lecture et le rôle du lecteur dans la construction du sens de l'œuvre et de l'auteur et donc explorer et mieux découvrir l'art d'écrire, Eco a essayé de répertorier les diverses modalités de lecture possibles telles qu'elles sont offertes par le texte mais aussi selon le rôle joué par le lecteur dans la "coopération textuelle".

¹ Gérard Genette, "Figures" in *Figures 1*, cité par Anne Maurel, p.113.

² Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1re éd. : 1979. Titre original : *Lector in fabula*] (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985; rééd.: Grasset, 1998, coll.« Biblio/Essais », p. 7.

Il essaie d'expliquer comment le lecteur parvient, au moyen de la lecture, bien sure, à construire le sens d'une œuvre et comment il comprend un texte (pas nécessairement une œuvre d'art) et par conséquent, comment cette activité nommée par Eco "coopération textuelle" conduit à ressentir l'effet esthétique. Eco décrit selon sa propre expression " la mécanique de la coopération textuelle" qui peut servir de fondement à une théorie de la réception et de l'effet esthétique.

« Eh bien, moi, j'ai le ferme espoir que la mécanique de la coopération textuelle, dont il est question ici, pourra s'intégrer à une théorie plus générale qui expliquerait ce que l'on trouve dans une œuvre littéraire et pourquoi on retient une jouissance de sa lecture. »¹

L'étude faite par Eco se veut une sémiotique complète du texte littéraire en ce qu'elle s'intéresse à la fois au processus de production du texte littéraire mais aussi et surtout à l'acte de lecture en cherchant à comprendre comment la lecture ou toute lecture de ce texte doit être une description de sa structure.

« Il est très important de comprendre comment un texte est produit et comment toute lecture de ce texte ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure »²

La sémiotique du texte littéraire dont il est question chez Eco doit prendre en considération le texte dans son double aspect. D'abord par rapport à sa structure c'est-à-dire la description de la structure du texte mais aussi et surtout la description de la lecture que le texte impose au lecteur grâce à sa structure :

« Mais je pense qu'il est tout aussi important d'étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être en même temps, la description la description des mouvements de lecture qu'il impose. Ces deux aspects sont complémentaires, me semble-t-il, et une sémiotique du texte doit les prendre tous deux en considération »³

Ce qui motive Eco et ce qui est au centre de ses réflexion sur l'acte de lecture et la notion du "Lecteur Modèle" est non d'élucider la signification de l'œuvre mais de décrire l'acte de lecture même, d'expliquer ce qui se passe au cours de la lecture,

¹ Ibid, p.8.

² Id.

³ Ibid.

autrement dit, l'effet produit par le texte sur le lecteur, l'effet de la lecture ou ce qu'on appelle communément, "l'effet esthétique". En ce sens, la question des stratégies textuelles permet un éclairage d'ensemble sur la construction du texte. Et comme disait Eco :

« Si Auteur et Lecteur sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique entant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant " stratégiques ". Mais d'un autre coté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle ».¹

La structure du texte n'est ici importante qu'entant qu'elle est immanente de la lecture. L'analyse menée par Umberto Eco, particulièrement dans *Lector fabula* le conduit à mettre en évidence la distinction entre la simple utilisation d'un texte entant que document et son interprétation qui a pour objet de décrire sa structure et dévoiler l'intention de l'auteur. «Nous devons donc faire une distinction entre l'utilisation libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'interprétation d'un texte ouvert».²

La distinction établie par Eco entre l'interprétation et utilisation du texte lui permet de faire la distinction entre la démarche interprétative et la démarche critique, elle se définit au niveau du degré et non de nature.

L'on désigne habituellement par le terme lecteur, une personne réelle en chair et en os qui « (occasionnellement ou par fonction), lit un texte à haute voix devant un ou plusieurs auditeurs, ou lit pour son propre compte »³. Le lecteur réel ou le vrai lecteur est aussi « la personne particulière qui est en train de lire le récit, mais que l'auteur ne peut naturellement pas connaître»⁴.

Outre cette définition du lecteur réel, le terme lecteur est un concept littéraire qui revêt plusieurs significations et correspond à différentes figures textuelles auxquelles se sont intéressés les théoriciens de la littérature, les sémioticiens, les spécialistes en

¹ Ibid, p.77.

² Ibid, p.73.

³ *Le Petit Robert*.

⁴ L'Encyclopédie Encarta 2008.

théories de la lecture et en pragmatique textuelle. Plusieurs expressions sont utilisées pour désigner ce lecteur virtuel, potentiel ou possible qui n'est autre qu'une figure abstraite inscrite dans le corps même du texte, un lecteur supposé, un type de public qu'un auteur envisage de toucher, caractérisé par une certaine culture, certaines compétences, son appartenance à une certaine catégorie sociale.

Ce lecteur virtuel correspond à la figure du " narrataire extradiégétique " construite par Gérard Genette qui est un lecteur « plus ou moins impliqué dans le texte »¹, dont nous pouvons constater le profil à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez son destinataire car il n'est ni décrit, ni nommé dans le texte mais il « consiste exhaustivement en les indices qui l'impliquent et parfois le désignent »²

Umberto Eco invente à son tour une typologie particulière du lecteur qu'il appellera "Lecteur Modèle". Le lecteur dont il est question ici doit être capable de coopérer à l'actualisation textuelle, à la réalisation de l'acte de lecture tout simplement. Inscrit aussi dans le tissu textuel, ce lecteur est construit par l'auteur, qui au moment de l'écriture de son texte imaginait déjà ce lecteur, le supposait et le postulait à travers un ensemble de stratégies textuelles, autrement dit, il construit son texte de telle manière à viser un certain type de lecteur, un "Lecteur modèle" qui à son tour se fait une idée sur cet auteur à travers le texte et que Eco appelle " Auteur Modèle "

« Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant "stratégiques". Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle».³

Tout texte crée son Lecteur Modèle à travers un ensemble de compétences, ou "la compétence encyclopédique " qu'il postule chez son lecteur et qui est définie par le texte et modifiée plus tard par la lecture. Cette compétence intellectuelle est

¹Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, coll., «Poétique», p.95.

² Ibid, p. 103.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 77.

indispensable à la coopération textuelle et donc à la compréhension du texte, elle est la condition sine qua non pour que le lecteur puisse interpréter correctement le texte, pour accomplir une performance. A la différence du lecteur réel, le Lecteur Modèle n'est pas une personne de chair et de sang mais un ensemble de stratégies indispensables à l'actualisation du sens d'un texte. « Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ». ¹

Il s'agit pour l'auteur de *Lector in fabula* de comprendre comment le lecteur agit en face du texte et comment en retour le texte agit sur le lecteur. Sa réflexion sur la lecture et le lecteur reste d'ordre pragmatique et esthétique, elle est plus proche d'une esthétique de la réception, ce n'est pas le sens de l'œuvre littéraire qui l'intéresse mais c'est plutôt l'effet de la lecture et l'effet produit par le texte sur le lecteur au moment de la lecture comme le précise Eco :

« Je pense qu'il est tout aussi important d'étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose. Ces deux aspects sont complémentaires, me semble-t-il, et une sémiotique du texte doit les prendre tout deux en considération. » ²

Il s'agit donc pour Eco, dont la notion est très proche de celle de lecteur modèle, comme pour Iser d'essayer de comprendre ce qui se passe pendant la lecture et non de mettre au clair la signification de l'œuvre littéraire, le but ici n'est pas d'ordre herméneutique mais d'ordre esthétique.

L'acte de lecture se présente chez Eco comme une performance que le lecteur peut accomplir grâce à une série de compétences. La compétence encyclopédique que le texte postule chez le lecteur varie suivant le type du texte (genre, savoir, époque,...) comme le montre l'exemple ci-dessous :

« Ainsi, un texte très chargé de phénomènes intertextuels (Ulysse de Joyce) ou franchement citationnel (La Vie mode d'emploi de Perec), ou particulièrement érudit (Vies imaginaires de Schowb) supposent un Lecteur Modèle savant, un lecteur qui fera de sa lecture l'occasion de

¹ Ibid.

² *Lector in fabula*, op.cit., p. 8.

mettre en branle sa mémoire intertextuelle et d'actualiser ainsi les allusions »¹

Afin de définir le rôle du lecteur, Eco invente la notion de la fabula propre aux textes narratifs qu'il définit comme suit :

« La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonnés temporellement. Elle peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter sur une série d'événements qui concernent les objets non inanimés ou même des idées. »²

Eco recourt à l'exemple de la nouvelle d'*Un Drame bien parisien* d'Alphonse Allais pour montrer comment le Lecteur Modèle agit en face d'un texte "ni tout à fait ouvert, ni fermé", comment il est soumis à un ensemble d'hypothèses que la fabula propre à cette nouvelle tente de mettre en contradiction. C'est ici une façon de prévoir la réaction du lecteur face à des situations auquel le soumet le texte comme par exemple son incapacité à résoudre certaines énigmes du roman devant les quelles il reste perplexe.

Dans la nouvelle d'Alphonse Allais qu'Umberto Eco prend pour support à son analyse, il montre que les deux personnages principaux du récit, Raoul et Marguerite, qui sont mariés, vont se rendre séparément à un bal masqué, chacun seul sans informer l'autre. Il s'agit d'un piège qui leur a été tendu par une lettre anonyme qui les trompe afin de démasquer leur infidélité conjugale. Le lecteur est informé de la situation par le récit, devant laquelle il est amené à faire des hypothèses, de construire une multiplicité de " chapitres fantômes" dans son propre imaginaire, il entre en complicité avec le rôle que lui propose le récit, offert par le schéma narratif, "la fabula", autrement dit et selon les typologies inventées par Eco, il participe à "la mécanique de la coopération textuelle" telle qu'elle lui est proposée par le texte. Au fur et à mesure qu'avance la lecture le lecteur construit des idées dans son imaginaire et essaye d'attribuer un sens à ce qu'il lit mais le récit essaye de le tromper à chaque fois.

Au terme de son analyse Eco est amené à conclure que la fonction de cette nouvelle *Un Drama bien parisien* est celle d'influencer habilement le lecteur, le manipuler de manière à le faire agir comme le texte (l'auteur le souhaitait), elle sollicite un certain

¹Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Flammarion, 2002, p. 235.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., 130.

type de comportement, de coopération chez son Lecteur Modèle qu'elle finit par leurrer et décevoir. « Le lecteur est constamment invité à rationaliser sa lecture, mais en pure perte. »¹ L'explique Nathalie Piégay-Gros.

En effet le lecteur est conduit à supposer que les personnages de la nouvelle agissent respectueusement avec ce que lui imagine et attend d'eux mais la suite du récit le déçoit en lui apprenant que les personnages fictifs n'agiront pas de la manière souhaité mais de la façon prévue par le texte car le lecteur se trompe réellement sur l'identité des personnages en question et déguisées en Templier et en Pirogue qui ne sont forcément pas Raoul et Margueritte, c'est ici toute la coopération textuelle requis par le texte.

L'analyse menée par Umberto Eco particulièrement dans *Lector in fabula* le conduit à mettre en évidence la distinction entre l'utilisation du texte en tant que simple support ou document et interprétation du texte qui a pour objet de décrire les structures textuelles en dehors de tout souci de dévoiler l'intention de l'auteur. C'est l'analyse des positions des personnages grâce à la description des structures propres au texte qui permet de déchiffrer l'inconscient de l'auteur. Ces idées trouvent leur origine dans la thèse de Paul Valéry supposant qu'« Il n'y a pas de vrai sens d'un texte »², « Nous devons donc faire une distinction entre l'utilisation libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'interprétation d'un texte ouvert.»³

L'objectif de ce premier chapitre que nous venons d'achever a été donc de procéder à une sorte de synthèse de l'ensemble des théories de la réception et de la lecture dans le but de mettre en place et mieux élucider le champ conceptuel dans lequel nous emprunterons nos outils d'analyse. Dans le chapitre qui suit nous reprendrons à notre compte ces concepts de base afin d'analyser dans un premier temps les mécanismes de la réalisation de la communication littéraire à travers notamment les interactions texte/lecteur, et narrateur/narrataire.

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, op.cit., p.253.

² Cité par Umberto Eco in *Lector in fabula*, op. cit.,

³ Ibid., p. 73.

CHAPITRE II

LA RÉCEPTION DANS LE TEXTE

L.II.1. INTERACTION TEXTE-LECTEUR

Notre deuxième chapitre de cette première partie part des deux postulats théoriques fondamentaux des théories de la réception, nous emprunterons ici à « l'esthétique de l'effet » d'Iser son fondement principal de l'interaction texte/lecteur, ensuite à Jauss son concept théorique célèbre d' « horizon d'attente ». Il s'agit de mettre en évidence le rapport entre le texte et le lecteur, cependant il ne s'agit pas ici du lecteur ou public réel que l'auteur ne peut choisir mais du lecteur virtuel, potentiel que nous appellerons aussi « intratextuelle », inscrit dans le corps du texte. Ce lecteur, quel que soit l'appellation qui lui est attribuée, nous allons voir qu'il se définit en termes de stratégies textuelles mises en place par l'auteur en fonction du lecteur potentiel auquel il veut s'adresser.

Notre analyse porte ici, essentiellement sur l'interaction ou la relation texte/lecteur qui se trouve au centre de la théorie du « lecteur implicite » d'Iser. Si Jauss s'intéressait comme on a pu le voir dans la partie précédente à l'aspect historique de la réception, Iser insiste quant à lui sur l'étude de l'interaction entre le texte et le lecteur. L'effet et la réception constituent les deux points essentiels de sa théorie. Selon Iser, l'œuvre implique et présuppose d'avance le lecteur, toute étude de cette interaction entre le texte et le lecteur consiste d'abord à analyser comment une œuvre oriente sa lecture ensuite à observer la réaction du lecteur face aux sollicitations du texte « la façon dont l'individu-lecteur réagit sur le plan cognitif aux parcours imposés par le texte »¹. Cette théorie du «lecteur implicite » de Wolfgang Iser reste très voisine de l'approche sémiotique d'Umberto Eco, exposée dans son ouvrage principal *Lector in fabula*². Tout à fait comme Iser, Eco décrit la lecture comme une coopération entre le texte et le lecteur. De ce point de vue, il essaye d'analyser la manière dont le texte organise et dirige sa réception et comment un lecteur modèle, coopérant, devrait-il réagir face aux « sollicitations des structure textuelles».

¹ Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris : Hachette, 1993, p.6.

² Op.it.,

« Le répertoire et les stratégies offrent un texte dont ils ébauchent et structurent les potentialités. Mais seul le lecteur peut réaliser ces potentialités et les actualiser en fait. La structure du texte et celle de l'acte de lecture sont donc complémentaires pour donner lieu à la communication. Celle-ci se produit lorsque le texte devient le corrélat de la conscience du lecteur »¹

En effet dans les deux cas auxquels nous emprunterons nos outils d'analyses dans cette partie, la lecture est décrite comme le lieu de rencontre de deux pôles, le texte et le lecteur, une sorte de relation dialogique, une communication.

« La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception »²

Il s'agit donc ici d'étudier les lieux où s'opère cet échange entre le texte et le lecteur et comment le lecteur réagit-il aux directives de lecture imposées par la structure et les stratégies du texte. En somme décrire la communication qui s'établit entre le texte et le lecteur. « La lecture, en effet, loin d'être une réception passive, se présente comme une interaction productive entre le texte et le lecteur »³

III.1.1 .LE CONTRAT DE LECTURE

Le texte romanesque prévoit d'avance et organise sa réception, c'est-à-dire la manière dont il doit être lu. Tout romancier met en scène une histoire, mais en même temps il propose la façon dont elle doit être lue à travers sa structure d'ensemble. Le mode d'emploi d'un roman peut être indiqué grâce à un ensemble d'indices portés par le texte, qui constituent ce qu'on appelle communément le "contrat" ou le "pacte de lecture". De manière générale le

¹ *L'Acte de lecture*, op.cit., p. 197.

² Ibid, p. 198.

³ Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 43.

mode de lecture et de réception d'une œuvre se définit par son appartenance plus ou moins exacte à un genre et son importance dans l'ensemble des institutions littéraires. Les lieux de réalisation de ce "contrat de lecture" sont nombreux dans le récit mais à des degrés différents, car il s'établit de manière favorable et décisive dans le paratexte et l'incipit.

Par définition, le paratexte renvoie à tous les éléments qui entourent le texte sans pour autant en faire partie intégrante. Selon Gérard Genette, ces éléments sont le titre, toutes sortes de préface, d'avant-propos, d'avertissements qui jouent un rôle déterminant dans l'horizon d'attente du lecteur et orientent sa lecture de manière décisive.

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »¹

À l'intérieur du paratexte même, Genette distingue deux genres différents en fonction de l'endroit où ils se situent, soit à l'intérieur du livre, soit à l'extérieur du livre. Dans le premier cas, il s'agit selon l'appellation de Genette, du "péritexte" qui englobe le titre, la préface, les notes, les titres de chapitres. Le deuxième type de paratexte c'est "l'épitéxte", éléments situés à l'extérieur du livre comme entretiens, correspondance, journaux intimes. Ce dernier, c'est-à-dire "l'épitéxte" nous intéresse moins ici, car il ne joue pas un rôle aussi déterminant que le périexpte dans l'horizon d'attente du lecteur et dans le pacte

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1987, p.7.

de lecture romanesque. Nous privilégierons deux éléments essentiels dans ce qu'on appelle le péritexte : le titre et la préface.

Analysons un à un les éléments constituant les paratextes des trois romans de notre corpus, afin de pouvoir en dégager les significations et leur rôle dans la détermination de l'horizon d'attente et l'orientation de la lecture.

Le premier élément important dans le "péritexte" pour reprendre le terme de Genette, est le titre, il a pour fonction essentielle d'attirer l'attention du lecteur, ensuite de l'accrocher ou au contraire de le décourager. En effet lorsqu'on méconnaît le nom de l'auteur c'est au titre que l'on se réfère pour décider de lire ou non un roman, et cela selon que le titre nous intéresse ou nous désintéresse, nous plaît ou nous dérange, nous surprend ou nous choque. Reprenons à ce sujet la définition de Charles Grivel :

« Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée. »¹

En s'appuyant sur l'analyse de Genette de la fonction des titres, nous avons pu dégager à travers l'étude des trois romans de notre corpus les fonctions suivantes :

Le premier roman de notre corpus, *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal, n'informe pas sur le contenu de manière abrupte, mais de façon symbolique et métaphorique. Le serment c'est l'engagement solennel, la promesse que se donnent une ou plusieurs personnes. Il s'agit ici du serment que se sont donnés les "barbares", mais qui est désigné par ce terme de "barbares" ? Ce n'est qu'en lisant le roman que l'on peut comprendre que l'auteur s'attaque dans son discours politique aux responsables du pouvoir et aux intégristes islamistes qu'il désigne entre autres par le terme « barbares ».

¹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973, p.173.

La Part du mort, titre du roman de Yasmina Khadra, nous renseigne non seulement sur le contenu mais aussi sur la forme ou la notion du genre. D'une part le mot "mort" qui est attractif nous laisse supposer que l'intrigue se déroule autour du thème de la mort ou peut-être du crime. Le mot " part" signifie ce qui revient à quelqu'un, un droit, ou un bien. Les deux mots assemblés nous laissent comprendre qu'il s'agit d'une histoire qui tourne autour d'un ou de plusieurs personnages morts ainsi que le respect et la mémoire qu'on leur doit.

D'une autre part, ce titre associé au titre de la collection « Folio Policier » qui est une mention générique nous renseigne sur la forme du récit ainsi que son appartenance à un genre précis : le "roman policier". Tous ces éléments rassemblés nous donnent des indications quant au sujet abordé dans le roman qui est la mort et le crime mais aussi sur le genre qui est l'intrigue policière. Cette hypothèse sera confirmée dès la première page du roman où est réécrit le titre, accompagné d'un sous-titre « Une enquête du commissaire Llob», ou de ce qu'on appelle page de faux titre.

Nous avons affaire, selon la terminologie de Genette, à un titre à la fois «thématique» donnant une idée sur le contenu, mais aussi, « rhématique», nous informant, sur la forme. Le lecteur sait dès le départ qu'il s'agit bel et bien d'un roman policier, c'est en prenant en considération l'ensemble de ces données que le lecteur va se dessiner un champ de lecture en fonction de ses attentes ou de son horizon d'attente construit dès le départ. Si l'ensemble de ces attentes sont satisfaites, le contrat de lecture est réellement réalisé ; si elles sont déçues ce contrat est rompu.

Cette fille-là, titre du roman de Maïssa Bey, renseigne sur le contenu de l'histoire en donnant des indications sur le personnage central du roman, une figure féminine dont l'un des traits principaux est son jeune âge. Le lecteur est donc invité à lire le roman en privilégiant l'héroïne du roman et son histoire.

Dans la mesure où l'épigraphe soit placée « en tête de l'œuvre », c'est-à-dire à son début ou au début de l'un de ses chapitres, elle engage d'une certaine manière un contrat de lecture. Gérard Genette la définit ainsi :

« [...] une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. D'où ce métonyme aujourd'hui fréquent : « exergue » pour épigraphe, qui ne me semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et sa place. »¹

L'épigraphe relève de ce que l'on appelle selon la terminologie de Genette : le « péritexte » qui renvoie à toutes sortes d'avertissements comme préfaces ou avant-propos employés en vue de guider la lecture. « Épigrapher » est donc un geste voulu de l'auteur dont la fonction demeure selon Genette nettement implicite, explique-t-il « puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. »²

Si l'emploi d'épigraphes demeure un « geste muet », il est loin d'être un geste fortuit et neutre ;

Quant à l'emplacement de l'épigraphe est généralement au tout début de l'œuvre, avant la préface ou parfois rarement à la fin de l'œuvre précise Genette :

« La place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est, je l'ai dit, au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface. La pratique ancienne admettait toutefois encore une épigraphe en page de titre : ainsi pour les originales de la Nouvelle Héloïse, ou d'Oberman (« Étudie l'homme et nos les hommes », Pythagore), et cette pratique n'est pas tout à fait abandonnée de nos jours : voyez le Fou d'Elsa (« Je pratique avec son nom le jeu d'amour », Djâmî). Un autre emplacement possible, comme pour la dédicace, est la fin du livre : dernière ligne du texte, séparée par un blanc, comme la citation de Marx placée par Perec à la fin des Choses. »³

Les épigraphes employées dans les romans de notre corpus sont placés au début des textes dont les fonctions divergent d'un texte à l'autre selon l'interprétation que l'on puisse leur donner en tant que lecteur. Nous lisons au début de *La Part du mort*

¹ Ibid., 147.

² Ibid, p. 159.

³ Ibid, p. 152.

« Onzième commandement :

Si les Dix Commandements n'ont pas réussi à sauver ton âme, si tu persistes à n'avoir d'égards pour rien, dis-toi que tu ne vaux pas grand-chose. »¹

L'auteur donne ici l'impression beaucoup plus d'avertir le lecteur que de l'informer sur le contenu de l'œuvre. Il s'adresse directement au lecteur en employant le pronom de la deuxième personne du singulier "tu", il s'adresse autant à sa sensibilité qu'à son intelligence. Cet avertissement touche à la sensibilité du lecteur et suscite sa curiosité pour en savoir plus mais ne l'informe pas de manière directe sur le contenu. Il laisse cependant supposer que le sujet traité dans l'œuvre est d'une utilité morale voire sociale ou religieuse.

Pour valoriser son œuvre, Maïssa Bey n'hésite pas de multiplier les avertissements, afin de susciter un certain intérêt chez son lecteur. Le premier consiste en un extrait d'un texte d'un autre auteur appelé Youssef El Khâl pas très connu ou pas connu du tout que l'auteure ne prend pas le soin de présenter au lecteur. L'auteur suscite la curiosité du lecteur qui va devoir faire des recherches pour savoir qui est cet auteur, quand est-il né ? Existe-t-il réellement ou est-il fictif ?

« Cet été les racines s'interrogent sur leur avenir

et le fleuve ne leur répond pas.

Les feuilles qui tombent sont un corps

Et le secret réside dans les racines.

Dans les racines gît notre hier,

Dans les racines gît notre demain. »² (*El Bir el Maghura* (Le puits abandonné)

Les phrases de cette épigraphe, sans pour autant informer sur le contenu de l'œuvre mettent la sensibilité du lecteur à rude épreuve avec les lueurs de désespoir et d'espoir qu'elles expriment. Une fois encore, comme dans

¹Yasmina Khadra, *La Part du mort*, Paris : Julliard, 2004.

² Cité par Maïssa Bey in *Cette fille-là*, op.cit.

l'épigraphe de Yasmina Khadra, l'auteur préfère susciter la curiosité du lecteur que de l'informer directement sur l'histoire. Cette épigraphe est accompagnée d'une définition du *Petit Robert* du mot "fille", présent dans le titre du roman.

Si l'on se réfère aux fonctions de l'épigraphe telles qu'explicitées par Genette, nous pouvons dire que la fonction de l'épigraphe ici est doublement articulée de façon à commenter le titre et en même temps le contenu de l'œuvre. L'une des premières fonctions de l'épigraphe est celle du « commentaire, parfois décisif- d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du titre. »¹, quant à la deuxième « sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »²

La page qui suit s'ouvre sur une autre épigraphe qui consiste en un avertissement d'un personnage féminin, Malika, l'héroïne du roman dans le quel elle se dévoile sur sa propre personne et sur ses projets de narration, car elle est aussi la narratrice de l'histoire, de sa propre histoire mais aussi de l'histoire d'autres milliers de femmes algériennes, d'autres protagonistes femmes du roman. Dans cette épigraphe, la narratrice nous informe non seulement sur le contenu mais elle essaye de valoriser le sujet en insistant sur l'importance de la question abordée " la condition des femmes" dans sa société, de son utilité morale et sociale :

« J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberie, violence et malheurs. »³

Le plus attachant vis-à-vis du lecteur dans cette épigraphe n'est-il pas son auteur, l'héroïne même du roman ? Nous y relevons la troisième fonction de l'épigraphe où « l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée

¹ *Seuils*, op.cit., p. 159.

² *Ibid*, p. 160.

³ *Cette fille-là*, op.cit.,

d'un texte-caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation »¹

En donnant des précisions sur le contexte, et des déclarations sur le projet de narration et sur son intention, la narratrice essaie de valoriser le texte sans trop indisposer le lecteur par une exagération flagrante. Il y a également dans l'épigraphe une invitation à la lecture, suggérée de manière habile et intelligente sans obligation ni contrainte : « Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre »² signé Malika.

Par ces propos, la narratrice essaie d'obtenir la lecture, mais s'efforce également de guider et d'orienter le lecteur dans le rapport qu'il peut avoir au texte, à travers l'effet que peut avoir sur lui l'épigraphe et donc nouer ce que Vincent Jouve appelle le " contrat de lecture".

Nous ne notons par contre aucune épigraphe dans *Le Serment des barbares* et si l'auteur choisit d'insérer des avertissements de ce genre dans son œuvre de telle sorte à nouer un contrat de lecture entre le lecteur et le texte, que signifie alors l'absence des avertissements ? Cela ne signifie-t-il pas que l'auteur ne veut orienter la lecture dans aucun sens donné plutôt que de le laisser découvrir le texte et interpréter librement le sens de l'œuvre ?

Les indications données de manière plus ou moins explicite dans le paratexte : titre et épigraphes sont davantage renforcés dans l'incipit, les premières lignes du texte. Si le lecteur n'a pas d'idée précise sur le contenu et le genre du texte qu'il a en mains, c'est dans l'incipit qu'il peut avoir une idée plus ou moins claire sur son contenu et sur son genre et quelle attitude devrait-il adopter à son égard.

Le titre et les épigraphes ne donnent forcément pas des indications concernant le contenu et le genre, l'incipit par contre en plus du contenu peut informer d'une façon plus ou moins exacte sur l'inscription de l'œuvre dans un genre

¹ *Seuils*, op.cit., p. 161.

² *Cette fille-là*, op.cit.,

particulier et détermine en quelque sorte l'horizon d'attente que le lecteur devra prendre en compte dans sa relation au texte.

« Le début du roman, en inscrivant le texte dans un genre particulier, trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec le lecteur. L'incipit remplit trois fonctions : il informe, intéresse et propose un pacte de lecture. »¹

En effet lorsqu'on aborde un roman ou avant même d'en entamer la lecture, on se pose la question sur son contenu : « de quoi s'agit-il ? » Mais aussi sur les éléments qui le composent, le personnel narratif, « Le qui » ? Et les éléments spatio-temporelles qui concernent le temps et le lieu, autrement dit, « le quand » ? Et le « où » ? Que nous résumons dans l'action, les personnages entre autre le héros, l'époque et enfin le lieu de l'intrigue.

C'est ainsi que Yasmina Khadra introduit *La Part du mort* :

« Á croire que la terre s'est arrêtée de tourner. J'ai le sentiment de me décomposer au fil des minutes, que chaque instant qui s'en va emporte avec lui un pan de mon être. [...] Pour un flic dynamique, c'est la cale sèche. Depuis la neutralisation du Dab*, Alger respire. On se couche tard, on se lève rarement.»²

En lisant ces quelques premières lignes du roman, le lecteur a d'emblée une idée sur le personnage principal qui est aussi le narrateur du récit, il s'agit d'un flic dont l'un des traits principaux sont son énergie et sa volonté. Le narrateur n'en dit pas plus et le lecteur sent dans a manière de se présenter une certaine suffisance comme s'il était censé être connu du public. Par ailleurs le mot "Dab" est accompagné d'une note de bas de page renvoyant au *Dingue au bistouri*³, l'un des premiers polars de Yasmina Khadra, signé commissaire Llob et ayant en même temps pour héros le fameux commissaire Llob. Le lieu où se déroule l'histoire c'est Alger, quant à l'époque elle n'est pas indiquée de manière précise, mais puisqu'il s'agit d'un calme et d'une sérénité qui règne dans la ville, le lecteur peut comprendre facilement qu'il s'agit de la période de

¹ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 19.

² Op.cit., p. 11.

³ Alger, Laphomic, 1990, rééd., Flammarion, 1999, et J'ai lu , Paris, 2001.

trêve de l'après-terrorisme. Par contre il n'y aucune donnée renseignant sur l'action ; le lecteur peut donc supposer qu'il s'agira sûrement d'une enquête policière ce qu'il confirmera ou infirmera en cours de lecture.

Il faut rappeler aussi que « Le genre renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public. Si le lecteur accepte sans peine de voir des morts ressusciter dans un récit fantastique, il s'offusquera du même évènement dans un roman policier. De même, il n'acceptera pas, à la lecture d'un roman historique, de rencontrer des contradictions flagrantes avec l'Histoire officielle.»¹

La réception de *La Part du mort* s'inscrit dans cette optique dans la mesure où le commissaire Llob qui était mort dans le dernier polar est ressuscité par son créateur, c'est probablement la raison pour laquelle ce roman n'a pas eu autant de succès que les polars précédents de Yasmina Khadra, que l'auteur espérait, le reconnaît-il :

« Le commissaire Llob a été convaincant. Il a touché des milliers de lecteurs, même aux Etats-Unis, où il a été salué par la presse américaine. Mais sa dernière publication- *La Part du mort* – a été un bide. Ses fans nous ont posé un sacré lapin. Je laisse tomber cette voie. Je n'écrirai plus de romans. Je n'écrirai plus de romans policiers »²

I.II.1.2. COMMUNICATION NARRATEUR -NARRATAIRE

On ne peut lire un roman sans se poser la question « Qui raconte l'histoire ? », autrement dit, poser le problème de la voix du récit. Identifier le narrateur nous conduit à déterminer son statut dans le roman en déterminant, de façon plus ou moins précise, sa relation avec l'histoire qu'il raconte mais aussi à quel niveau du récit est-il présent comme l'explique Vincent Jouve :

« Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers

¹ Vincent Jouve, *La lecture*, op.cit., p. 47.

² *La Nouvelle République*, 24 juillet 2005, Karim Hadidi.

du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ?) »¹

Cependant, se poser la question « Qui raconte ? » implique la question « A qui raconte le narrateur ? » Á qui s'adresse-t-il ? La réponse à cette question nous permet de définir le destinataire du texte littéraire, le lecteur virtuel (ou narrataire selon l'appellation de Genette) à qui le narrateur est supposé raconter l'histoire.

« Dès l'instant où l'on identifie le narrateur (au sens large) d'un livre, il faut reconnaître aussi l'existence de son "partenaire", celui à qui s'adresse le discours énoncé et qu'on appelle aujourd'hui le narrataire. Le narrataire n'est pas le lecteur réel, pas plus que le narrateur n'est l'auteur : il ne faut pas confondre le rôle avec l'acteur qui l'assume. Cette apparition simultanée n'est qu'une instance de la loi sémiotique générale selon laquelle "je" et "tu" (ou plutôt : l'émetteur et le récepteur d'un énoncé sont toujours solidaires. »²

C'est à travers l'implication du narrateur de manière directe ou indirecte dans la diégèse, sa position dans le récit, son invocation et ses appels à témoin du lecteur que nous pouvons dégager la présence du lecteur au sein du texte. Mais il nous faut d'abord identifier le statut du narrateur dans les différents récits de notre corpus.

Pour identifier le statut du narrateur il est indispensable d'identifier la relation qu'il noue avec l'histoire qu'il raconte. En nous référant à la typologie de Genette, nous pouvons identifier quatre types de narrateur : « Le narrateur extradiégétique- hétérodiégétique raconte en récit premier une histoire d'où il est absent. Le narrateur extradiégétique-homodiégétique raconte en récit premier une histoire où il est présent. Le narrateur intradiégétique- hétérodiégétique raconte en récit enchâssé une histoire d'où il est absent. Le narrateur intradiégétique- homodiégétique qui raconte « une histoire où il est présent »³

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p.25.

² Tzvetzan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Tome 2, « Poétique », Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1986, p.67.

³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 26.

L'analyse du statut du narrateur dans les récits constituant notre corpus nous permettra de mieux décerner sa relation à l'intrigue mais aussi et surtout avec le narrataire, destinataire du message littéraire. Par définition le narrataire est « une certaine figure du lecteur construite par le texte à travers son énonciation »¹

En se référant à l'analyse de Vincent Jouve, nous pouvons distinguer trois types de narrataires : « le narrataire personnage, destinataire du discours du narrateur qui joue un rôle dans l'histoire (ex : le sultan, personnage auditeur des contes de Schéhérazade), le narrataire invoqué, lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit »² et le narrataire effacé qui « n'est ni décrit, ni nommé mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte »³

Dans *La Part du mort*, le commissaire Llob, personnage central du roman, est chargé de raconter son enquête à la première personne du singulier "je". Nous pouvons dire dès le début du roman qu'il s'agit d'un narrateur extradiégétique-homodiégétique racontant en récit premier une enquête dont il est le héros.

« J'essaie de déceler une anomalie sur le mur pour méditer dessus. Ça fait des mois que je me tourne les pouces. Pas un cambriolage, pas le moindre rapt de chiot. [...] J'ai léché le fond de ma tasse de café, déchiffré, une à une, les innombrables arabesques que je griffonne distraitemment sur mon buvard; pas moyen de secouer les aiguilles de l'horloge murale. Il est 15 h, et je commence à trouver le temps long »⁴

Par contre rien ne nous informe sur le statut du narrataire, destinataire du discours littéraire, car il n'est ni nommé, ni désigné directement mais il est partie intégrante du texte, de son épaisseur et de sa substance et il lui revient de jouer le rôle qui lui est assigné, de comprendre et de déchiffrer le message que lui adresse indirectement le narrateur à travers les implicites et les sous-entendus.

¹ Dominique Maingueneau, *Eléments linguistiques pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, rééd., 2003, p. 10.

² *La Lecture*, op.cit., p. 27.

³ Ibid, p. 28.

⁴ *La Part du mort*, op.cit., p12.

Le «narrataire extradiégétique» ou encore le lecteur virtuel ne prend pas la forme d'un actant mais il est présent d'une façon ou d'une autre dans le tissu textuel. Sans même être nommé ou désigné directement, nous pouvons détecter sa présence et l'identifier grâce à un ensemble de signes et de traces inscrits dans le tissu textuel comme l'explique Gérard Genette :

« [U]n lecteur est plus ou moins impliqué dans le texte, qui se confond en narration extradiégétique, avec le narrataire et qui consiste exhaustivement en les indices qui l'impliquent, et parfois le désignent.»¹

Il nous revient donc de révéler la présence du narrataire et reconstruire son portrait à travers l'ensemble des indices et les adresses qui lui sont faits.

S'interroger sur les "intrusions" de l'auteur et du narrateur peut nous aider à définir le statut du narrateur mais aussi de dégager la figure du narrataire. L'instabilité de la narration est l'une des différentes méthodes permettant d'invoquer le lecteur en soumettent sa sensibilité à rude épreuve, elle exige du lecteur une grande habilité et perspicacité en sollicitant de sa part une grande attention aux examens et pièges tendus par un narrateur habile.

Nous observons dans le passage suivant extrait de *La Part du mort* le glissement de la narration de la première personne du singulier "je" à la première personne du pluriel "nous" puis à la troisième personne du singulier "on" toujours dans la même page.

« J'ai le sentiment de me décomposer au fil des minutes, que chaque instant qui s'en va emporte avec lui un pan de mon être. [...] Depuis la neutralisation du Dab, Alger respire. On se couche tard, on se lève rarement [...] On voit bien que quelque chose de terrible est entrain de sourdre, mais on s'en fout. Nous autres, Algériens, nous ne réagissons qu'en fonction de ce qui nous arrive, jamais en prévision de ce qui risquerait de nous arriver. »²

Par le pronom "je" le narrateur se désigne ici en tant que narrateur mais aussi en tant que personnage dans le récit, quant au glissement de la narration du "je" vers le pronom "on" ensuite le "nous", il constitue une sorte de digression qui

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p. 238.

² *La Part du mort*, op.cit., p. 11.

interrompt momentanément la fiction et conduit à un autre niveau de lecture en exigeant ainsi de la part du lecteur de faire appel à son esprit critique au lieu de sa sensibilité et de son imaginaire qu'exige de lui la fiction.

« L'instabilité de la position du narrateur, qui tour à tour s'implique dans la narration et tout à coup s'en détourne, est à l'origine de cette mise en scène où le récit «bascule» tandis que le lecteur est pris à témoin de la comédie de l'écriture »¹

En outre par l'emploi de l'expression « Nous autres Algériens », le narrateur dévoile sa nationalité mais aussi la nationalité du lecteur potentiel auquel il s'adresse, un lecteur algérien duquel il essaye de se rapprocher et qu'il essaye d'intégrer au récit. En effet, c'est à travers les différentes interpellations du narrataire qu'il devient possible de dessiner le portrait du lecteur auquel s'adresse l'auteur dans le texte. Nous constatons dans *La Part du mort* que ce lecteur est essentiellement Algérien. Le langage employé par l'auteur est un autre indice de l'algérianité du lecteur, le narrateur ne se prive pas de glisser de temps à autre des termes faisant partie du dialecte algérien parfois non accompagnés de notes de bas de page, ce qui nous fait comprendre qu'il s'adresse à un lecteur censé comprendre ces quelques termes et que nous aborderons de manière plus détaillée dans le chapitre qui suit. Mais il faut préciser que ces mots du dialecte algérien ne sont pas envahissants dans le texte, ce qui explique encore une fois que l'auteur ne veut pas prendre le risque de ne pas se faire comprendre et donc de ne pas se faire lire par un grand nombre de lecteurs non algériens.

Par contre le lecteur virtuel ne se manifeste pas dans *La Part du mort* de manière directe par le moyen de signaux qui lui sont adressés, nous risquons jamais de voir le narrateur intradiégétique interpellé directement son narrataire à l'aide de noms comme "lecteur", "cher lecteur" ou "auditeur", ni même pas le pronom "vous".

¹ Catherine Mariette, « Portrait du lecteur stendhalien » in *La Lecture littéraire, Revue de Recherche sur la lecture littéraire*, vol n°2 Le Lecteur dans l'œuvre, publié avec le concours du centre national du livre, janvier, 1998, p. 27.

Il est de même dans le roman de Maïssa Bey où la narratrice qui est en même temps héroïne du roman, raconte à la fois en récit initial sa propre histoire et en récits enchâssés les histoires d'une dizaine d'autres femmes d'où elle est absente en tant que personnage. L'instabilité de la position du narrateur est encore ici plus compliquée et due au va et vient entre le rôle de narratrice extradiégétique-homodiégétique et celui de narratrice intradiégétique –hétérodiégétique racontant en récits enchâssés des récits où elle est absente.

Maïssa Bey essaye de reprendre à son compte ce procédé de l'invocation au lecteur, en compliquant davantage le rôle assigné au narrateur. Nous pouvons remarquer ici que la narration est souvent projetée vers un hors texte, vers un destinataire absent du texte que la narratrice veut faire participer à la fiction. Ses adresses au lecteur prennent une autre forme que dans *La Part du mort* et dans *Le Serment des barbares*. Prenons cet exemple où la narratrice s'adresse au lecteur à la deuxième personne du pluriel "vous"

«À présent vous pouvez gravir les marches. Pousser la lourde porte de bois jamais fermée, recouverte d'une couche de peinture grise écaillée. [...] C'est là. Vous pouvez continuer. Ou faire très vite demi-tour. Si vous avez le choix.»¹

La narratrice s'adresse au lecteur comme s'il était présent en chair et en os dans le récit en le dirigeant à travers ses mouvements, ses actes et ses gestes, « gravir », « pousser », « continuer », « faire demi tour », sont autant de verbes d'action qui rendent la manifestation physique, corporelle et du lecteur encore plus forte. Ou encore :

« Avant de sortir, de retrouver le monde des vivants, vous êtes priés de prendre simplement le temps d'un regard ou d'une histoire pour traverser la solitude de ces hommes et de ces femmes... »²

Elle continue toujours à guider le lecteur en l'invitant à contempler le foyer des vieux comme s'il était présent là avec elle, comme s'il gravissait les

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 15.

² Ibid, p. 17.

marches et pousser la porte réellement. « Regardez-moi donc ! Je ne suis pas des vôtres ! Avec mes cheveux clairs et mes yeux plus bleus que votre ciel ! »¹

En employant le verbe « regarder », la narratrice demande au lecteur de l'observer, d'observer ses yeux plus bleus que le ciel sous lequel il vit, c'est une façon comme une autre de préciser au lecteur qu'elle ne fait pas partie de sa patrie, ni de sa communauté. N'est-ce pas ici une façon d'évincer une certaine catégorie de lecteurs et de s'intégrer à une autre ?

En effet par le moyen des nombreuses adresses au lecteur à travers le pronom "vous", la narratrice cherche à rendre présent un lecteur qui est absent, le narrataire effacé, en interpellant davantage sa sensibilité et son imaginaire et le faisant participer à la fiction. " Répétez", "Ecoutez", " écoutez-les", "écoutez-là", "Dites-vous !!" ou sous forme d'interrogations " savez-vous ?". Le lecteur est ici invité à explorer la maison des vieux et des mères célibataires en se laissant guider par la description. En outre, ces adresses donnent l'impression que le narrataire est présent dans le récit alors qu'il est tout à fait absent, ce qui est du encore une foire à liberté de la communication que se permet la narratrice en vers son destinataire. « L'allure libre de la conversation rompt alors souvent la fixité que l'écriture inflige au récit et restitue la dimension orale du dialogue entre l'auteur et son lecteur »²

Cette dimension orale du dialogue entre l'auteur et le lecteur ou encore entre le narrateur et le narrataire est ici accentuée au moment où la narratrice Malika choisit de s'adresser à un public féminin qu'elle apostrophe dans ce passage :

« Regardez-moi donc ! Je ne suis pas des vôtres ! Avec mes cheveux clairs et mes yeux plus bleus que votre ciel ! A cet instant de l'histoire, tester la crédulité des auditrices en ajoutant un soupçon d'aristocratie. Loin la misère ! Impossible n'est pas »³

¹ Ibid. p. 24.

² Catherine Mariette, *Portrait du lecteur stendhalien*, op. cit., p. 24.

³ *Cette fille- là*, op.cit., p. 24.

Le terme « auditrices » témoigne ici de la volonté de la narratrice de s'adresser à un public féminin auditeur et non lecteur, en inscrivant ainsi son discours dans l'oralité.

Quant à Boualem Sansal, il ne recourt pas à des méthodes de séduction toutes faites pour orienter la lecture et choisir ainsi son lecteur. C'est seulement à travers l'observation des pronoms personnels que nous pouvons déceler sa présence. L'un des signes tangibles du lecteur dans *Le Serment des barbares* est le recours à la première personne du pluriel "nous" et au pronom indéfini "on"-ces deux pronoms personnels envahissant essentiellement le texte.

Grâce à différents procédés, le lecteur est amené à actualiser implicitement ou explicitement le texte. Dans les exemples que nous allons relever le narrateur va solliciter l'attention du lecteur, ainsi que sa bienveillance, son indulgence, son assentiment et parfois même sa participation active.

La marque de la première personne du pluriel sous la forme d'un pronom personnel ou d'un adjectif joue efficacement le rôle de convoquer le lecteur en associant les deux partenaires du texte dans un même discours. « Nous l'appellerions génocide, n'était le refus des acteurs. »¹

Ce "nous" engage une certaine complicité entre le narrateur et son lecteur. Cette forme inclusive du pronom englobe, entre autres, le locuteur et l'allocutaire par le recours à l'adjectif possessif "nos" comme dans l'exemple suivant :

« De nos jours, trente années après l'indépendance, elle est regardée comme le fleuron de l'industrialisation du pays. Par décret, elle a été classée "ville industrielle", et offerte à l'admiration de cohortes moutonnières de visiteurs d'usines que des guides frénétiques et arrogants mènent à la baguette. »²

On peut supposer que l'adjectif possessif "nos" désigne la communauté algérienne à laquelle et le narrateur et le lecteur peuvent s'associer

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 10.

² Ibid, p. 11.

Quant à l'emploi de l'impératif, il permet d'anticiper et de créer des sentiments de lassitude, d'horreur ou de dégoût chez le lecteur. « N'y regardons pas de trop près; elles sont de un peu de guingois, baveuses de mortier mal envoyé, et ridiculement mal envoyé,... »¹

Nous pouvons dire que : « L'impératif par sa fonction de régie, sollicite la présence du lecteur en tant que co-organisateur du texte. »²

Il s'agit souvent d'une adresse implicite au narrataire en l'impliquant davantage dans le discours par l'emploi du pronom "nous" mais aussi par le pronom "on" qui est omniprésent dans le roman. L'emploi de la forme impersonnelle est un autre signe de complicité allant parfois jusqu'à la duplicité, voire l'hypocrisie. Le pronom impersonnel "on" est largement représenté dans *Le Serment des barbares*. Par le recours à cette forme, le texte traduit un effacement de "l'autorité auctoriale" ou plus ou moins le désir du narrateur de se fondre dans une collectivité anonyme, de se joindre au lecteur virtuel, ou encore d'inviter le lecteur à se joindre à lui.

« On se demande si la construction traîne en longueur ou si la phase démantèlement après faillite a commencé. Le spectacle du progrès en marche est angoissant dans les esprits fermés au doute, il sème d'étranges certitudes; avec le temps et la pousse, ça arrache. [...] On verra des habitations humaines; les fenêtres, les balcons et les terrasses sont encombrés de hardes tristounettes et de literies pisseuses que le soleil et le vent finissent de décolorer des fabriques si l'on se focalise sur le vrombissement qui s'en échappe en vagues sourdes, lancinantes à la longue fabriques de quoi ? »³

Il est inutile et même impossible de relever tous les exemples tant le pronom "on" est employé dans tout le texte, il est le pronom de la narration mais aussi du discours par excellence.

« Sa redondance fournit au lecteur l'occasion d'exercer son pouvoir sur le texte. Pronom de substitution, aspect protéiforme de

¹ Ibid., p. 16.

² Marie-Paule De Neerdt-Pilorge, *Les Mémoires de Saint Simon*, Voltaire foundation, Oxford, 2003, p. 89.

³ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 13.

la personne par excellence, il recouvre différents sens selon le contexte et les temps des verbes qui lui sont associés. »¹

De manière générale, ce pronom relève d'un sens indéterminé et renvoie à une figure globale de la personne comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

« Ce jour-là comme les jours précédents, on enterre de nouvelles victimes du terrorisme. Il sévit à grande échelle. Cette animosité n'a pas de nom, à vrai dire. C'est une guerre si on veut; une fureur lointaine et proche à la fois ...»²

Dans les exemples où le pronom "on" renvoie à une figure globale de la personne, il traduit des remarques moralisantes et désigne de manière générale tout homme, tout lecteur capable de jugement et d'appréciation à propos de réflexions sur les problèmes socio-politiques et les mœurs de l'époque concernée par le discours et c'est ainsi que le pronom prend une grande amplitude.

« Plus prégnantes sont ces figures où le narrateur et son lecteur surgissent comme en transparence dans le pronom indéfini; mais ce qui rend la tâche de l'actualisation du texte particulièrement ardue, c'est que suivant les temps verbaux, ces formes convoquent le lecteur de manière très différente, voire contrastée »³

En effet comme c'est le cas dans *Le Serment des barbares*, ce pronom est associé à la fois au passé, présent et au futur et selon le temps verbal auquel il est associé, il n'exprime pas le même sens et le même but du point de vue du lecteur.

Ainsi en associant le pronom "on" au passé, passé composé ou passé simple, le narrateur met en scène un ensemble de points de vue communs avec son narrataire, où il interpelle plutôt sa sensibilité intellectuelle que sensorielle.

Dans certains cas, le narrateur désigne par ce pronom les personnes faisant sujet de son discours et de sa plaidoirie comme il les a nommées au début du

¹ Marie De Neerdt-Pilorge, *Les Mémoires de Saint Simon*, op.cit., p. 91.

² *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 9.

³ Marie De Neerdt-Pilorge, *Les Mémoires de Saint Simon*, op.cit., p. 91.

roman : "ses acteurs", les acteurs de la guerre civile : « Ses acteurs? Un peu tout le monde et personne dont on puisse dire : c'est lui, c'est cet homme »¹

Ce pronom désigne à la fois, selon le discours du narrateur, les responsables du pouvoir et les intégristes. Ce "on" est doublé d'un "nous" à valeur indéfini comme dans l'exemple suivant :

« Qu'y pouvons- nous sauf les longer ? Quel Arabe accepterait de se dégarnir et d'exposer ses miches à la convoitise, hein ? Partout, sans les lâcher d'un pouce, la trouille les escorte comme le vice escorte l'ambition; on ne sait qui est devant, qui est derrière et pourquoi il y a tant de dégâts. »²

L'emploi du pronom "nous", ensuite du "on", a pour but d'intégrer le narrataire au récit et d'engager une certaine complicité entre le narrateur et lui.

LII.2. INTERACTION DES HORIZONS D'ATTENTE DE L'ŒUVRE ET DU LECTEUR.

Ayant déjà développé la notion d'horizon d'attente dans notre préambule théorique, son évolution et sa relation à l'œuvre et au lecteur, nous aborderons ici les romans de notre corpus à partir des données théoriques que nous avons réunies autour de cette notion. Seulement, il convient ici de revenir sur la différence entre horizon d'attente du public et celui de l'œuvre.

L'horizon d'attente du public lecteur se définit comme l'expérience de lecture préalable et tout ce qu'elle véhicule comme normes et ensemble de valeurs littéraires, morales et politiques, elle consiste aussi en un ensemble de « systèmes de références objectivement formulables qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 9.

² *Ibid.*,p. 22.

l'opposition entre langage poétique, et pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »¹

La notion d'horizon d'attente s'intéresse à la relation qui existe ou peut exister entre l'œuvre et ses lecteurs ainsi qu'aux ruptures et écarts au sein de cette relation. En tant que chercheur en littérature nous nous intéressons à l'étude de cette relation en la fondant sur l'expérience que le lecteur a déjà du genre dont l'œuvre littéraire fait partie et son inscription dans un système de normes et de valeurs données.

Reconstituer l'horizon d'attente du public-lecteur de la manière dont elle a été reçue lors de sa parution peut permettre de vérifier si l'œuvre répond à certaines nouvelles questions et la manière dont le lecteur l'a perçue et l'a comprise la première fois. Ceci consiste à retrouver « les dispositions particulières où le public se trouve pour l'accueillir, antérieurement même à la réaction psychologique du lecteur isolé et à l'intelligence subjective qu'il a de l'œuvre. »²

L'expérience préalable qu'a le lecteur d'une œuvre littéraire s'appelle « horizon d'attente » du public-lecteur ou « opinion public littéraire », et elle peut être présente même dans le corps de l'œuvre. Aucune œuvre n'est donc nouvelle de ce point de vue, suscitant ainsi chez le lecteur des réactions en évoquant dans son esprit des lectures antérieures et le confrontant à des espaces de lecture familiers ou nouveaux par rapport à ses expériences.

Non seulement cette notion d'horizon d'attente s'intéresse à la relation existant entre l'œuvre et ses lecteurs mais aussi aux écarts et ruptures dans cette relation, ce que l'on appelle communément « l'écart esthétique » qui nous permet de mesurer l'écart entre l'univers du texte et celui du lecteur.

Cet écart esthétique est mesurable au degré de changement de l'horizon d'attente qui peut aller ou non « à l'encontre d'expériences familières ou en

¹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit, p. 49.

² Ibid, p. 50.

faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience »¹

Nous définissons l'horizon d'attente du lecteur comme l'ensemble des attentes et des aspirations qu'il espère retrouver dans l'œuvre nouvelle, des caractéristiques communes avec d'autres œuvres précédentes. De ce point de vue, aucune œuvre n'est tout à fait nouvelle, elle évoque forcément dans l'esprit des lecteurs des réalités connues :

« Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. »²

Pour Jauss toute lecture d'une œuvre nouvelle se fonde sur la base de lectures antérieures, par rapport aux règles du jeu, aux codes et aux habitudes de lecture censés être connus du lecteur. Elle requiert aussi chez le lecteur un ensemble de connaissances et d'expériences que Jauss nomme « horizon d'attente ». L'expérience individuelle du lecteur ne peut être établie qu'en fonction de cette connaissance qui forme « l'horizon intersubjectif » sur lequel s'inscrit sa lecture.

Cette notion d'horizon d'attente dépend de l'expérience préalable qu'a le lecteur du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres antérieures et dont l'œuvre nouvelle relève.

L'acte de lecture est considéré par Jauss et Iser comme la rencontre de deux pôles, le texte et le lecteur, les deux éléments indispensables à l'actualisation du sens de l'œuvre. Par conséquent, toute étude de la réception d'une œuvre, de l'esthétique du lecteur ou d'un public donné doit être l'étude de l'interaction de ces deux éléments, l'effet « esthétique produit » par l'œuvre, inhérent à sa structure d'un côté, et sa « réception » de l'autre, déterminé par le lecteur. Autrement dit, l'interaction de deux horizons d'attente, celui de l'œuvre d'un côté et l'horizon d'attente du lecteur de l'autre.

¹ Ibid, p. 53.

² Ibid, p.51.

L'œuvre romanesque prévoit dans une grande mesure sa réception, d'une manière ou d'une autre, le roman offre à la lecture une histoire et en même temps la façon dont elle doit être lue. C'est à travers un ensemble d'indices qu'un roman dicte au lecteur les normes de sa lecture. Ces normes ou conventions de réception et de lecture, repérables dès les premières pages du livre et même bien avant, représentent une sorte de « pacte », ce que l'on appelle communément le « pacte de lecture ». Ce pacte s'opère à des lieux distincts du texte, essentiellement dans l'incipit et le paratexte comme nous l'avons déjà vu.

La notion d'horizon d'attente engage un « contrat de lecture » dès les premières pages du roman explique Vincent Jouve :

« Toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur intègre plus ou moins consciemment. Si cet horizon d'attente est déçu par le texte, il y a violation du pacte de lecture et la communication ne fonctionne plus. »¹

Se définissant comme un processus socio-historique, la réception dépend de l'ensemble des attentes du lecteur préétablies par un ensemble de facteurs culturels qu'on appelle « horizon d'attente » dictés par les normes habituelles de lecture. La réception d'une œuvre par le lecteur fonctionne selon ses attentes. En abordant une œuvre nouvelle, le lecteur s'attend à identifier des normes et des caractères auxquels il est habitué et qui le prédisposent à un certain mode de réception.

L'acte de lecture étant la rencontre de deux pôles, le texte et le lecteur, deux éléments indispensables à l'actualisation du sens de l'œuvre. Toute étude de l'expérience esthétique du lecteur d'un public donné, de la réception d'une œuvre doit passer par l'étude de l'interaction de ces deux éléments.

Il convient donc, dans le cadre de notre étude, de repérer l'inscription de l'horizon d'attente au sein du texte et non au niveau du public-lecteur en retenant que l'horizon d'attente du texte ce que Iser s'applique à appeler

¹ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 13.

répertoire se définit comme on l'a déjà vue, comme « l'ensemble des conventions qui constituent la compétence d'un lecteur (ou d'une classe de lecteurs) à un moment donné, le système de normes définissant une génération historique »¹. Au sens iserien l'ensemble des « normes retenues et les références littéraires forment l'horizon du texte »²

Iser entend par le répertoire l'ensemble des « conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également- sinon bien plus- à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens plus large d'où le texte est issu, soit à ce que les structuralistes de Prague ont désigné comme la réalité extra-esthétique. Le répertoire du texte est la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur. »³

Le répertoire chez Iser qui représente l'horizon d'attente chez Jauss consiste en l'ensemble des compétences acquises par le lecteur. Il s'agit d'un savoir au sens le plus large du terme, plus qu'un simple bagage cognitif ou des connaissances linguistiques, il concerne aussi et surtout l'ensemble des conventions et des normes qui fonctionnent comme des codes de lecture.

Le répertoire appelé "encyclopédie" dans la terminologie d'Umberto Eco et "horizon d'attente" dans celle de Jauss, se définit comme l'ensemble des normes linguistiques, culturelles, sociales et historiques indispensables à la lecture. Pour qu'il y ait de lecture possible, il faudrait qu'il y ait aussi des points communs entre le répertoire présent dans le texte et le répertoire c'est-à-dire ses compétences. De ce point de vue, toute lecture exige chez le lecteur plus qu'un simple savoir littéraire, une expérience préalable, culturelle, historique et pourquoi pas linguistique « toute codification en terme de normes et de savoir »⁴

Si le lecteur n'est pas tout à fait indépendant mais agit en fonction des contraintes, le texte aussi et surtout est dirigé par plusieurs facteurs qui le

¹ Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, seuil, 1998, p. 184

² Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture*, op.cit., p. 161.

³ Ibid, p. 51.

⁴ Nathalie Piégay- Gros, op.cit., p. 231

modifient au fil du temps, depuis sa production jusqu'à sa lecture et sa réception par le public-lecteur. Au moment de sa production, une œuvre peut paraître nouvelle mais en réalité, à travers l'ensemble des codes, des normes et des conventions génériques qu'elle affiche elle rappelle à certains égards des œuvres antérieures et porte en elle-même son mode de réception.

« [...] même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux-manifestes ou latents- de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. »¹

Dans la mesure où l'acte de lecture est la rencontre de deux pôles, le texte et le lecteur, la réception d'une œuvre est le résultat de l'interaction de deux horizons d'attente de ces deux pôles, celui du lecteur et celui de l'œuvre. Actualiser le sens d'une œuvre consiste à « relier les notions virtuelles que la langue propose aux objets et aux procès de la réalité extérieure. » Autrement dit, il faut que le lecteur ait en commun avec le texte un certain type de savoir, et de compétences. « Celles- ci sont les préconditions déterminant la compréhension de l'ouvrage, étant entendu qu'elles ne sont pas absolument exigibles mais qu'elles favorisent l'interprétation optimale et polysémique du texte »²

Dans le cas des romans de notre corpus, à quel degré, à quelle échelle est-il nécessaire pour le lecteur de disposer d'un champ cognitif et culturel et d'un certain type de compétences propres en même temps au genre des œuvres ? A quel genre de compétences spécifiques, le lecteur doit-il faire appel dans son répertoire qui conviennent au répertoire des textes ? Ce sont les questions auxquelles nous tâcherons de répondre dans ce chapitre.

¹Jean Starobinski, Préface, *Pour une esthétique de la réception* de Hans- Robert Jauss, op.cit., p. 14.

² Marie-Paul de Weerd-Pilorge, *Les Mémoires de Saint- Simon, Lecteur virtuel et stratégies d'écriture*, Voltaire Foundation, Oxford, 2003, p. 11.

III.2.1. CHAMPS DE LECTURE HABITUELS

La notion d'horizon d'attente a pour corollaire la question de l'inscription de l'œuvre au sein d'un genre. L'actualisation du sens d'une œuvre littéraire par l'acte de lecture dépend de certains codes et conventions génériques. Le genre dans lequel s'inscrit une œuvre donnée, et dont le lecteur fait l'hypothèse dès les premiers moments de la lecture fait partie de cet ensemble de conventions. Les données du genre que le lecteur essaye d'identifier lui offrent un possible champ de familiarisation avec l'univers de l'œuvre. En mettant à la disposition du lecteur un ensemble de codes, de normes et de conventions, le genre dicte au destinataire la façon d'approcher l'œuvre. S'il arrive à définir le genre, il a les clés du sens de l'œuvre.

« La concrétisation qu'accomplit toute lecture est donc inespérable de contraintes génériques, au sens où les conventions historiques propres au genre auquel le lecteur fait l'hypothèse que le texte appartient lui permettent de sélectionner et de limiter, parmi les ressources offertes par le texte, celles que sa lecture actualisera. Le genre, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu, informe le lecteur sur la façon dont il devra aborder le texte, et il en assure ainsi la compréhension. »¹

Il convient ici de s'interroger sur les lieux de l'inscription de l'horizon d'attente dans les romans de notre corpus et éventuellement sur leur inscription dans un genre défini dès le départ et facile à repérer dès les premières pages. Quelle hypothèse peut formuler le lecteur dès le paratexte et les premières pages sur le genre des trois œuvres de notre corpus et quelle attitude engage cette hypothèse vis à vis de l'acte de lecture et la réception des œuvres ? Comment se définit le champ d'investigation du lecteur des trois œuvres ? Par quel genre de conventions est-il conditionné ? Á quelles catégories génériques est-il confronté ?

¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op.cit., p. 186.

Le genre détermine en grande partie la réception d'une œuvre et tous les genres littéraires ne se lisent pas de la même façon :

« Un roman policier, un roman de science-fiction, un roman relevant de la « littérature générale » et susceptible d'obtenir un prix (Goncourt, Femina, Renaudot, etc.), un ouvrage philosophique, une étude psychanalytique, un recueil de poèmes, un « ouvrage pratique », etc. n'atteignent pas le même public dans la mesure où celui-ci se trouve dès le départ repéré selon ces catégories génériques. »¹

En abordant *Le Serment des barbares*, *La Part du mort* et *Cette fille-là*, le lecteur essaye forcément de les replacer dans leur contexte, la littérature algérienne de langue française des années 90 et en les classant par rapport au genre romanesque. Les trois œuvres de notre corpus s'inscrivent toutes dans le genre romanesque, ceci favorise en quelque sorte leur réception par le public-lecteur étant donné que le roman est le genre littéraire par excellence à l'étranger et encore plus au Maghreb. D'ailleurs selon Charles Bonn même si la majorité des écrivains maghrébins opte pour d'autres genres que le roman entre autres la poésie, celui-ci est devenu le genre par lequel cette production romanesque s'est faite le plus connaître :

« Même si les recueils de poésie, publiée ou non, sont certes plus nombreux que les romans dans la production maghrébine de langue française, le roman en est vite devenu le genre le plus représentatif, ou du moins le plus connu. Car c'est encore un des traits de cette omniprésence du « regard de l'Autre » que, se servant de leur langue, et passant par leurs circuits d'édition, les écrivains maghrébins ne soient consacrés que par le roman, forme assez récente et encore très minoritaire dans la production de langue arabe, mais forme canonique par excellence des littératures occidentales depuis la fin du XIXe siècle. »²

Le roman est devenu depuis la naissance de la littérature maghrébine de langue française et jusqu'à nos jours le genre le plus lu et sollicité par les lecteurs en gagnant un public plus large au Maghreb et plus particulièrement et

¹ Emmanuel Fraisse, Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, coll.

« Points. Essais », série « Lettres », pp. 31-32.

² Charles Bonn, *Le Roman Algérien de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1985, p. 8.

à l'étranger. Le roman est aussi « l'un des genres littéraires les plus tributaires de l'actualité culturelle et politique. C'est pourquoi l'Histoire coloniale différente des trois pays du Maghreb a produit trois littératures différentes, et cependant inséparables pour l'historien de la littérature, alors que leur dialogue avec leurs lecteurs nationaux n'est plus le même d'un pays à l'autre. »¹

En optant pour le genre romanesque, les trois romanciers s'inscrivent dans une tradition littéraire bien déterminée à l'échelle mondiale, en mesurant l'importance du roman dans l'univers littéraire algérien. Ce genre occidental obéit à certains critères et caractéristiques et à une échelle plus particulière dans le roman algérien des années 90. Ceci engage dès le départ un certain mode de réception par le public-lecteur.

La question que nous devrions nous poser ici est la suivante : les structures des récits des trois œuvres répondent-elles aux normes traditionnelles du roman de manière à favoriser la compréhension de la fabula ou si on observe plutôt une volonté de la part des auteurs de dérouter les attentes du lecteur contemporain par une transgression des règles habituelles du genre. D'un autre côté, s'inscrivant dans le roman algérien contemporain, des années 90, les trois œuvres répondent-elles ou non aux caractéristiques d'ensemble de cette littérature ?

Le lecteur aborde une œuvre avec une idée préalable, plus ou moins exact du genre dont elle fait partie en la distinguant d'autres genres comme le théâtre, la nouvelle ou la poésie. « Mais ses attentes vont elles-mêmes être modifiées au fur et au mesure par la lecture et par ce que le texte laisse entrevoir du genre auquel il appartient. Le texte propose ainsi une sorte d'esquisse implicite du genre à travers des critères sélectifs. »² Quels sont ces critères sélectifs qui semblent caractériser le genre des trois romans de notre corpus et qui orientent l'horizon d'attente du lecteur ?

¹ Ibid, p. 8.

² *Le Lecteur virtuel et stratégies d'écriture*, op.cit., p. 12.

Observons de plus près l'organisation et les structures narratives des romans de notre corpus pour vérifier si l'organisation des récits met ou non le lecteur en présence de structures conformes ou non aux normes habituelles du roman.

« L'histoire, de façon minimale, peut se définir comme une suite d'actions prise en charge par des acteurs. Deux questions sont donc au centre de la sémiotique : l'intrigue et les personnages. »¹

À la suite de Vincent Jouve, nous définissons l'intrigue comme une situation compliquée embarrassante dont l'un ou plusieurs personnages sont chargés d'en trouver une solution en affrontant les obstacles. « Entre *l'Odyssée*, *Le Père Goriot* et *Astérix*, les parentés sont évidentes : dans les trois cas, un personnage cherche à réaliser un but et doit, pour ce faire, affronter une série d'obstacles. »²

Friedman, qui a tenté une classification des différents types d'intrigues, insiste lui aussi sur le fait que « toute intrigue présente essentiellement le changement quelconque d'une situation donnée. Soient trois catégories principales (action, personnage, pensée) ; chacune d'elle peut présenter l'amélioration ou la détérioration d'une situation. »³

Dans *Le Serment des barbares*, l'inspecteur Larbi, est chargé d'enquêter sur un double meurtre, l'un d'un certain Si Moh, un riche commerçant et personnage influent.

« La foule qui assistait à la mise en terre de Si Moh, bruissait comme un essaim d'abeilles dérangé dans ses coutumes. La rumeur marchait à tire-d'aile. À la dernière pelletée, tout a été dit sur la mort de Moh. La balle assassine serait islamiste et la réponse au riche commerçant qui en avait marre de se faire pomper par les moudjahidin, les combattants de la foi. »⁴

L'autre est celui d'un certain Abdallah Bakour, un homme très pauvre :

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 45.

² Ibid, p. 46.

³ Friedman Norman, « Formes of th plot », *Journal of General Education*, vol. VII, n°4, juillet 1955, pp. 241-253.

⁴ *Le Serment des barbares*, op.cit., p.26.

« À l'autre bout du cimetière, un autre enterrement ; celui d'un certain Abdallah Bakour, soixante-cinq ans, sans femme, ni profession ni véritable logis, assassiné par une main inconnue ; le même jour que Si Moh. »¹

Ces éléments de l'intrigue sont mis à la disposition du lecteur dès les premières pages du roman et orientent ainsi son attente. Le lecteur s'attend à une intrigue policière avec tout ce que le genre policier sous-tend. C'est au fur et à mesure de sa lecture que ses attentes seront confirmées ou au contraire infirmées.

En s'inscrivant dans un genre bien déterminé et en se distinguant au sein institutions littéraires, l'œuvre parvient en quelque sorte à définir sa réception.

« Le genre renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public. Si le lecteur accepte sans peine de voir des morts ressusciter dans un récit fantastique, il s'offusquera du même événement dans un roman policier. »²

Nous reprenons à notre compte la définition de Tzvetan Todorov du roman policier dans son article *Typologie du roman policier*³ comme racontant deux histoires, l'histoire d'un crime ou de plusieurs et l'histoire de l'enquête.

En adoptant la distinction faite par Todorov, Yves Reuter, dans son article sur les *Éléments pour une typologie des romans policiers*⁴ le définit quant à lui comme un récit racontant « l'histoire du crime et celle de sa clarification (l'enquête) »⁵

Le lecteur du *Serment des barbares* repère au premier contact de l'œuvre les premiers aspects du roman policier dont la notion fondamentale de « l'histoire du crime ». Ses attentes seront à ce moment orientées de ce point de vue et il s'attend au fur et à mesure de sa lecture à retrouver la deuxième tranche, la deuxième histoire, celle de l'enquête. Il n'en sera pas déçu, car l'autre partie lui sera livrée dans les pages qui suivent. D'ailleurs toute l'intrigue est bâtie autour de l'enquête de l'inspecteur Larbi sur ces deux crimes.

¹ Ibid, p. 30.

² Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 47.

³ "Typologie du roman policier ", 1966, in : Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, 1971, pp. 55-65.

⁴ in *Tapis-franc*. Revue du roman populaire 2, hiver 1989, pp. 77-98.

⁵ Yves Reuter, 1989, p. 79.

« À l'écart, Si Larbi observait les deux tableaux, l'un riche, l'autre pauvre, soumettant ses nerfs à rude épreuve. Le hasard se plaît à faire scandale. Moh est un escroc, un noceur de la pire espèce, soutien financier des intégristes, maître d'œuvre de la corruption qui agite l'administration de la ville ; mais les voilà, ses amis, ses ennemis, les hommes de paille, les victimes au regard plus bas que terre, les scrutateurs de la haute et basse pègre... »¹

L'enquête de l'inspecteur Larbi avance avec le développement du récit et ce n'est que vers la fin du roman que les crimes sont élucidés. Concernant le *Serment des barbares* la critique reconnaît que :

« Sous la forme d'un roman policier, Boualem Sansal, haut fonctionnaire algérien, signe un réquisitoire enflammé, au style puissant et généreux contre l'histoire du dernier demi-siècle en Algérie. Deux hommes sont assassinés. Moh est un parrain de la région, richissime, intouchable, mouillé dans tous les trafics, toutes les corruptions et Abdallah Bakour, un pauvre type, un anonyme. Cette deuxième enquête est confiée à Larbi, un vieux flic usé. En remontant les pistes, il démonte petit à petit les rouages de la dérive du pays. »²

En effet, d'après la structure et le contenu du roman, *Le Serment des barbares* est incontestablement un roman policier qui ressemble à plusieurs aspects le roman policier réaliste de Yasmina Khadra et témoigne de la connaissance et la maîtrise de l'auteur du genre, qui joue même avec ses dimensions en se l'appropriant. Boualem Sansal innove au niveau du style, du contenu, de la langue de manière créative et même si la structure du roman met le narrataire en présence d'un univers romanesque habituel, familier, ayant du mal à suivre le déroulement de la fabula, il sent une certaine perturbation de la diégèse.

Le Serment des barbares paraît en 1999, période de l'essor du roman policier, avec notamment les polars signés Yasmina Khadra. Même s'il ne s'inscrit pas tout à fait dans le rayon « roman policier », le premier livre de Boualem Sansal répond par sa forme et sa structure aux normes du genre et par là détermine sa réception et dicte son mode de lecture au lecteur notamment par la place

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit.,p. 30.

² Quatrième de couverture, *Le Serment des barbares*, op.cit.,

qu'occupe le genre dans l'institution littéraire mondiale de manière générale et algérienne de manière plus particulière.

« Le genre est ici à définir, comme le propose Philippe Hamon, « non pas tant comme un stock de motifs ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un pacte de communication plus ou moins implicite et comme un cahier des charges formant contrat et contrainte. ». C'est dire que les règles du genre concernent autant la réception que la création : elles indiquent la perspective dans laquelle le texte est à lire. »¹

Ce « pacte de communication plus ou moins implicite » dépend en effet de l'inscription de l'œuvre dans un genre bien déterminé mais aussi et de prime abord de sa structure d'ensemble, et son organisation textuelle qui dicte au lecteur la manière dont elle doit être lue. Si le lecteur découvre une mise en espace textuelle cohérente et conforme à ses habitudes de lecture, il approchera le texte de manière plus ou moins conforme à sa structure d'ensemble de la manière dont il est organisé, explique Valérie Lotodé :

« Aussi, lorsque le lecteur découvre une mise en espace conventionnelle du texte, il adopte un mode de lecture conforme aux exigences du pacte de lecture : une « lecture participative » où le sens prime sur la forme. Le récepteur focalise moins sur l'écriture, forme, composition, poéticité, que sur l'univers dépeint. La composition de facture traditionnelle en diverses unités de sens chapitres et paragraphes- participe à la coopération textuelle. »²

Qu'est-ce qu'il en est des structures des intrigues des romans de notre corpus ? S'inscrivent-elles dans un rythme conventionnel ou non conventionnel ?

De manière générale et la plus simple, l'intrigue romanesque se présente au lecteur sous la forme d'une suite d'actions qui se succèdent de manière continue selon un ordre chronologique d'une étape à une autre. Cet ordre des actions et des événements d'une intrigue exige une lecture linéaire, explique Jean-Pierre Goldenstein :

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F, 1992, coll. « Ecriture », p. 122.

² *Le Lecteur virtuel de Rachid Boudjedra*, op.cit., p. 61.

« L'organisation de l'intrigue présente au lecteur l'action romanesque comme un mouvement continu d'un point à un autre. Cette conception de l'écriture que la modernité conteste, comme nous l'avons vu, appelle une lecture comme elle, linéaire où nos yeux s'engagent. »¹

Autrement dit le rythme de la lecture dépend du rythme de l'écriture et de la manière dont l'œuvre a été conçue, comme l'avait déjà démontré Paul Valéry :

« Dans un mouvement régulier qui se communique et se poursuit de mot en mot le long d'une ligne, renaît à la ligne suivante, après un bond qui ne compte pas, et provoque dans son progrès une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de détruire à chaque instant la perception visuelle des signes, pour lui substituer des souvenirs. Chacun de ces effets est le premier terme de quelque développement infini possible. »²

Le lecteur est tout le temps sollicité par le texte du début jusqu'à sa fin, il est invité à suivre le mouvement de l'intrigue et des actions, à dévoiler l'évolution des événements, comment s'effectue ce mouvement de l'histoire des romans de notre corpus ?

Dans *Le Serment des barbares* le récit est divisé en plusieurs chapitres non numérotés et non titrés, laissant le lecteur découvrir le contenu au fur et à mesure de la lecture. Les chapitres que nous avons tentés en tant que lectrice d'énumérer sont juste délimités par des blancs typographiques. Il revient au narrataire de comprendre le contenu et de déchiffrer au moyen de la lecture le sens de chaque chapitre et puis de relier les différents événements et les différents contenus et relation des uns aux autres afin de dégager une forme cohérente.

Cette tâche est plus ou moins difficile pour le lecteur dans *Le Serment des barbares* en raison du grand nombre de chapitres qui s'étalent sur 460 pages. Il lui revient de reconstruire le récit et de le réorganiser de la manière qui lui permettrait de redonner sens à la fabula, de ne retenir que ce qui est nécessaire à la compréhension de l'œuvre. Le reste des éléments qui perturbent le sens il

¹ Lire le roman, De Boeck & Larcier, s.a., Bruxelles, 1999, p. 96.

² Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », *Pièces sur l'art, Œuvres*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1246.

s'en passera par souci de comprendre l'histoire. Nous nous interrogerons un peu plus tard sur ces éléments qui constituent une rupture avec le pacte de lecture. Ceci convient au schéma conventionnel et le plus simple de l'intrigue romanesque, continue d'expliquer Jean-Pierre Goldenstein :

« L'aspect le plus apparent de la succession des éléments qui constituent l'intrigue nous est donné par le romancier lui-même dans la matérialité d'un texte divisé, la plupart du temps, d'une façon ou d'une autre. Le roman peut explicitement présenter des parties nettement définies qui déterminent des parallélismes, des antithèses. [...] Chaque chapitre se divise à son tour en chapitres, numérotés ou non, qui peuvent porter un titre, comme dans *Les Hommes de bonne volonté de Jules Romains*. »¹

Le Serment des barbares se compose en tout de vingt deux longs chapitres qui relatent l'évolution de l'enquête de l'inspecteur de Larbi, l'histoire des crimes et des enquêtes évolue au fur et à mesure qu'évoluent les chapitres, chaque chapitre forme la suite du chapitre précédent, même si le cours du récit est interrompu par l'intervention du narrateur par des discours. Le tout forme une structure cohérente même si elle est fragmentaire en raison de l'intrusion des discours. La structure du récit quoique cohérente est à la fois aussi fragmentaire. L'ordre et l'organisation des chapitres convient au schéma le plus ordinaire que l'on retrouverait dans la plupart des intrigues :

« Le passage d'un chapitre à l'autre souligne la progression de l'action, l'écoulement du temps, le changement de lieu, l'évolution des personnages, etc. En tout état de cause, le blanc typographique ainsi obtenu instaure une rupture dont il convient d'apprécier les effets selon chaque volume particulier. Les chapitres se divisent à leur tour en paragraphes constitués eux-mêmes de phrases, ainsi de suite jusqu'à la plus petite unité possible. »²

Il revient au narrataire de retenir les éléments qui forment un ensemble cohérent lui permettant la compréhension de la fabula.

Les chapitres du *Serment des barbares* se résument comme suit :

¹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 96.

² Ibid, p. 97.

1^{er} chapitre : Les funérailles de Si Moh et de Abdallah Bakour. Description de la vie à Rouïba sous l'effet du terrorisme.

2^{ème} chapitre : Larbi rend visite à Gacem Bakour, chef d'entreprise de bâtiments et de travaux tous genres, frère aîné de Abdallah Bakour, et premier suspect de son assassinat et de l'assassinat de Si Moh, Mohammed Lekbir.

3^{ème} chapitre : Larbi rend visite à l'hôpital de Rouïba pour inspecter auprès du Médecin légiste concernant les deux meurtres.

4^{ème} chapitre : Attentat sur le centre de police où exerce l'inspecteur Larbi et assassinat de cinq de ses collègues par des islamistes.

5^{ème} chapitre : L'inspecteur Larbi avance dans son enquête sur le meurtre de Si Moh dont toute la question tourne autour de sa fortune colossale et énigmatique qu'il a édifiée en si peu de temps, son enquête le fait hésiter entre crime politique et vengeance.

6^{ème} chapitre : Larbi se rend chez le magistrat instructeur de l'affaire Bakour pour poursuivre son enquête et aboutit à interpréter le crime de Abdallah Bakour comme étant une exécution. Ceci lui offre de nouvelles pistes pour élucider le crime.

7^{ème} chapitre : l'inspecteur Larbi rend visite au cimetière chrétien dont Abdallah Bakour était chargé de s'occuper toujours dans le cadre de son enquête.

8^{ème} chapitre : Un long discours politique qui n'a rien à voir avec la suite d'actions. L'inspecteur Larbi participe à une embuscade (en fin de chapitre).

9^{ème} chapitre : le témoignage d'un certain Ali, personnage inconnu de l'histoire d'un massacre commis par des islamistes contre Si Mohand lors de la cérémonie de mariage de sa fille.

10^{ème} chapitre : L'inspecteur Larbi a une réponse du Consul, suite à la lettre par laquelle il le sollicitait pour recueillir des informations sur Abdallah Bakour et ses employeurs toulousains. Larbi examine la lettre en vue de trouver de nouvelles pistes, de l'enquête quoiqu'elle lui ouvre beaucoup plus de questions, qu'elle ne lui propose de solutions.

11^{ème} chapitre : Larbi convoque dans son cagibi Gacem Bakour , frère de Abdallah Bakour, pour l'interroger à propos de l'assassinat de son frère, le soupçonnant d'avoir une main dans le crime.

12^{ème} chapitre : Larbi observe un tableau d'un carnage et de massacre de terroristes, qui l'écoeure.

13^{ème} chapitre : Si Larbi s'entretient avec un Historien prénommé Hamidi à propos du Général Mohammed Bellounis, impliqué probablement dans l'affaire Bakour qui remonte à l'histoire de la guerre de libération qui débouche vers la question de l'opposition entre le parti du FLN et du MNA.

Larbi questionne l'histoire.

14^{ème} chapitre : discours du narrateur qui se confond avec les pensées de l'inspecteur Larbi.

15^{ème} chapitre : Si Larbi continue son enquête sur le meurtre de Si Moh en s'entretenant toujours avec le Docteur Hamidi. Ils fouillent ensemble l'histoire de la guerre de Libération. Une autre piste pourrait l'amener cette fois-ci vers l'assassin de Si Moh, découvrant que la balle assassine provenait d'un PA volé à un certain prénommé Bahbah.

16^{ème} chapitre : Si Larbi et Mr Hamidi continuent à fouiller l'histoire pour trouver des réponses à des questions restées sans réponse.

17^{ème} chapitre : Si Larbi va à la rencontre d'un certain Youssef, ami de jeunesse présumé d'Abdallah Bakour. Il est surpris par l'ignorance de celui-ci de la mort de son ancien ami. Mais ce qu'il lui apprend lui est bénéfique pour l'avancement de son enquête.

18^{ème} chapitre : Larbi, seul dans son bureau, se pose mille et une questions qui l'amèneront à comprendre que Abdallah Bakour a été assassiné à cause de sa lâcheté, du fait d'avoir abandonné en 1957 la cause des siens, de ses frères en patrie à leur misérable mission de libérer le pays, il préféra une vie confortable dans la ferme des Villata, ses patrons.

Ch. 19 : discours politique du narrateur.

Ch. 20 : Si Larbi assiste à une cérémonie de mariage d'une fille d'un certain voisin, il en fait une idée de la condition faite à la femme dans la société arabo-musulmane, particulièrement algérienne.

Ch. 21 : discours politique du narrateur.

Ch.22 : Larbi prend le bus pour aller à Alger. En cours de route, il interroge le passé et essaye de démêler les fils conducteurs et les suivre jusqu'au bout. Les questions qu'il pose soulèvent la problématique des relations passées entre l'Algérie et la France. Il se rend à Alger en rendez-vous au café de la Fac avec le Docteur Hamidi, son ami.

Ch. 23 et dernier : Le lendemain, derrière son bureau, le docteur Hamidi lit son journal et apprend qu'un flic a été tué avant-hier, jeudi à quatorze heures, sur la terrasse du Café de la Fac, au centre d'Alger, il comprend aussitôt qu'il s'agit de Si Larbi.

Pour pouvoir trouver un enchaînement logique aux chapitres dans leur succession, le narrataire doit suivre le cours de l'enquête menée par l'inspecteur Larbi, et ses différentes investigations :

« Une idée germa dans sa tête, informe comme ces lubies qui naissent d'elles-mêmes sans emprunter les chemins blaisés du conscient. Les choses marchant vite dans le subconscient, l'idée accoucha d'un projet dingue comme une belle envie de meurtre jaillissant des tripes. Et, malgré lui, il se trouva décidé à le mener à son terme quoi qu'il pût lui en coûter. »¹

Sachant qu'il y a plusieurs schémas d'enchaînement des actions et des événements dans un récit, à quel schéma de l'intrigue romanesque correspond le récit du *Serment des barbares* ?

« [...] le cas plus simple d'un roman dont l'intrigue unique ne rapportait que les aventures d'un protagoniste au cours d'une action principale. On trouve très souvent ce type de récit où toute notre attention se concentre sur un personnage personnel. »²

Si l'on conçoit qu' « en règle générale, que l'intrigue soit unique ou qu'elle se diversifie, l'agencement des épisodes s'effectue selon trois grandes

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 38.

² Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 98.

modalités : l'enchaînement, l'enchâssement et l'entrelacement. »¹ Nous dirons que le schéma du *Le Serment des barbares* correspondrait plutôt à la première modalité, celle de l'enchaînement, sachant qu' « il y a enchaînement lorsque les épisodes se suivent selon un ordre, I, II, III. C'est la succession la plus simple. »²

Le narrateur extradiégétique qui ne participe pas à l'histoire intervient et s'introduit à chaque fois dans le cours de la narration pour commenter une situation, un événement ou une action et les éléments qu'il expose n'ont souvent aucun lien avec l'événement relaté si ce n'est une parenté dans le sujet évoqué.

Le rythme de l'activité narrative a un impact direct sur l'acte de lecture. Plus ce rythme est perturbé, plus la lecture devient instable. Celle-ci consiste à décrire les lieux, les personnages et à rapporter les événements de l'histoire. Nous nous retrouvons dans *Le Serment des barbares* en face d'un récit fragmenté où le fil de la narration est à chaque fois interrompu par l'intervention du narrateur. L'acte de lecture suit le rythme du récit, lorsque le récit suit son cours sans en être perturbé par l'intrusion du narrateur, la lecture devient stable et continue et le contraire est juste, autrement dit, la lecture suit le rythme saccadé et fragmenté du récit.

L'attente du lecteur est de ce point de vue soit déçue ou au contraire satisfaite. A chaque fois que le narrataire s'attend à une suite d'actions dans l'histoire, il est surpris par l'intervention du narrateur sans en être averti et son attente est à ce moment déçue. Cette interruption s'étale sur des dizaines de pages et prend la forme d'un discours où le lecteur perd le fil de l'histoire. Il se perd dans les détails et est absorbé par de très longs discours et des phrases infinies.

« Qu'est-ce qui n'a pas empiré ? La démocratie naissante, au lieu d'arrondir les angles, a aiguisé les couteaux. Les gens n'eurent pas le temps de souffler une bougie que la liberté d'expression leur déchira la gueule. Les poings et les armes parlent seuls ; le premier

¹ Ibid, p. 99.

² Id.

mot est le coup de la fin. La peur du Système s'est adjointe la peur de l'autre ; c'est plus présent ; on parle de terreur au quotidien. Le pensionnaire, prisonnier de sa maladie et de son grabat, s'interroge avec effroi sur l'appartenance politico-ethnique de son docteur, de son infirmière, de ses voisins de lit, des servantes de salle, bien que celles-là ne passent que quand ça leur chante ; mais allez savoir ce qui peut germer dans la tête d'une souillon cabocharde... »¹

Le lecteur lit ce long passage du 3^{ème} chapitre en plein cours de la narration, de la description de l'enquête de Larbi à l'hôpital de Rouïba.

Pour ne pas perdre le fil de la narration, il doit garder son attention et sa mémoire en haleine jusqu'à nouvel ordre. La lecture de ce fait, non linéaire, fragmentaire, perturbante et déconcentrante devient pour le lecteur une tâche difficile et ardue.

Un lecteur impatient et inattentif se verra rapidement désintéressé et l'abandonnera aussitôt au risque de ne pas parvenir à suivre le cours du récit. Afin de pouvoir dégager un sens cohérent à l'intrigue, le narrataire doit focaliser sa mémoire et son attention sur les divers fragments de récits et les rassembler dans une suite logique pour former une histoire complète. Ceci est un travail laborieux que le lecteur doit s'infliger s'il veut continuer la lecture et accéder au sens de l'œuvre. De même qu'il doit à chaque fois séparer discours et récit.

L'horizon d'attente dépend donc du contact du narrataire à l'œuvre et de l'acte de lecture. Il se modifiera au fur et à mesure de la lecture ainsi que de la découverte du lecteur de la mise en espace du texte et de l'architecture romanesque. Une fois le lecteur habitué au rythme du roman, il s'attend à l'intrusion du narrateur à n'importe quel moment du récit et si les discours du narrateur touchent à des sujets que le lecteur aimerait lire, il réclamera de plus en plus ses interventions qui deviennent de ce fait non seulement une habitude mais un besoin. Ces longs discours qui surprenaient le lecteur au départ et auxquels il avait peine à se familiariser deviennent de plus en plus habituels.

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., pp. 74-75.

Cet espace de lecture qui était avant étrange devient au fur et à mesure de plus en plus familier pour un lecteur tenace, attentionné et patient.

Il revient ainsi au lecteur de rétablir l'harmonie de l'œuvre, de dégager sa structure et son architecture :

« [L]e texte se traduit dans la conscience du lecteur, et c'est ainsi que l'objet du texte se construit comme un corrélat de la conscience par un enchaînement de synthèses successives. L'activité synthétique de lecture est continue et fait contrepoids au point de vue mobile du lecteur. »¹

Comment le texte de *La Part du mort* se traduit-il dans la conscience du narrataire en s'apparentant dans une structure bien définie et lui offrant une intrigue donnée ? Essayons de résumer les chapitres du roman.

1^{er} chapitre : Assis dans son bureau, le commissaire Llob lèche le fond de sa tasse de café. Au moment où le lieutenant Lino, son coéquipier, entre dans son bureau. Ils échangent un bref dialogue à la suite duquel Llob ne manque pas de remarquer que le comportement récent de Lino est déconcertant.

2^{ème} chapitre : Fatigué, Llob était en train de sommeiller au moment où l'inspecteur Serdj, son collègue l'apostrophe. Quant à Baya, sa secrétaire, elle lui rappelle son rendez-vous avec le professeur Allouche, un éminent psychiatre. Llob se rend juste après à la prison où exerce le professeur Allouche dans le cadre d'une enquête sur un dangereux psychopathe prénommé SNP, touché par la grâce présidentielle. Llob doit intervenir pour stopper la libération de ce dangereux criminel.

3^{ème} chapitre : Le lieutenant Lino téléphone au commissariat pour prévenir Llob de son absence, même si le commissaire s'y oppose. Llob se rend dans la prison où est incarcéré SNP pour intervenir à l'encontre de sa libération sans avoir pu voir le détenu.

4^{ème} chapitre : Rentré au bureau le matin, Llob constate le manque d'attention et la mauvaise de son coéquipier Lino ces derniers temps. Le lieutenant Chater l'avise de la même chose. Serdj ne manque de faire la remarque à Lino, ce qui finit par déclencher une engueulade.

¹Wolfgang Iser , *L'Acte de lecture*, op.cit., p. 201.

5^{ème} chapitre : Llob se rend sur les lieux d'un suicide d'un pauvre homme qui s'est enfoncé dans une pièce et après s'être ouvert les veines, s'est jeté par la fenêtre et a fini par s'écraser sur le sol. Hadj Thobane invite Llob dans son bureau pour lui parler des ennuis que lui cause son coéquipier, le lieutenant Lino.

6^{ème} chapitre : le commissaire Llob se rend avec sa femme et ses enfants dans son village kabyle Ighidir pour fêter le 1^{er} novembre 1954, date de la guerre de Libération. Le lendemain, il se déplace avec l'inspecteur Serdj à la prison où est séquestré le dangereux criminel pour attendre sa libération et le mettre sous surveillance. Llob se dispute avec Lino et lui donne des ordres de se tenir et de travailler correctement.

7^{ème} chapitre : un inspecteur de police prénommé Hadi Salem vient rendre visite à Llob pour l'avertir du comportement intransigeant et indélicat de son coéquipier Lino avant qu'il ne soit trop tard et qu'il ait des ennuis. Une avocate, Maître Wahiba, rend visite à Llob dans son cagibi pour l'avertir de donner l'ordre à son équipe d'arrêter d'harcéler son client au risque de les attaquer en justice.

8^{ème} chapitre : Llob et sa femme sont invités à dîner chez Monique et Mohand. Cependant la soirée est interrompue par un coup de fil de la Centrale prévenant Llob de l'agression de l'un des ses coéquipiers devant la maison de Lino. Llob se rend aussitôt sur les lieux de l'agression pour inspecter.

9^{ème} chapitre : Llob a rendez-vous avec Hocine El Ouahch inspecteur de police, qui le convoque dans son bureau pour lui faire une offre de stage de formation en Bulgarie dans l'intention de le détourner de l'affaire SNP qui pourrait nuire à sa carrière et porter préjudice à l'opinion publique.

10^{ème} chapitre : Llob se rend au rendez-vous fixé par le Professeur Allouche, le psychiatre, dans un village isolé.

11^{ème} chapitre : l'inspecteur Bliss annonce une mauvaise nouvelle au commissaire Llob et l'avertit de l'incident survenu au Sultanat Bleu, restaurant prestigieux d'Alger centre. Lino fêtant l'anniversaire de sa dulcinée Nedjma est surpris par l'intrusion de son autre amant Hadj Thobane divinité intouchable

dans les bras duquel elle se jette et abandonne Lino au milieu de la foule. Lino abattu, se saoule et commence à faire du tapage dans le restaurant et se mettant à casser les tables et tirer sur tout le monde. Lino porté disparu, Llob se lance à sa recherche.

12^{ème} chapitre : Lino est retrouvé et emmené à l'hôpital. De retour au commissariat après sa convalescence, il s'isole dans son bureau sans adresser la parole à personne. Un attentat est signalé contre la personne de Hadj Thobane à la suite duquel son chauffeur est assassiné. Les services de l'état sont alertés et mobiliser pour enquêter sur le meurtre. L'arme retrouvée étant celle de Lino, il est recherché et est le suspect numéro 1.

13^{ème} chapitre : Lino est soupçonné d'avoir attenté à la vie de Hadj Thobane. Il est arrêté par la police, jeté en prison et mis sous surveillance provisoire, en attendant le procès étant donné que l'arme retrouvée est la sienne.

14^{ème} chapitre : L'inspecteur Bliss, directeur du commissariat où exerce Llob est sujet d'une attaque cardiaque à la suite de l'atteinte portée à la réputation du commissariat après que le lieutenant Lino et le commissaire Llob soient impliqués dans les affaires de crime, l'attentat contre Hadj Thobane et l'assassinat de SNP dont la demeure était mise sous surveillance par Llob sans mandat de perquisition. Llob a réussi à décrocher une entrevue avec le lieutenant Lino dans la prison. Après l'avoir vu, il se rend compte des massacres dont a été sujet son coéquipier.

15^{ème} chapitre : Lino, drogué et massacré, ne se rappelle plus de rien et des circonstances dans lesquelles son arme a disparu. Il se montre inapte à coopérer avec Llob à qui veut le sortir du sale pétrin dans lequel il s'est jeté. Llob a ensuite rendez-vous avec le Professeur Allouche à l'asile psychiatrique où il lui présente Soria Kardache, Professeur d'Histoire et journaliste s'intéressant à l'histoire du détenu SNP et à l'histoire de milliers de victimes des massacres sévissant au lendemain de l'indépendance.

16^{ème} chapitre : Le commissaire Llob et l'historienne Soria se rendent dans l'un des villages où les massacres ont eu lieu afin d'avoir des entrevues avec des

personnes ayant des témoignages intéressants sur les faits produits et de l'éventuelle responsabilité de Hadj Thobane dans les massacres.

17^{ème} chapitre : Llob et Soria sont interceptés lors de leur enquête par le Président de l'association des anciens moudjahidin et des handicapés de la guerre de Libération, un certain Khaled Frid accompagnés d'anciens officiers de l'ALN au village de Sidi Ba. Les réalités que Llob et Soria veulent révéler pourraient nuire à l'opinion publique ; ils sont priés de quitter les lieux le plus tôt possible. Tenace, Llob n'abandonne pas et finit par s'entretenir avec l'un des témoins qui lui révéla des réalités dangereuses sur l'implication de Hadj Thobane dans les massacres et les disparitions des familles des Harkis à la veille de l'indépendance.

18^{ème} chapitre : Le commissaire Llob se rend avec Soria à la recherche d'un certain Rachid Debbah, le fameux égorgé ayant participé aux massacres de juillet-août 1962. Llob est agressé et blessé, en même temps que sont assassinés deux témoins clés des massacres de la nuit du 5 juillet 1962.

19^{ème} chapitre : Llob réussit à retrouver un autre témoin des massacres, Jelloul Labras qui lui fait des révélations intéressantes sur les familles massacrées et la fuite d'un petit garçon supposé être SNP.

20^{ème} chapitre : Le commissaire Llob et l'historienne Soria découvrent des réalités intéressantes sur les massacres des familles des harkis au lendemain de l'indépendance et rassemblent des témoignages bouleversants quant à l'implication de Hadj Thobane, l'un des riches nababs de l'État, nommé Le Gaucher. Ils quittent aussitôt le village de Sidi Ba où ont eu lieu les massacres retournent à Alger pour faire avancer l'enquête avant que Hadj Thobane enterre les preuves. Llob et Soria réussissent à décrocher une entrevue avec Chérif Wadah, l'une des sommités intègres du Pouvoir, afin de lui faire part des témoignages bouleversants rassemblés, ce dernier consent et feint de mettre la réalité à nu en hommage aux martyrs et au pays.

Troisième partie :

21^{ème} chapitre : le documentaire et l'article qu'avait préparés l'historienne et la journaliste Soria Kardache en collaboration avec le commissaire Llob est

diffusé à la télévision, et résume leur démarche au village de Sidi Ba pour enquêter sur les victimes de la nuit du 12 au 13 août 1962. Ils révèlent l'identité du criminel prénommé SNP et l'implication de Hadj Thobane dans le carnage. Sous l'effet du choc, Hadj Thobane se suicide d'une balle dans la tête et Llob est appelé par Nedjma, la compagne du riche Nabab sur les lieux du suicide.

22^{ème} chapitre : Le commissaire Llob a des doutes quant au meurtre de Hadj Thobane. Son flair de policier lui fait sentir quelque chose de louche et il pense à un assassinat, une liquidation. Il essaye d'enquêter en sollicitant l'aide de ses collègues et qui refusent de collaborer par crainte de mauvais dérapages. Il suit la piste d'un chauffeur de taxi qui semble connaître quelque chose sur le crime.

23^{ème} chapitre : Les doutes de Llob sur les circonstances de la mort de Hadj Thobane l'orientent vers une nouvelle piste de l'enquête. Llob finit par conclure qu'il a été l'objet d'une manipulation par l'historienne Soria et Ghali Saad, l'une des sommités du pouvoir qui veut régler d'anciens comptes avec Hadj Thobane et se débarrasser de lui. Llob va voir Soria pour comprendre les raisons de sa manipulation et ce qu'il découvre est encore plus choquant, elle reconnaît être la fille de l'un des harkis qui s'est enfui la nuit du 12 au 13 août 1962 et que Hadj Thobane et ses complices croyaient un garçon.

24^{ème} chapitre : Llob rend visite au professeur Allouche pour lui faire apprendre la vérité quant à la fausse identité de l'ancien détenu SNP qui est en réalité Soria Kardache. Llob refuse l'offre de stage en Bulgarie qui lui a été proposée sachant que dans le but de le faire taire à propos de son enquête sur l'éventuel assassinat de Hadj Thobane.

Comme nous venons de le montrer les éléments qui constituent l'intrigue s'organisent selon une structure apparente d'un texte subdivisé en deux grandes parties divisés en plusieurs chapitres. Les chapitres se distinguent et sont spécifiés grâce aux numéros qu'ils portent. Le passage d'un chapitre à l'autre se fait selon une progression de l'action, le déroulement des événements dans le temps, dans le lieu, et la progression des personnages. La manière dont le texte est divisé permet au lecteur une lecture continue sans aucune rupture et à

la différence du *Serment des barbares*, *La Part du mort* ne présente pas de ruptures. Même si l'auteur insère des discours, il le fait de manière intégrée à l'intrigue sans vraiment rompre le fil de la narration.

Il est bien flagrant que le schéma de *La Part du mort* ressemble à bien des aspects à celui du *Serment des barbares*.

Qu'est-ce qu'il en est de la structure et de l'organisation du récit de *Cette fille-là* ?

En s'inscrivant d'emblée dans le genre policier quelles attentes proposent ces romans au lecteur ? Cette attente dépend en partie du statut du roman policier dans la littérature algérienne de l'époque sur laquelle il convient de revenir ici.

Le roman policier algérien signe en 1970 sa naissance pour connaître jusqu'à nos jours un essor remarquable et une hausse très importante par la publication de nombre de romans. De même que la place accordée par la réception journalistique, critique et universitaire au roman policier en Algérie durant les années 80 jusqu'à nos jours coïncide avec le progrès en quantité et en qualité du genre. Ceci ne contribue-t-il pas à déterminer en partie l'horizon d'attente du lecteur virtuel et sa façon d'aborder les romans en les inscrivant d'emblée dans le genre policier ?

Cependant la production algérienne des romans policiers en langue française demeure plus ou moins moindre que celle du roman policier européen et américain. Par son grand souci de témoigner de la réalité sociopolitique des pays du Maghreb, la littérature maghrébine, plus particulièrement de langue française, n'a pas trouvé jusqu'alors dans Le roman policier le genre le mieux approprié pour refléter l'imaginaire et le réel algérien.

« [...] le roman policier algérien n'est pas du tout enraciné dans la tradition littéraire du Maghreb, ce qui explique aussi le faible intérêt à l'égard de ces romans et qui rend compréhensible que les chercheurs aient consacré leurs études d'abord aux grandes œuvres de la littérature maghrébine, littérature qui a fait preuve de son originalité et de sa culture »¹

¹ Beate Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique ; Le développement du Roman policier algérien d'expression française*, Thèse Nouveau Régime présentée en vue de l'obtention du Doctorat, Université de Paris-Sorbonne- Paris IV, Centre international d'études francophones, mai 1998, p. 13.

En effet, jusqu'à la fin des années 80, le roman policier algérien ne bénéficiait pas d'une assez grande audience auprès de la critique ainsi qu'auprès du lectorat algérien et mondial du fait que les romans policiers publiés jusqu'à cette période parurent essentiellement en Algérie. Il fallait attendre les années 90 pour voir l'apogée du roman policier en Algérie, assurée par un auteur d'un remarquable talent, Yasmina Khadra. La parution de son premier roman *Le Dingue au bistouri* (Commissaire Llob, *Le Dingue au bistouri*, Alger, 1990.) suivi de *La Foire des enfoirés* (Commissaire Llob, Alger, 1993) en 1993 marqua l'introduction d'un nouveau genre du roman policier en Algérie, « Le roman noir réaliste ». A propos du roman explique :

« Ce roman introduit la cinquième et jusqu'à présent dernière, phase de développement du genre en Algérie, et il conduit celui-ci vers son apogée, grâce à l'introduction du roman policier réaliste »¹

Après le succès assuré par ces deux romans en Algérie, Yasmina Khadra poursuit mais cette fois-ci en envoyant ses manuscrits en France, c'est ainsi que parut l'incontestable *Morituri* en 1997 suivi de *Double blanc* la même année, le mois de septembre qui signèrent l'entrée du roman policier algérien non seulement dans l'aire francophone mais aussi mondiale.

« En 1997, le roman policier algérien sort donc pour la première fois de son pays d'origine, l'auteur s'adresse à un public autre et écrit le troisième, quatrième et cinquième romans de la série intentionnellement pour un public français. En même temps, ses romans entrent en concurrence avec d'autres romans policiers et ils doivent se faire une place sur le marché du livre français »²

En 2004, Yasmina Khadra signe après une longue rupture avec le polar, son cinquième roman policier, *La Part du mort* dans lequel il ressuscite le commissaire Llob qu'il avait tué dans le dernier livre *Double blanc* en surprenant ses lecteurs.

« L'écrivain Yasmina Khadra revient au roman policier en ressuscitant, pour ses lecteurs, le commissaire Llob, le héros de sa

¹ Ibid, p. 101.

² Id, p. 104

première trilogie : *Morituri*, *Double blanc* et *l'Automne des chimères*, qui lui ont valu tant de succès en librairie. Après la mise à nu de l'auteur dans *L'Ecrivain*, suivi de *L'Imposture des mots*, des *Hirondelles de Kaboul* et enfin du tout dernier *Cousin k*, Yasmina Khadra sort chez Juillard toujours *La Part du mort*. »¹

En abordant ce roman le lecteur se demande si la structure narrative du roman répond aux critères du genre policier et à ses normes de lecture habituelles, d'autant plus que la première transgression faite aux normes du genre est de ressusciter le commissaire Llob de parmi les morts, ceci ne nuirait-il pas aux attentes du lecteur ?

« On dit que tout a une fin. Mais, apparemment, ce n'est pas le cas du commissaire Llob, puisque le revoilà de retour d'entre les morts dans le dernier roman de Yasmina Khadra intitulé *La Part du mort*. Un écrivain a tous les droits sur les personnages qu'il a créés, même celui d'être "Dieu", c'est le seul blasphème toléré surtout s'il répond aux nombreuses demandes de ses lecteurs conquis. »²

En effet après avoir donné la mort au fameux commissaire Llob, lors de sa dernière intrigue policière, Yasmina Khadra a décidé de remettre par les survivants ce célèbre personnage à l'honneur de ses nombreux fans.

Même si le personnage du commissaire Llob a séduit tant de lecteurs en Algérie et à travers le monde et que les lecteurs aimeraient le revoir dans les romans de Yasmina Khadra, ceci n'empêche que du fait de le ressusciter l'auteur a commis une effraction contre les règles du genre et l'horizon d'attente du public :

« Si le lecteur accepte sans peine de voir des morts ressusciter dans un récit fantastique, il s'offusquera du même événement dans un roman policier. De même, il n'acceptera pas, à la lecture d'un roman historique, de rencontrer des contradictions flagrantes avec l'Histoire réaliste. »³

¹ *Liberté*, 22 février 2004.

² *Le Soir d'Algérie*, 14 septembre 2004.

³ Vincent Joue, *La Lecture* op.cit.,p. 47.

Mis à part cette notion de personnage, quels sont les indices qui mettent le lecteur en présence d'un univers romanesque familier répondant à ses attentes de lecture et l'informant d'emblée sur l'inscription de *La part du mort* mais aussi de *Serment des barbares* dans tel ou tel genre ?

Si l'on se réfère à l'étude de Norman Friedman dans laquelle il a tenté une classification des différents types d'intrigues, nous placerons aisément les intrigues du *Serment des barbares* et *La Part du mort* dans l'intrigue d'action :

« C'est la plus répandue. Le lecteur attend seulement de savoir ce qui se passe ensuite. Un problème est posé ; une solution est donnée. Le lecteur ne connaît des personnages que ce dont il a besoin pour la bonne compréhension de l'action.

Exemple : Georges Arnaud, *Le Salaire de la peur*. »¹

Le héros du roman, le commissaire Llob, est un homme intègre, obstiné et intransigeant s'investit à fond dans cette enquête pour découvrir à qui profite le crime, malheureusement ce qu'il va dévoiler est trop choquant et dérangeant, le confrontant aux réalités amères de la nuit du 12 et du 13 mai 1962 à la veille de l'indépendance où des dizaines de familles de Harkis abandonnées par l'armée française furent livrées à la haine des combattants de l'armée algérienne.

Le portrait du héros nous est dessiné par lui-même, narrateur du roman, et il est assez conforme à ceux de tous les héros de romans policiers, flic intègre, modeste, intelligent, infatigable et incorruptible. La personnalité de Brahim Llob est très familière au lecteur qui peut facilement le comparer aux héros du polar. A propos de lui-même Llob dit :

« Si un jour, moi, Brahim Llob, fonctionnaire incorruptible et génie aseptisé, je brillais parmi les étoiles du firmament, sûr qu'on me ferait passer pour un scribouillard à la solde du régime – simplement parce que je suis flic - ou pour un bougnoule de service si les médias d'outre-mer m'encensaient. »²

¹ Norman Friedman, « Forms of th plot », *Journal of General Education*, vol. V11, n°4, juillet 1955, pp.241-253. Ce texte a été reproduit dans *The Theory of the Novel*, édité par Philipp Stewick, New York, The Free Press, 1967, pp. 145-166. T. TODOROV présente une version abrégée de ce travail dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, pp. 380-382.

² *La Part du mort*, op.cit., p. 19.

De même qu'un lecteur algérien peut facilement s'identifier à ce personnage qui porte et incarne des valeurs qu'on retrouve chez un citoyen algérien, le narrataire retrouve dans ses comportements et ses réactions la révolte de tout Algérien comme l'explique l'auteur :

« Llob c'est un mélange de plusieurs Algériens révoltés. Le prototype de l'Algérien révolté. Le personnage, au lieu d'être commissaire aurait très bien pu être un fonctionnaire de l'Administration, un cadre de marketing...C'est l'Algérien révolté, mais qui n'a pas les moyens de sa révolte. C'est donc un écorché vif qui ne peut subir deux fois les mêmes aléas, les mêmes vicissitudes. »¹

En effet, un lecteur algérien peut facilement s'intégrer dans l'univers du roman grâce à ce personnage lui permettant de se familiariser avec l'histoire et la suite des actions.

À propos de ce personnage attractif et consacré comme tel par la critique mondiale et la critique algérienne nous retenons que « Le commissaire Llob est le protagoniste des romans, policiers de Yasmina Khadra, leur narrateur est le pivot incontournable de chaque intrigue. Narrateur auto-diégétique de toutes les œuvres, il explique ses enquêtes à la première personne, décrit la vie quotidienne et la misère dans la capitale algérienne, et il captive le lecteur par ses réflexions critiques à propos de la situation dans sa patrie. »²

Le deuxième type de personnages dans une intrigue romanesque et plus particulièrement policière ce sont les adversaires. Le commissaire Llob se voit confronté à des criminels et à leurs manipulateurs.

Le premier adversaire du commissaire Llob est un dangereux criminel et psychopathe :

« Plus tard, on a marqué SNP*. Il n'a pas protesté. Qu'est-ce qu'il veut ? Qu'on l'enferme dans une forteresse pour qu'il ne commette plus d'atrocités. Il déclare avoir tué un tas de gens, mais ne se rappelle pas où il a enterré ou abandonné les corps. Ses

¹ E. Borgers, *Canal noir*, Yasmina Khadra, janvier 2005. http://polarnoir.net16.net/khadra_interv.html
Consulté la dernière fois le 18/01/2011.

² Bechter-Burtscher, *Beate, Le Développement du roman policier algérien d'expression française*, op.cit., p. 118.

premières victimes sont deux vieilles personnes qu'il ne connaissait ni d'Ève ni d'Adam. Il était tombé en panne, à l'entrée d'un hameau. Il faisait nuit. Il a frappé à une porte pour demander de l'aide. On l'a hébergé pour la nuit. Au matin, il est parti très tôt en abandonnant sa voiture. Une voiture volée. Deux jours après, un voisin est alerté par des odeurs de décomposition. Les gendarmes découvrent le vieux couple dans les latrines. C'était en 1970...Deux mois après, il est pris en stop sur un chemin perdu. Un garde forestier trouve la camionnette dissimulée sous un arbre, dans les bois. À l'intérieur, le cadavre d'un marchand de bétail. Puis, un soir, il va trouver le poste police le plus proche pour se constituer prisonnier. Il avouera sept meurtres. Puis dix ensuite, une vingtaine. À part pour le vieux couple et le marchand de bétail, aucune indication sur les autres victimes. »¹

Tous les éléments d'une intrigue romanesque policière sont réunis dans un ensemble cohérent qui met le narrataire en présence d'un univers familier conforme à son horizon d'attente jusqu'à présent, mais à part le fait de ressusciter le héros y aurait-il d'autres transgressions du genre ? Voilà la question qui se pose.

À propos du respect de l'auteur des règles du roman policier on retient que :

« Il y a des intrigues, des assassins et des victimes, des enquêtes, et dans certaines œuvres, un commissaire atypique, étonnant, désespéré et génial. Auteur de romans policiers alors, Yasmina Khadra ? Sans doute, et de fort. Il maîtrise les règles difficiles du noir, genre dont on sait au moins depuis James-Hadley Chase, Raymond Chandler, Lawrence Sanders, Jean-Claude Izzo et quelques autres, qu'il appartient à une littérature particulière, d'abord parce qu'elle n'ennuie jamais des lecteurs très exigeants sur ce chapitre - c'est une de ses règles et ensuite parce qu'elle offre la visite en compagnie des personnages souvent peu recommandables, de quelques bas-fonds où l'humanité ne présente pas toujours son meilleur profil, et où les héros- parce que les salauds n'y sont quand même pas tout seuls- peuvent avoir de lamentables faiblesses. Une littérature d'une grande force donc, et dont plus de personne ne songe aujourd'hui à contester la valeur et l'importance. »²

Ce qu'il faut retenir chez Yasmina Khadra est que l'auteur s'est approprié le genre policier en essayant de l'enraciner dans la tradition littéraire maghrébine et le mieux l'adapter à la réalité sociopolitique algérienne en inventant une

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 36.

² PMF, juin 2004. <http://www.yasmina-khadra.com/index.php?link=pseudo>. Consulté la dernière fois le 19/01/2011.

nouvelle forme du polar en Algérie et dans le monde entier, le roman policier réaliste. Tout en maîtrisant les règles difficiles du genre, l'auteur essaye de jouer sur la structure et le contenu, c'est ce qui fait d'ailleurs la force de ses œuvres.

Dans un roman toute suite d'actions est prise en charge par des acteurs qui forment les personnages du récit, l'une des données principales de la fiction romanesque est le personnage qui se définit comme l'incarnation de la personne humaine, il constitue même « l'un des points de "fixation" traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature »¹ atteste Philippe Hamon.

III.2-2. LES « EFFETS-PERSONNAGES » ET ATTENTES DU LECTEUR

Dans un roman, toute suite d'actions est prise en charge par des acteurs qui forment les personnages du récit, l'une des données principales de la fiction romanesque est le personnage qui se définit comme l'incarnation de la personne humaine, il constitue même « l'un des points de "fixation" traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature »² atteste Philippe Hamon.

En effet ce personnage qui n'est cependant qu'un « signe, particulièrement valorisé par toute une tradition et une conception de la littérature, à l'intérieur d'un code donné, le rouage figuratif assurant le fonctionnement d'un système relationnel » a été abordé par différents approches dont le modèle sémiotique, sémiologique, et sémio-pragmatique que Vincent Jouve a explicités dans son ouvrage *La Poétique du roman* dont nous retenons ici le dernier modèle : « Le personnage est analysé en tant qu'effet de lecture que le lecteur peut appréhender selon des perspectives très différentes. »³

Selon Vincent Jouve sont désignés par approche « sémio-pragmatique » « Les études désignées envisageant le personnage comme effet de lecture, dans

¹ « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, Points, n° 78, P. 115.

² Id.

³ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Op.cit., p. 45.

la lignée des travaux d'Umberto Eco (*Lector in fabula*). Si une telle perspective concerne «encore la poétique, c'est qu'il s'agit de dégager les procédés par lesquels le texte programme la relation du lecteur aux personnages. L'image que le lecteur a d'une figure romanesque, les sentiments qu'elle lui inspire (affection, sympathie, rejet, condamnation) sont très largement déterminés par la façon dont elle est présentée, évaluée et mise en scène par le narrateur. »¹

En effet le personnage romanesque peut se dessiner comme un outil textuel qui sert l'intention de l'auteur vis-à-vis de son lecteur de satisfaire ses attentes. Ses intentions peuvent couvrir plusieurs dimensions selon les réactions qu'elles peuvent susciter chez le destinataire en allant de la simple réaction affective, de sympathie ou justifiant tel ou tel événement, sollicitant ainsi l'inconscient du lecteur et son imagination et son identification fantasmatique, explique Vincent Joue. Il résume les différents effets respectivement dans ces trois grandes catégories «l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet –prétexte. »²

En effet, le personnage envisagé ainsi comme effet de lecture, agit directement sur l'horizon d'attente du lecteur qui sera de ce point de vue satisfait ou au contraire violé. Quels effets de lecture produisent les personnages des romans de notre corpus, comment sont-ils reçus par le narrataire ?

L'univers fictionnel renoue-t-il ou rompt-t-il avec l'attente du lecteur ? Le destinataire se trouve-t-il en face de romans réalistes ou non du point de vue narratif ? Quel est l'effet de réel produit par les œuvres ?

Les personnages romanesques font partie de ce qu'on appelle le « personnel narratif » et contribuent à mettre en place le jeu de prévision qui sert d'assise à toute lecture. La lecture peut prendre la forme d'un jeu entre le narrataire et le narrateur, d'un côté, le lecteur prévoit ou imagine les réactions et les agissements des personnages dans le cours des événements, ce qui va venir après et de l'autre le narrateur tente de le tromper et contrecarrer ses attentes.

« En tant que personnel narratif, les personnages sont à la fois le support du jeu d'anticipation qui fonde la lecture et un élément du « sens » du texte. La lecture d'un roman peut en effet s'assimiler à

¹ Ibid, p. 66.

² Id.

une partie d'échecs entre un lecteur qui tente de prévoir la suite de l'histoire et un narrateur qui s'essaye à déjouer ses prévisions. Certains genres (comme le roman policier) sont entièrement fondés sur ce mécanisme, mais on le retrouve dans tout récit. Si dans un roman d'Agatha Christie, le lecteur tente en examinant ce que le texte lui dit des personnages, d'identifier le plus rapidement possible le meurtrier. »¹

C'est ce que Vincent Jouve définit entant qu'effet- personnel du personnage romanesque. Dans *Le Serment des barbares*, le lecteur essaye d'emprunter les diverses pistes qui l'aideraient à identifier le criminel mais en fait ce n'est qu'une stratégie narrative que de multiplier les hypothèses afin de déjouer les attentes du lecteur. Le narrateur du *Serment des barbares* ne donne pas au narrateur une seule piste qu'il déjoue ensuite mais il lui brouille les pistes en lui offrant une multitude de pistes. Le lecteur s'égare au milieu de toutes ces pistes qui le mènent vers les meurtriers de Abdallah Bakour et de Si Moh, œuvres des islamistes, Gacem Bakour ou qui d'autres, à qui profitent le crime ? Les questions se multiplient et à chaque fois qu'il y a réponse, le lecteur est trahi, ce sont des questions que le narrateur rapporte à une date ultérieure afin de tenir le narrataire en haleine et captiver son attention sans tout à fait satisfaire ses attentes ni pour autant les décevoir.

Le lecteur de *La Part du mort* se trouve en face du même procédé, le lieutenant Lino qui travaille sous la responsabilité du commissaire Brahim Llob et son ami intime est accusé de tentative de meurtre sur l'une des sommités du pouvoir. Le premier alibi est le lieutenant Lino, mais le commissaire Llob infirme l'hypothèse, le premier soupçon est le personnage, nommé SNP, ancien détenu de l'état, un dangereux psychopathe. Cependant ce ne sont que d'éventuelles pistes, qui est le vrai criminel ? Question qui reste ouverte jusqu'à la fin du roman avec tout ce quelle suppose d'énigmes.

Effectivement au milieu de l'histoire l'auteur déjoue les attentes du lecteur en tuant le personnage constituant une structure de suspens, qui est SNP qui était supposé être un criminel, devient une victime, les rôles s'inversent et Lino

¹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit, p.67.

qui était loin de toutes les accusations est enfermé derrière les barreaux à la place du criminel, toutes les prévisions du lecteur sont déçues.

Le narrateur, le commissaire Llob est à son tour déjoué par ce renversement de l'ordre des choses et ne manque pas de le faire sentir au lecteur, lit-on dans le passage suivant :

« Pour avancer, il me fallait ranger mes peines dans une oubliette et regarder les choses avec plus de rigueur. Je suis flic, et un flic obéit à la logique : et si Lino y était pour beaucoup dans cette saloperie d'affaire ? S'il avait réellement cédé à sa haine et à sa jalousie ? Après tout pourquoi pas ? Il ne coopère pas, s'emmurant dans une amnésie discutable ; connaissait l'existence de SNP, son arme constitue la principale pièce à conviction, il avait un mobile et pas d'alibi... c'est triste d'en arriver à cette hypothèse mais vu sous un angle professionnel, le puzzle devient moins chaotique. ¹

Ainsi certains personnages se présentent comme des structures de suspens en se construisant dans le temps du roman comme de vrais êtres humains soumis à une imprévisibilité narrative en surprenant les attentes du lecteur et en en produisant l'effet-personne ou l'effet de vie.

Cet effet- personnel s'inscrit dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* à travers tout un jeu d'anticipation où le lecteur peut également « [...] dès l'incipit d'un roman réaliste comme *Bel-Ami*, chercher à anticiper l'avenir de Georges Duroy : jusqu'où ira ce personnage qui, bien que désargenté, entreprend de réussir par la séduction ? » ²

Le personnage est ici à appréhender sous un autre angle de vue, celui de "l'illusion référentielle", à travers le portrait qui lui est dressé, le personnage peut faire sentir au lecteur qu'il est réellement vivant, même s'il est un être de papier, il peut avoir l'aspect et les facultés d'un être en chair et en os. Plusieurs facteurs contribuent à donner cette impression au lecteur qui se résument en un ensemble de procédés textuels qui donnent au personnage "l'effet-personne" et que nous récapitulons à la suite de Vincent Jouve en ces quatre éléments :

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 216.

² Id.

"l'attribution d'un nom propre", "l'évocation d'une vie intérieure", "les structures de suspens" et "l'illusion d'autonomie" ¹

Des noms comme Brahim Llob, prénommé aussi commissaire Llob, Larbi ou inspecteur Larbi et Malika correspondent conformément au code onomastique, ce sont des noms familiers que le lecteur identifie aisément et qui servent de support favorable à l'effet de vie du personnage. Ce sont ici les noms des héros des romans, le reste des noms des autres personnages obéissent également à cette règle et rappellent à travers leurs noms Abdallah, Moh, Hamidi, Aïcha, Yamina, Gacem, ...etc des personnes réelles tant ils correspondent au code onomastique auquel le lecteur spécifiquement algérien ou maghrébin est habitué.

Le lecteur des trois romans a facilement accès aux pensées profondes des personnages et à leurs mécanismes psychologiques les plus compliqués. Ce sont les discours des narrateurs et les dialogues des personnages et parfois les monologues qui permettent au lecteur d'accéder à la pensée des personnages et mieux vivre leur vie et rentrer dans leur imaginaire et leur esprit.

Le lecteur accède aux pensées des personnages grâce à l'emploi du discours rapporté directe et indirecte libre ainsi qu'à travers les monologues lui permettant de comprendre le mécanisme psychologique des personnages. Comme ici dans ce monologue dont le lecteur ne sait pas trop la provenance :

« Les abords de la salle des morts étaient encombrés. Assis sur les marches du parvis, il y a les vieux, habillés de vieux chiffons. Ils parlent comme s'ils avaient des chaînes aux pieds. Autour d'eux, une atmosphère effilochée, poussiéreuse ; un mineur y verrait un mauvais présage ; grisou ! Dans le brouillard, les insectes perdent la boussole et percutent des anges en haillons ; au royaume de vieux, la lumière est pauvre. Leurs têtes pendulent tristement, un peu dans tous les sens ; c'est signe qu'elles ne pensent pas de la même manière. »²

¹ *La Poétique du roman*, op.cit., p. 69.

² *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 323.

À travers son évolution dans la durée du récit, le temps de narration, le personnage romanesque peut donner l'impression qu'il avance dans le temps réel comme un individu vivant, dont les agissements dépendent, non seulement de sa volonté ou de la volonté de son créateur, l'auteur mais aussi de l'imprédictible destin.

Si Larbi dans *Le Serment des barbares* se présente comme un véritable humain car il présente une véritable imprévisibilité narrative et un véritable suspense, en évoluant dans l'histoire comme un inspecteur de police chargée des affaires criminelles, il est perpétuellement menacé par les terroristes et sa vie exposée au danger, mais en tant que héros, il survit à tous les dangers. Dans un roman policier, généralement, le commissaire chargé de l'enquête et d'attraper le criminel réussit et triomphe vers la fin et survit à toutes les épreuves. Contrairement à la destinée habituelle du héros du roman policier, l'auteur réserve une fin tragique à son héros, même s'il réussit à résoudre les énigmes des crimes, il meurt à la fin du roman et contrecarre ainsi les attentes du lecteur pour ne pas dire déçues.

« Avant-hier, jeudi à 14 h, sur la terrasse du Café de la Fac, au centre d'Alger a été abattu un officier de police. Le tueur lui a tiré une rafale dans la tête et s'est éclipsé dans la foule, nombreuse à cette heure. Son signalement a été recueilli par la police qui affirme avoir pris toutes les dispositions pour le retrouver et le mettre hors d'état de nuire. »¹

Cette fin imprévue de Larbi choque le lecteur qui ne s'y attendait pas du tout, ce suspense et cette imprévisibilité du parcours des personnages contribuent à avoir sur le lecteur "l'effet-personne ou "l'effet de vie" selon Vincent Jouve.

De même que le personnage donne l'impression à travers cette imprévisibilité d'être autonome de la volonté de son créateur, de son auteur en évoluant dans la durée comme un véritable être humain condamné par le destin. Le lecteur

¹ Ibid, p. 459.

ressent également que l'auteur n'y peut rien contre le destin réservé à son personnage sur lequel il n'a pas de pouvoir réel.

Le personnage peut même donner l'impression d'être autonome et d'agir indépendamment de la volonté de son créateur dont le rôle sera réduit au simple observateur.

Comme il peut susciter l'intérêt du lecteur et attirer son attention non en tant que personne mais en provoquant des scènes ou des situations qui font rêver le lecteur ou déclenchent son imaginaire et son activité fantasmatique. « Érotiques, sadiques, ou criminelles, nombreuses sont les situations qui jouent sur le voyeurisme inhérent à la lecture (que l'on pense à Joe Christmas, dans *Lumière d'août* de Faulkner, entendant, enfant les échos d'une scène érotique qui le marquera à vie, ou à Ferdinand observant, dans *Mort à crédit*, les ébats des adultes. »¹

Ainsi appréhendé, le personnage peut offrir au lecteur la chance de s'imaginer dans des situations similaires ou identiques loin de la censure et loin de la conscience quotidienne et sociale, il peut donc servir de moment de satisfaction à des aspirations cachées et latentes. C'est ce que Vincent Jouve appelle "l'effet-prétexte"²

La relation que peut entreprendre le lecteur aux différents personnages peut également prendre un aspect affectif et émotionnel à travers un ensemble de procédés qui agissent comme un "système de sympathie" qui met en place un procédé d'identification du lecteur au personnage et rentre en relation affective avec lui et même intime.

« Le système de sympathie entre en jeu lorsque le texte privilégie l'effet- personne. Il joue un rôle essentiel dans la lecture, en particulier dans celle des romans. Tout lecteur se souvient avoir eu des relations affectives avec un personnage. Ce rapport émotionnel relève de différents codes identifiables par l'analyse. »³

¹ *La Poétique du roman*, op.cit., p. 69.

² Id.

³ Id.

Les personnages du *Serment des barbares* de *La Part du mort* et surtout de *Cette fille-là* favorisent cet effet de sympathie ressenti à travers leurs histoires, leurs vécus personnels, leurs actions, leurs sentiments et émotions. Quel genre de rapport émotionnel se met en place entre le lecteur des trois romans et les héros?

Selon le principe de Greimas, nous retrouvons dans la majorité des récits les mêmes modèles de personnages. Vincent Jouve appuie « De fait, tout récit étant fondé sur un conflit, il est au moins deux personnages présents dans tout roman : le sujet et son adversaire. Il s'agit aussi bien de Jean Valjean luttant contre Javaret (*Les Misérables*) que de Kyo luttant contre les limites de l'existence (*La Condition humaine*) ou de Marcel luttant contre les séductions de vie mondaine (*La Recherche*) »¹

Le héros dans *Le Serment des barbares* est incarné dans la personne de l'inspecteur Larbi, un honnête homme, non mû par « des automatistes policiers basiques », et non corrompu, comme tant d'autres dans un pays où la corruption est généralisée à tous les échelons. A propos de son personnage Larbi, Sansal dit :

« Je connais des flics comme l'inspecteur Larbi, intègres et sympathiques malgré la corruption généralisée. Les plus abominables des pourris, côtoient des hommes d'une époustouflante probité, avides de révolution romantique. »²

Et comme dans tout roman, le héros a des adversaires, quels sont les adversaires de l'inspecteur Larbi ?

« Ainsi le commissariat vit une menace permanente. Pressé par le danger, le vieux flic se réfugia au dernier étage de l'hôtel de police, dans un cagibi borgne, au fond d'un tunnel tourmenté que l'architecte de la bâtisse n'avait tracé dans la hâte [...] Les affaires de bureaux, foisonnantes, immortelles, fondements religieux de l'incohérence nationale ; les litiges entre voisins, désespoirs de l'humanité ; les faits d'hiver et d'été, à vrai dire les mêmes vieux remous qui reviennent cent fois par jour, que les jeunes

¹ Ibid, p. 51.

² Karim Madani, op.cit.,

inspecteurs rejettent du regard c'était pour lui ; il ne s'en plaignait pas.»¹

Partant de ce principe, le système des personnages du *Serment des barbares* respecte et obéit parfaitement aux normes et ne déçoit pas les attentes du narrataire qui parvient même à s'identifier aux protagonistes de l'histoire qui ressemblent et empruntent sur plusieurs aspects aux personnages réels. À propos de ses personnages Sansal affirme dans *Le Serment des barbares* « Absolument, absolument. Mes personnages à l'image des Algériens, sont tourmentés. Par la violence, par les questions religieuse, identitaire. »² Ahmed Hanafi

Les champs d'investigation du lecteur virtuel dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* dépendent de contrats de lecture qui s'inscrivent d'emblée dans les incipit où le lecteur dévoile l'horizon d'attente des œuvres, il aborde ainsi les textes de ce premier point de vue en fonction des catégories génériques du genre que les œuvres laissent entrevoir dès le départ comme nous l'avons vu et qui est le roman policier. Il perçoit au fur et à mesure de la lecture et de manière assez globale que ses attentes ne sont pas déçues mais au contraire satisfaites.

Nous pouvons dire dans un premier temps que Boualem Sansal respecte à certains égards les règles du genre et que la construction de son récit répond aux conventions génériques du roman et conforme à l'horizon d'attente du lecteur, cependant, le lecteur rencontre des difficultés à suivre le déroulement de la fabula, à quoi ceci est-il du?

Nous remarquons dans un premier temps que le fil de la narration est interrompu de manière permanente par l'introduction du discours. Afin de mieux analyser et expliquer le processus de perturbation de la fabula, il faudrait

¹ *Le Serment des barbares*, p. 34.

² Abdellali Merdaci, Le blog d'Ahmed Hanafi-littérature, quotidien, *Le soir d'Algérie*, 25 février 2009. Culture : Contribution, Francophonie, nationalité et insularité littéraire, http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2009_02_01_archive.html, consulté la dernière fois le 9/5/2011.

opérer une distinction entre discours et récit. Nous le reprenons à la suite de Dominique Maingueneau comme suit :

« Les francophones ont en effet à leur disposition non pas un mais deux systèmes de tiroirs, que Benveniste appelle le discours et l'histoire : le premier suppose un embrayage sur la situation d'énonciation, le second l'absence d'embrayage, une rupture avec la situation d'énonciation. »¹

C'est justement de cette rupture qu'il s'agit dans notre analyse qui suit. Dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort*, nous nous retrouvons en face de récits embrayés qui introduisent au milieu de l'histoire racontée des discours de toutes sortes sur le plan du type de l'énonciation. A chaque fois les narrateurs interrompent le fil de la narration pour verser des discours politiques et parfois même historiques de longueurs variables. Le fil de la narration est sans cesse entrecoupé d'arrêts successifs perturbant ainsi le déroulement de la fabula et de surcroît rendant la lecture plus difficile et une tâche ardue pour le narrataire qui ne parvient plus à suivre le déroulement des événements. Ceci s'explique d'une part par l'inscription des romans dans le discours critique et politique en empruntant la voie du récit. Nous ajouterons que :

« Relève du "discours" toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à sa situation d'énonciation (Je-Tu/Ici/ Maintenant), autrement dit qui implique un embrayage. Le "récit", en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissocié de la situation d'énonciation. Cela ne signifie évidemment pas qu'un énoncé relevant du "récit" n'as pas d'énonciateur, de co-énonciateur, de moment et de lieu d'énonciation, mais seulement que la trace de leur présence est effacée dans l'énoncé : les événements sont présentés comme "se racontant eux-mêmes". »²

Le Serment des barbares et *La Part du mort* nous offrent des récits où les traces de l'énonciation ne sont pas effacées et sont présentes avec force, nous avons déjà pu démontrer cela à travers l'étude des déictiques et leur rôle d'inscription du narrataire dans le texte. Le lecteur de ces deux romans se

¹ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003, p. 45.

² Ibid, p. 48.

trouve en présence de textes se situant à mi chemin du récit et du discours, il n'est pas tout à fait dans l'un, ni tout à fait dans l'autre.

Comme nous venons de le voir, *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* annoncent dès les premières pages une intrigue policière, un crime à élucider, un flic et une enquête policière. Dans quel genre se classe *Cette fille-là* et qu'elle laisse entrevoir à travers le choix de l'intrigue et des personnages ? Le destinataire se trouverait-il en face d'un autre horizon d'attente car l'œuvre a été conçue par une femme ou au contraire l'horizon d'attente n'aurait aucun lien avec le sexe de l'auteur ?

L'univers romanesque peint dans *Cette fille-là* est-il ou non familier aux habitudes de lecture et à l'horizon d'attente du lecteur ? Maïssa Bey met-elle le lecteur dans un univers romanesque habituel ou rompt-elle avec l'attente du lecteur et de quel point de vue ?

L'œuvre de Maïssa Bey présente bien une intrigue avec une histoire et des personnages. Il s'agit de l'histoire de Malika, l'héroïne de l'histoire et narratrice qui prend en charge elle-même la narration de son histoire sur laquelle se greffe une dizaine d'autres intrigues d'autres femmes, d'autres personnages féminins du roman. Le lecteur se retrouve en plein enchâssement du récit que Jean-Pierre Goldenstein définit en ces termes : « Lorsque par contre un récit s'insère dans la trame d'un récit initial, lorsqu'une histoire est introduite dans une autre histoire, il y a enchâssement et les épisodes se suivent dans l'ordre I., II., I. »¹

C'est justement dans cet ordre que se suivent les épisodes de *Cette- fille là*, ce sont plusieurs récits et non pas un seul qui s'insèrent dans la trame du récit initial de l'héroïne et la narratrice du roman. Le roman s'ouvre sur le récit de la narratrice Malika puis elle relate les récits d'autres protagonistes en revenant à chaque fois à son propre récit comme le démontre ici l'ordre des chapitres que nous avons tenté de résumer.

Malika, "fille-mère" ou "mère célibataire ", vit dans un asile qui accueille des orphelins, des enfants abandonnés, des vieillards, des infirmes et surtout

¹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 99.

des femmes abandonnées par leur famille et rejetées par la société, des filles mères comme on les appelle. C'est là au milieu de toutes ces personnes que Malika mène sa vie qu'elle nous raconte en même temps qu'elle raconte les histoires des autres femmes, de Aïcha, Yamina, M'a Zahra, Kheïra, Fatima, M'barka, Badra, Houriya et plein d'autres.

« C'est l'histoire d'une petite fille que l'on a prénommée Malika. Une petite fille trouvée un soir aux abords d'une plage déserte. Une petite fille âgée seulement de quelques jours ou de quelques semaines. Découverte sur le rivage, rejetée- déjà!-par des flots ou jaillie des profondeurs obscures ou peut-être encore déposée par quelque embarcation en plein cœur d'une nuit sans étoiles. »¹

Il est plus difficile de classer le récit de *Cette fille-là* dans un genre d'intrigue bien déterminé parce qu'il n'est pas question d'une seule intrigue mais de plusieurs. Dans la liste des différentes intrigues de « destinée » que Norman Friedman a tenté de dresser nous pouvons choisir deux genres d'intrigues ; la plus simple « l'intrigue d'action » que nous avons défini un peu plus haut et « l'intrigue mélodramatique » où « Un héros sympathique est accablé d'épreuves diverses et finit dans le malheur. Le lecteur éprouve de la pitié pour le protagoniste. »²

Tous les ingrédients du roman sont présents, intrigue et personnages de manière à satisfaire les attentes du lecteur de ce point de vue. Cependant la multiplication des intrigues et des héroïnes fait que les habitudes de lecture du lecteur virtuel changent pour ne pas dire qu'elles sont bouleversées.

Au fur et à mesure que le narrataire lit l'œuvre il découvre l'univers romanesque, un univers "féminin" sexiste qui plonge au fond de la personnalité de la narratrice et explore le monde féminin dans toute sa complexité et toute sa splendeur.

« Maïssa Bey poursuit, avec cette fille-là, l'histoire intime et politique des femmes algériennes. Peu d'écrivains algériens ont réussi à raconter ces femmes du peuple, oubliées par la

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 19.

² Op.cit.,

Révolution, l'indépendance, l'Algérie elle-même. C'est la colère qui la fait écrire. Une colère salutaire. »¹

Quant à la maîtrise des règles du genre, Maïssa Bey semble parfaitement maîtriser non seulement les normes du roman, mais elle essaye de jouer sur ses éléments constitutifs à savoir intrigue, personnages, espace, temps en donnant à son écriture une touche féminine.

« Maïssa Bey est une des romancières les plus attachantes de cette nouvelle génération d'écrivaines des années 90 en Algérie. Empruntant les voies diverses de la narration, de la nouvelle au roman, elle se singularise par une écriture offrant des silhouettes et esquisses multiples de l'Algérie actuelle et un style où la pudeur provocatrice se marie à la recherche du mot juste pour exprimer des situations où l'être accepte d'aller au plus périlleux de lui-même. La narratrice traque les non-dits, les contraintes et les hypocrisies pour faire entendre le cri de présences au monde. »²

On a vu un peu plus haut que tous les éléments mis à la disposition du lecteur bien avant que commence la lecture, c'est-à-dire dans l'incipit et le périphrase selon la terminologie de Genette engagent un contrat de lecture qui offre au lecteur et lui trace une ébauche de lecture à travers déjà l'horizon d'attente que le texte laisse entrevoir au départ. De même dans *Cette fille-là* se noue un contrat de lecture au contact de l'œuvre qui laisse le destinataire supposer le genre du roman, le titre y indique même que l'histoire toute entière tourne autour d'un personnage féminin "Cette fille-là", l'avertissement signé Malika confirme et à certains égards les attentes du lecteur quand au contenu de l'œuvre et le genre d'histoire dont il sera question, la fille dont il s'agit dans le titre s'appelle probablement Malika.

Dans l'incipit le destinataire lit « Á treize ans, j'ai refusé de grandir. [...] J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serai jamais femme. »³, la

¹ Leïla sebbar, *Le Magazine littéraire*. Op.cit.,

² Chaulet-Achour, Christine, *Écrire en Algérie-Maïssa Bey, sept années de création*, Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 150. 40 ans de littérature du Sud, avril-juin 2003.

³ *Cette fille-là* op.cit., p 13.

narratrice du récit qui en est même l'héroïne se dévoile sur sa personne au lecteur dans la première page du roman à la première personne « je ».

Cet univers féminin que le narrataire découvre aux premières pages du roman s'élargit pour investir le monde féminin dans toute sa complexité, son intimité et sa splendeur, exclusivement féminin car peuplé de personnages femmes. Nous pouvons dire que le personnage féminin est la condition même de l'existence de l'écriture et n'a pas de véritable liberté actancielle au sein de l'œuvre.

Si tous les éléments offerts au lecteur jusqu'à présent confirment ses attentes du point de vue du genre de l'œuvre qui ne laisse aucun doute quant à son inscription dans le genre romanesque, quel serait le sous-genre auquel l'œuvre peut adhérer ? Les éléments réunis jusqu'ici dessinent un possible champ de lecture qui situe le roman dans "l'écriture féminine". Cet horizon d'attente qui s'offre au lecteur sera-t-il transgressé ou respecté ?

Il nous faut pour répondre à cette question, revenir sur la notion "d'écriture féminine" et la définir succinctement, sachant bien que celle-ci soit entourée de polémiques.

Dans son livre *L'écriture-femme* publié en 1981, Béatrice Didier qui a déjà du mal à employer l'expression « écriture féminine » même si elle l'emploie à plusieurs reprises au sein du livre. Elle s'interroge sur l'importance de dégager des liens communs entre les écrits des femmes :

« S'il était peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de l'écriture féminine, il est bien vrai que, dans la pratique, les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes. »¹

Dans un champ culturel et littéraire maghrébin envahi par des voix masculines, à quel degré, Maïssa Bey parviendra-t-elle à faire entendre sa voix de femme et la faire ressentir à travers l'écriture en se spécifiant en tant que femme et en se situant dans le genre féminin qui répond à certaines attentes ?

¹Béatrice Didier, *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1981, p. 10.

De manière générale, il est très aisé pour le lecteur de distinguer entre écriture masculine et écriture féminine ou de femme, les points de vue divergent à ce propos.

D'un premier point de vue, « la résultante de l'écriture correspondrait tout simplement aux caractéristiques dont sont censés disposer hommes et femmes : l'écriture féminine ferait ressortir l'émotion et l'imagination, tandis que celle des hommes serait froide, lucide, réaliste, logique et scientifique. »¹, explique Noémie Martineau.

Quant à Béatrice Didier, elle essaye dans son ouvrage *L'Écriture-femme* d'approcher l'écriture féminine d'un point de vue moderne en la définissant, d'un côté, par l'acceptation de la femme de ses particularités émotionnelles et physiques et de l'autre par l'expression de ses émotions et de son corps à travers l'œuvre :

« La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprime son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples. »²

Laura Cremonese quand à elle essaye de définir la notion d'écriture féminine en dégagant les points convergents qui formeraient les caractéristiques de ce genre qui la spécifient en tant que telle et la distingue des autres types d'écriture qu'elle résume en ces éléments essentiels à partir d'une approche de l'œuvre d'Hélène Sixous :

« La revendication de la spécificité de la "parole" ou de "l'écriture" féminine ; la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus des mythes élaborés par la littérature masculine et la

¹ Noémie Martineau, *Écriture du féminin ou écriture au féminin*, thèse de Master, juin 2005, p.40

² *L'écriture-femme*, op.cit., p. 35.

recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable. »¹

Si nous nous référons à l'ensemble de ces critères de parenté entre les écrits des femmes nous dirons de ce point de vue que les attentes du lecteur ne seront pas dessus au contraire en situant d'emblée le roman dans le genre féminin, le lecteur n'en sera pas déçu car tous les ingrédients du roman féminin sont réunis de telle sorte à satisfaire l'horizon d'attente du lecteur.

Nous remarquons dans toutes les définitions quels que soient les points de divergence des traits communs qu'on retrouverait dans tous les écrits de femmes à savoir la question identitaire ou la quête de l'identité, le thème de l'enfance, l'expression du corps féminin dans toute son intimité, l'imaginaire et les sensations féminines comme l'auto-érotisme, l'homosexualité, ...ect.

Dans une perspective thématique Béatrice Didier rajoute du point de vue récurrent que les écrits de femmes ont pour la plupart recours à des questions intimes d'où l'appellation « écriture intimiste » mais aussi « prédominant également des questions d'identité, malaise ou difficulté d'inscrire l'identité dans le texte; l'enfance apparaît souvent comme un lieu privilégié, préservé des contraintes et frustrations futures ; enfin, si le corps féminin apparaît dans la littérature masculine comme un corps morcelé, lié, bien sûr, à son statut d'objet érotique, l'«écriture féminine» explore à la fois le corps comme une unité et le désir de la femme tel qu'il se révèle dans des formes peu admises : l'auto-érotisme, l'homosexualité, l'inceste, la jouissance. »²

Quant aux structures narratives Béatrice Didier constate que « les femmes ont souvent eu recours à ce qu'elle appelle les «genres du JE» : roman chargé de flux autobiographique, genre épistolaire, journal intime, poésie. »³

Cependant tout le monde ne s'entend pas sur cette appellation ou idée « d'écriture féminine » Monique Wittig, par exemple, se situe aux antipodes de ce courant : «Ecriture féminine est la métaphore naturalisante du fait

¹ Laura Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Erudition (pour l'éd.fr.), 1997, p. 17.

² *ibid.*

³ *id.*

politique brutal de la domination 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 "écriture féminine" revient à dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle»¹

Selon Audrey Lasserre l'écriture des femmes se définit actuellement par « la relation que celles-ci entretiennent avec le corps et la sexualité, données culturellement construites par la société, résultat d'une éducation, d'une politique, d'une vision scientifique propres à une société, à une époque et par quoi elle se construit et se définit. »²

Maïssa Bey semble très bien maîtriser les normes de l'écriture romanesque de manière à jouer avec la langue et exprimer sa féminité et sa particularité à travers le texte. Le narrataire sent chez la narratrice une certaine volonté de produire un certain effet émotionnel sur lui et d'atteindre les cœurs les plus endurcis et les esprits les plus durs.

« Voici d'abord les ingrédients : Une petite fille. Abandonnée. Une plage. Des miséreux au grand cœur. Pas besoin de prépositions, les liens logiques sont évidents. L'essentiel étant de suggérer, de susciter l'émotion et d'attendrir les consciences. »³

La narratrice se dévoile ici sur son intention de toucher la sensibilité du lecteur. En effet le narrataire se trouve submergé d'un flot d'émotions qui le sensibilisent aux faits narrés dont l'effet produit est aussi du aux images et au choix des mots.

Dans ses romans elle aborde les questions classiques du roman algérien de langue française qu'on retrouverait même dans les écrits des hommes entre autres la quête d'identité au centre de la préoccupation des auteurs mais elle le

¹ Wittig 1982 : 111-12.

² Alessandra Grossi, « Entretien avec Audrey Lasserre et Anne Simon », (*Nomadismes des romancières contemporaines de langue française, Audrey Lasserre et Anne Simon* (éds), Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2008, p. 300.

³ *Cette fille-là*, p. 20.

fait d'un point de vue féminin. Toute la problématique de son œuvre s'articule autour de la question de la quête identitaire chez la femme ainsi qu'au rôle et la parole de la femme au sein de la société. La question identitaire est aussi une question identitaire, question centrale dans *Cette fille là*, Malika, la narratrice, qui vit dans cet asile d'inconnus cherche aussi à résoudre l'énigme autour des ses origines. Pour ce faire, elle tentera de reconstitue le roman de ses ancêtres, de sa famille, de son père et de sa mère qu'elle n'a jamais connue.

Pour résumer nous dirons que *Cette fille-là* est l'expression d'une parole de femmes, à travers une seule voix féminine celle de la narratrice Malika. Du début jusqu'à la fin du roman, le lecteur est envahie par ces voix féminines qui se dissolvent dans une unique voix, celle de Malika qui le mettent en présence d'un univers purement féminin à la différence des deux autre romans où son horizon d'attente change en parallèle avec l'horizon d'attente de l'œuvre.

« De temps à autre, vous entendrez des voix de femmes, aiguës, discordantes, des raclements de gorges encombrées, de lointaines rumeurs de musique s'échappant du poste de télévision allumé en permanence au foyer, comme pour rappeler que la vie continue ailleurs. »¹

Nous constatons donc que l'horizon d'attente du lecteur dépend de l'horizon d'attente de l'œuvre, de même que l'horizon d'attente du lecteur dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* n'est pas le même dans *Cette fille là*, car l'horizon d'attente des œuvres ne sont pas les mêmes, le lecteur se trouve en face du même genre, mais pas en présence de la même thématique, les mêmes préoccupation et la même vision du monde et donc de l'écriture.

Elle aborde l'écriture à travers la relation qu'elle entretient et qu'entretiennent toutes les femmes avec le corps et la société, éléments construits par la culture de la société, et conséquence de toute une politique, une éducation, la vision de la société et d'une ère, à travers les quels elle se définit et qui s'incarnent dans l'écriture. L'œuvre de Maïssa Bey est l'expression du « dire » de la femme, une parole de femme :

¹ Ibid, p. 17.

« Mais à force de silence, j'ai appris le pouvoir des mots. Et je ne sais plu me taire. Alors, je voudrais dire. Dire aujourd'hui le courage des femmes de mon pays, femmes dressées contre l'intolérance, contre la haine qui déferle et se répand en flots irrépressibles et sanglants, femmes essuyant rageusement leurs larmes dans les matins bleus de notre pays, femmes qui luttent à mains nues, femmes par qui la vie continue, femmes qui comme Pénélope, défont inlassablement les rets de la peur de leurs doigts agiles et tissent d'autres lendemains, femmes qui résistent, qui disent tout haut non, femmes qui résistent, femmes qui avancent et disent nous ne reculerons pas, femmes obstinées portant en elles la flamme d'un espoir profondément entaillé mais jamais, non jamais, non jamais tari, femmes meurtris mais debout, solidaires, sans le savoir parfois, pour détourner le cours d'une Histoire que l'on veut écrire sans elles. »¹

Maïssa Bey puise la force de sa parole dans la force des mots, à travers les quels elle laisse transparaître sa féminité.

En somme, l'analyse de l'énonciation, a mis en évidence d'un côté la communication littéraire à travers les interactions texte/lecteur, narrateur/narrataire et des horizons d'attente de l'œuvre et du lecteur et a révélé la présence en force du lecteur de l'autre. Les trois romans tissent des relations intrinsèques entre le texte et le destinataire où le lecteur devient l'élément indispensable et sine qua non à la réalisation de cette communication comme l'a bien indiqué Riffaterre : « Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi le lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte, énoncé et énonciation. »²

D'un autre côté, l'analyse narratologique de la figure du personnage, dévoile davantage le fonctionnement de la communication littéraire à travers le processus d'identification du lecteur aux personnages.

L'analyse du pacte de lecture au sein des trois romans révèle aussi que les romanciers engagent un contrat de lecture dès les titres et les incipits. De même qu'ils multiplient les adresses au lecteur dans cette relation qui se noue entre

¹ Tempestini, Mélissa, « Femmes algériennes : un silence qui rompt », <http://mediterraneeen.crdp-aix-marseille.fr/mediter6/societe/algeriennes.htm>. Consulté la dernière fois le 22/01/2011.

² Micheal Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 9.

narrateurs/ narrataires, les interventions et intrusions multipliées des narrateurs mettent en exergue cette communication avec le narrataire.

Si les trois romans n'engagent pas un contrat de lecture directe et visible dès le paratexte, les incipits nouent des pactes de lecture intimes avec le lecteur, l'accrochent d'emblée au texte et sollicitent sa lecture. C'est dans les éléments paratextuels que le travail de coopération interprétatif est d'emblée engagé.

La communication littéraire bien qu'elle ne soit pas très explicite, mise à part dans *Cette fille-là*, elle est bien réalisée à travers les interactions narrateur/narrataire et donc texte/lecteur. Ces interactions sont non seulement le lieu où se construit le sens de l'œuvre mais aussi où s'inscrit le lecteur.

« Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte, ni aux dispositions subjectives du texte. »¹

L'interaction texte-lecteur suppose l'interaction horizon d'attente de l'œuvre/horizon d'attente du lecteur où le lecteur doit définir le genre des œuvres et les inscrire par rapport à ses habitudes de lecture. En s'inscrivant d'emblée dans les genres politique, policier et féminin, *Le Serment des barbares*, *La Part du mort* et *Cette fille-là* placent le lecteur dans un univers familier qui contribuera à consolider les rapports texte/lecteur, notamment à travers les thèmes enracinés dans la réalité sociopolitique, en empruntant ces genres les auteurs ont eu le souci de les réadapter aux questions de l'urgence dans lequel se situent leurs thématique. L'analyse des interactions texte/lecteur dans les œuvres a révélé que les auteurs mettent en place un espace de lecture qui s'inscrit d'emblée en rupture avec l'horizon d'attente du public-lecteur du roman traditionnel et du roman algérien des années 90.

Les singularités des œuvres résident cependant dans le fait qu'elles se situent à mi-chemin entre divers genres distincts du roman réaliste politique au roman policier et enfin au roman féminin psychologique. Cette diversité contribue

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op.cit., p. 48.

PREMIERE PARTIE : FONDEMENTS THEORIQUES ET RECEPTION DANS LE TEXTE

pourtant à renouveler l'horizon d'attente du lecteur sur lequel se fondait ses lectures antérieures à travers des schémas narratifs atypiques, des personnages hors-normes et des intrigues singulières. L'écart esthétique est non seulement interprété comme une rupture mais envisagé plutôt comme une stratégie de solliciter le lecteur tout en perturbant ses habitudes de lecture.

CHAPITRE III

PORTRAIT DU LECTEUR

I.III.1 LE LECTEUR INSCRIT DANS LE TEXTE.

Approcher les trois romans de notre corpus sous l'aspect de « la réception intratextuelle » nous conduira donc à repérer la du lecteur à partir de l'analyse des stratégies textuelles mises en place par chaque auteur, ce qui nous permettra aussi d'étudier la spécificité de l'écriture de chacun des trois écrivains. Plusieurs questions semblent alors évidentes : Quel(s) type(s) de lecteurs postulent ces trois romans ? Postulent-ils forcément un lecteur algérien/maghrébin ? Car seule l'attente d'un public maghrébin leur permet de s'exprimer comme l'avait constaté Charles Bonn dans parce qu'explique-t-il :

« [e]lle suppose une communauté écrivains maghrébins-lecteurs maghrébins, vraie ou supposée, dans laquelle seulement un fonctionnement littéraire proprement maghrébin est concevable »¹ ?

Où est-ce que ces écrivains parviennent à viser un public plus large ?

Le lecteur que nous convoquerons dans notre étude demeure bien qu'à des degrés divers un lecteur virtuel, « implicite », « Modèle », « possible », ou « idéal », établi par l'œuvre, par l'ensemble des stratégies autoriales et textuelles ainsi que l'ensemble des codifications littéraires. Nous nous intéresserons davantage au lecteur en tant qu'instance textuelle, inscrite à l'intérieur de l'œuvre, et dont on peut dégager la figure à travers les directives de lecture imposées par la structure du texte. Ce lecteur reste plus proche du lecteur " implicite " de Wolfgang Iser ou du " lecteur modèle" d'Umberto Eco.

« L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport aux quels la compréhension devient un acte. »²

¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1985, p.7.

² Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, op.cit., p.70.

Les attitudes interprétatives du lecteur empirique nous intéressent moins ici car elles semblent incertaines, aléatoires et trop contingentes.

Si le lecteur est une personne inconnue, isolée, anonyme et difficile à identifier en tant que réalité physique et donnée sociale, serait-il peut être plus facile et plus intéressant encore de l'identifier en tant que donnée textuelle ? Nous mesurons-nous même la difficulté de l'entreprise dans laquelle nous nous lançons, mais cela nous permettra, en investissant cette notion de lecteur « potentiel » ou « virtuel » d'approcher doublement les romans, du point de vue de l'écriture mais aussi de la lecture et de la réception. En approchant les textes de notre corpus sous l'angle de la réception intratextuelle nous approcherons les textes de manière à décrire le profil intellectuel et culturel du lecteur potentiel à travers les textes qui lui sont faits.

« Le profil intellectuel du lecteur modèle n'est déterminé que par le type d'opérations interprétatives qu'il est censé accomplir : reconnaître des similitudes, prendre en considérations certain jeux. »
1

Par « profil intellectuel » du lecteur, Eco entend ici le rôle du lecteur, l'ensemble des activités que lui réserve l'auteur au sein du texte au cours de sa « coopération textuelle. ». Quelle que soit l'identité culturelle ou sexuelle du lecteur, il se trouve que celui-ci s'inscrit au sein du texte à travers un ensemble de stratégies textuelles de sollicitation qu'Alain Montandan appelle « captation benevolentiae ». Le profil intellectuel du lecteur se dessinera au fur et à mesure à travers sa coopération interprétative, ses compétences, l'ensemble des stratégies et des techniques de séduction et de « captation » investies par l'auteur dans le but de l'impliquer à travers les modes de lecture que lui suggère le texte.

C'est donc sur le " lecteur implicite " que nous porterons à présent notre attention. Si nous nous en tenons à la définition de Wolfgang Iser, selon laquelle le lecteur implicite « incarne la totalité des directives qu'un texte de fiction offre à ses lecteurs possibles, comme conditions de sa réception. »², il ne

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 76.

² *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op.cit., p. 60.

pourrait être autre que le résultat d'une construction. Notre tâche consiste ici en tant que critique à « décrire les structures du texte, en tant qu'elles font appel à des conventions, à des stéréotypes, à des formes préexistantes de penser, de sentir, de représenter le monde, à des modalisations de l'expérience, et en tant que, les agençant et les organisant dans le discours narratif, elles créent des attentes déçues ou satisfaites. »¹

La question de l'inscription textuelle du lecteur nous amène à nous pencher essentiellement sur la fonction communicative du texte littéraire, sur la dimension énonciative du langage et du discours dont les fondements théoriques ont été établis par Roman Jakobson² et par la suite dans les travaux d'Émile Benveniste³. Nous admettons en général que tout acte de communication met en jeu un certain nombre de facteurs préétablis dont nous retenons en premier le destinataire et le destinataire indissociables du contexte, du code et du message suivant le schéma classique de la communication élaboré par Roman Jakobson.

Il convient ici et avant tout de présenter l'acte d'énonciation que l'on définit communément comme :

« La mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Émile Benveniste), acte que l'on oppose à l'énoncé, objet linguistique qui résulte de cet acte. Tout énoncé, avant d'être ce fragment de langue naturelle que le linguiste s'efforce d'analyser, est en effet le produit de cet événement unique, son énonciation, qui suppose un locuteur, un destinataire, un moment et un lieu particuliers. »⁴

En termes d'énonciation nous pouvons parler de locuteur et d'allocutaire, de manière très simplifiée :

« [...] on appelle « situation d'énonciation » non le système de coordonnées linguistiques abstraites, mais le dispositif de

¹ Michel Dentan, *Le Texte et son lecteur. Etudes sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle-Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Gracq*, Editions de l'Aire, 1983, coll. « L'Aire critique », p. 18.

² Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, tome I : *Les Fondations du langage* (traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet), Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, coll. « Arguments ».

³ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, Nrf, 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », réed. : tome II, Gallimard, 1974, coll. « Tell », p. 82.

⁴ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit, p. 7.

communication concret dans lequel s'associent locuteur, allocutaire (=destinataire), moment et lieu d'énonciation »¹

Pour rejoindre ici la définition fondamentale donnée par Émile Benveniste à l'acte d'énonciation où l'émetteur « [D] ès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. »²

Ainsi le destinataire désigné généralement par le pronom « je » appelle un destinataire qui est désigné par un « tu », explique Jakobson « "je" désigne le destinataire (et "tu" le destinataire) du message auquel il appartient »³.

Nous situant dans notre travail essentiellement dans des récits nous dirons aussi que le narrateur ne peut se situer en tant que locuteur qu'à travers un « je » et en s'adressant à un narrataire qui serait désigné par un « tu » ou un « vous ». Dans le texte littéraire, l'auteur et le lecteur s'effacent pour laisser place à un narrateur et un narrataire qui remplissent les rôles et les fonctions qui lui sont assignés au moyen de l'énonciation.

« Le lecteur d'un roman n'a pas de contact avec celui qui a écrit le texte, l'individu qui en est l'auteur, il vient occuper la place de narrataire qui lui est assignée par l'énonciation. Il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation le créateur et le public qu'à travers les mises en scène de l'institution littéraire »⁴

En effet, c'est en examinant les différentes instances de l'énonciation que l'on pourra définir et décrire la communication qui s'établit entre les, narrateur et narrataire de nos romans, les échanges interactionnels entre ces deux pôles de la communication littéraire ainsi que la fonction et le portrait attribués à ce lecteur virtuel qu'est le narrataire s'inscrivant à travers le texte.

¹ Ibid, p.9.

² Emile Benveniste, op. cit., p. 82.

³ Dominique Maingueneau, op.cit., p. 179.

⁴ Ibid, p. 10.

Partant de ce point de vue notre démarche semble possible, quels seraient à ce moment les indices et les marques de l'inscription du lecteur virtuel dans les romans de notre corpus ? Il conviendrait d'abord de définir l'acte de narration :

« La narration est le geste fondateur du récit qui décide de la façon dont l'histoire est racontée. L'étude de la narration consiste à identifier le statut du narrateur et les fonctions qu'il assume dans un récit donné »¹

À partir du moment où l'on admet que l'acte de narration est pris en charge par un narrateur, il faut reconnaître qu'il s'adresse à un partenaire, un destinataire que l'on appelle communément « narrataire ». Nous nous donnons ici du narrataire la définition la plus simple qui soit :

« [...] tout destinataire inscrit dans le texte ; c'est dire qu'il fait partie du récit ; il ne peut être le récepteur réel puisqu'il y est intégré ; il est un signal, un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur, dont il est le pendant ; l'un est l'autre occupent des positions complémentaires ; ils forment à l'intérieur de la structure narrative un couple instable ; l'une des tâches de l'auteur est d'organiser leurs relations. »²

Observons les schémas de communication des trois romans de notre corpus, de quels types de narrateurs et de narrataires s'agit-il ?

Afin de pouvoir identifier le narrataire, il faudrait d'abord définir les différentes fonctions qu'il occupe dans le texte, une analyse que nous avons déjà abordé et que nous compléterons ici par une analyse succincte des fonctions du narrataire dans les récits de notre corpus.

I.III.1.1. SIGNAUX DU NARRATAIRE

C'est en examinant les schémas de communication des romans de notre corpus que nous pourrions identifier les statuts des narrataires en ce qu'ils s'impliquent ou non dans l'espace fictif et deviennent personnages, ou restent en retrait. De quels types de niveaux diégétiques et narratifs s'agit-il dans ces récits, nous trouvons-nous en face de niveaux extra ou intradiégétiques ou les deux à la fois ?

¹ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 23.

² Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, De Balzac au journal, Librairie José Corti, 1986, p. 24.

Loin d'apparaître sous la forme d'un actant, d'un personnage qui participe pleinement à l'action, le lecteur virtuel demeure pourtant inscrit dans le texte. Nous parlerons à ce moment de « narrataire extradiégétique »¹. Il peut cependant rester inconnu du lecteur, car aucun dévoilement ne se fait sur son identité, son nom ou autre, à part quelques indices qui lui renvoient.

« Tout écrit serait adressé, il porterait, en creux ou en relief, les empreintes de cet "étranger" qui l'investit par l'opération d'une lecture. Empreintes d'un lecteur, mais d'un lecteur virtuel, celui que postule une œuvre de fiction, à l'exclusion du récepteur effectif. C'est dire qu'il ne sera question ici du destinataire interne, que désignent, expresses ou implicites, des marques textuelles : le destinataire enfermé dans les mailles d'un récit, le lecteur intime. »²

Ainsi le lecteur virtuel est repérable grâce à un ensemble d'indices, de signaux, réduit aux seules données textuelles, sa substance se laisse discerner tout au long du texte. Ce n'est qu'à travers l'ensemble d'indices et une variété de signaux qui lui sont réservés que l'on peut détecter sa présence au sein du texte, ces signaux peuvent varier entre implicites et cachés ou directs. A propos de ce narrataire extradiégétique, Jean Rousset dit à propos du *Lecteur intime* :

« La plupart des textes comportent des signaux, directs ou indirects, adressés, à des récepteurs supposés ; ces narrataires seront dits externes (extradiégétiques dans la terminologie plus homogène de Genette), parce qu'ils prétendent établir une jonction – fictive – avec un lecteur situé évidemment hors d' l'histoire et du livre. »³

Avant de dégager le portrait de ce lecteur à travers le « récit qui lui est fait »⁴, il faudrait d'abord repérer les différents lieux de sa présence à travers les récits. Quelles informations nous sont fournies sur sa personne ?

De manière générale on s'adresse à ce lecteur par la seconde personne du singulier « tu » ou « vous » aux quels se substituent souvent les désignations « lecteur », « public »,...etc. Qui peuvent se dissimuler aussi

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 238.

² Rousset, Jean, *Le Lecteur intime*, op.cit.,p. 9.

³ Ibid

⁴ Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, op.cit, p. 183.

souvent sous la troisième personne « il » ou le pronom indéfini « On » comme nous l'avons vu un peu plus haut.

Il s'agit ici de s'interroger sur l'emploi du pronom « vous » et les termes qui désignent directement le narrataire comme « lecteur » ou « public », sur leur omniprésence ou absence dans les textes. Nous avons pu voir précédemment que ces adresses qui devraient être faites à ce narrataire se déguisent par certains pronoms à la troisième personne ou le pronom indéfini « on ».

Il convient ici de vérifier l'emploi de ce type d'adresses directes et le degré de leur présence ou le contraire, car comme l'omniprésence est révélatrice, l'absence de ces indices est aussi un signe d'intégration ou d'éviction, « La volonté de sélection peut prendre deux directions contraires, l'assimilation ou l'exclusion »¹

L'auteur qui a le plus recours aux procédés d'invocation au lecteur à travers l'usage d'adresses directes entre autre le pronom «vous » ou les termes comme « lecteur », c'est Maïssa Bey dans *Cette fille-là*, cet usage demeure toutefois relativement moindre dans les autres romans. Nous avons pu observer dans *La Part du mort* l'emploi du pronom «vous » mais de manière très rare, le narrateur a quelques fois besoin de s'adresser directement à son narrataire mais dans la plupart du temps il nuance son propos et le fait de manière indirecte à travers les pronoms «nous » et «on ».

« Alger n'a pas tout à fait perdu son âme ; cependant, là où échoue le regard, on voit que ça ne tourne pas rond. Vous crevez d'envie de rejoindre le front de mer ; une fois sur place, vous n'avez plus qu'une idée fixe : rentrez chez vous sans tarder. Les étincelles qui vous inspiraient naguère vous préoccupent soudain. »²

Nous considérons ce pronom « vous » comme un signe d'inscription et d'adresse au narrataire extradiégétique, qui relève de la volonté du narrateur de faire participer son lecteur au récit comme dans ce passage où il veut faire

¹ Jean Rousset, op.cit., p. 28.

² *La Part du mort*, op.cit., p. 105.

déambuler le lecteur avec lui dans la ville d'Alger et où le narrataire extradiégétique devient intradiégétique à travers l'invitation du narrateur.

« Á Alger, pour aller d'un siècle à l'autre, il suffit de traverser la chaussée, lorsque, en plus, vous êtes amenés à sortir de la ville, ne vous étonnez surtout pas si, par endroits, votre voiture se transforme en machine à remonter le temps »¹

I.III.1.2. NIVEAUX DE L'INSCRIPTION DU NARRATAIRE.

Toujours dans le prolongement des signaux qui renvoient à ce destinataire nous nous pencherons plus exactement ici sur l'usage des déictiques qui engagent au sein du récit une certaine complicité entre le narrateur et un partenaire supposé de son discours.

Mais il faudrait d'abord élucider la notion de déictiques et son fonctionnement dans le récit. Nous les définirons à la suite de Dominique Maingueneau comme relevant « d'une classe d'éléments qu'à la suite de R. Jakobson on appelle des embrayeurs (traduction de l'anglais shifter) ou, comme c'est aujourd'hui le cas le plus souvent, des déictiques, dont la fonction consiste justement à articuler un énoncé sur sa situation d'énonciation, processus qu'on nomme communément embrayage énonciatif »²

Nous ajouterons une définition plus simple « Les déictiques dépendent de l'instance du discours, de l'énonciation »³, ils sont de l'ordre de trois types de manière générale, déictiques spatiaux (ici, là...), déictiques temporels (aujourd'hui, hier,...) et déictiques de personne (je, tu, il,...)

Á propos du rôle des déictiques dans la communication et l'interaction narrateur - narrataire, Jean Rousset précise « qu'il faut faire place dans cette échelle graduée à une marque indirecte, mais bien visible encore, ce sont les déictiques ; ils impliquent, on le sait, la connivence du narrateur avec un interlocuteur implicitement présent. »⁴

¹ Ibid., p. 132.

² Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op.cit., p. 14.

³ *Le Petit Robert*

⁴ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 25.

Observons de plus près l'emploi des déictiques dans les textes de notre corpus et s'ils servent cette procédure d'implication du destinataire dans un quelconque échange entre lui et le narrateur. Des énoncés de ce genre peuvent être relevés du *Serment des barbares* où il s'agit de déictiques temporels : « Ce jour-là, comme les jours précédents, on enterre de nouvelles victimes du terrorisme. Il sévit à grande échelle »¹

L'auteur nous plonge aussi dans le passé très lointain :

« Jadis, il y a une vie d'homme, elle embellissait l'entrée est d'Alger. (...) Les Algérois comme éblouis par une idée follement originale, claironnaient : Allons à Rouïba prendre un bol d'air et un ballon de muscat »²

Et nous remonte encore une fois au présent : « De nos jours, trente années après l'indépendance, elle est regardée comme le fleuron de l'industrialisation du pays »³

Le Serment des barbares est ponctué d'énoncés semblables, portant les marques de déictiques de tous sortes, temporels, spatiaux et de personne, mettant en présence un narrateur dans un espace-temps prédéterminé. « Là, c'est la maison natale. Sur la rue, une porte parisienne condamnée, point. »⁴

Rompant le fil du récit en opérant des va et vient entre un passé, un présent et un futur, en empruntant à des décors et des lieux réels comme « Rouïba », ces énoncés ouvrent le texte vers un dehors.

« Aujourd'hui, cabossées, rouillées, arrachées, leurs écailles de fer-blanc claquent au vent ; on dirait de vieux navires échoués. L'année durant leurs soutes regorgent de cartons au port. »⁵

Tout *Le Serment des barbares* est construit sur ce modèle où l'on n'est pas vraiment dans le récit et pas tout à fait dans le discours mais en présence des deux à la fois et de manière intermittente. En projetant ainsi sa narration vers un

¹ Op.cit., p.9 .

² Ibid., p.10.

³ Ibid., p. 11.

⁴ Ibid., p. 103.

⁵ Ibid, p. 14.

hors texte, l'auteur s'adresse à un lecteur externe qu'il veut rendre présent, un « narrataire extradiégétique » appelé à devenir un « narrataire intradiégétique »

Situant d'emblée ses récits dans le genre critique et politique, il serait commode de voir se multiplier les marques de destinataires et les appels à témoin. « De nos jours », « jadis », « on », « aujourd'hui », « Rouïba », « nous »... qui sont encore plus nombreux dans le roman.

Non seulement ces indices mettent en présence un narrataire externe mais ils le déterminent aussi, même si c'est de manière opaque et indirecte à travers les indices d'espace et de temporalité qui lui sont faits que nous venons de citer. L'association de ces indices suppose un lecteur algérien reconnaissant les lieux serait sans pour autant exclure les autres lecteurs, car aucune marque d'exclusion n'est présente. Ceci relève de l'intention de l'auteur de modérer son choix vis-à-vis de son lecteur potentiel, s'adressant en premier à un interlocuteur algérien sans le préciser explicitement, il n'exclut pas de son répertoire un lecteur neutre qui serait n'importe qui, n'importe où et n'importe quand. Seules les personnes qui font l'objet de son discours critique dont les responsables de l'état et les intégristes et leurs partisans sont exclues.

« Si l'on s'interrogeait sur les motifs qui avaient amené le gouvernement à laisser courir, c'était pour flétrir son impossible amour de la cruauté. Prendre l'argent des gens et la vie des enfants ne lui suffit pas. Il est vrai qu'il est des cas où la complicité supplante le crime ; ainsi manœuvré, le criminel n'est qu'une victime originale dont on dira au tribunal qu'elle fut un jouet. »¹

Tout le récit du *Serment des barbares* est construit sur ce rythme de discours critiques sévèrement adressés à l'encontre des responsables de l'État et les intégristes qu'il exclut volontairement de sa visée en multipliant au fil du récit ses attaques trop sélectives. Si le narrateur n'affiche pas explicitement son exclusion de cette catégorie de destinataires de la visée de son discours, l'emploi fréquent d'expressions comme « embardés du pouvoir », ... qui envahissent le

¹ Ibid., p. 187.

roman nous amène à supposer que cette catégorie de la société algérienne est exclue du champ réceptif potentiel de l'auteur.

Nous en donnons ici quelques relevés qui répondent à cette volonté du narrateur d'afficher et de manière catégorique son opposition à cette catégorie d'Algériens qui ne pourraient nullement s'intéresser à son livre. Dans des termes et expressions comme « crapules » (p. 9), « les corbeaux » (p. 12), « terroristes » (p. 17), « bâtards » (p. 17), « complices du gouvernement » (p. 25), « fatalistes » (p. 8), « défaitistes » (p. 27), « blasés » (p. 27), « requins » (p. 28), « basse pègre » (p.31), « les défroqués du parti unique » (p. 33), « mafia politico-financière » (p. 134), « De vauriens » (p. 135), nous lisons une intention d'éviction qui prend la forme d'une agressivité, de l'ironie et de la supériorité. Cette façon de nuancer ses adresses suppose un critère de sélection explique Jean Rousset :

« [...] Tous les lecteurs fictifs ne sont pas toujours compétents ; le narrateur ne se contente pas toujours d'un narrataire indifférencié, il lui arrive d'opérer des choix, de distinguer, dans le « public » par définition indéterminée, des groupes, des « portions » qu'il privilégie ou récuse. »¹

La Part du mort accorde aussi une grande place à cette adresse indirecte au lecteur à travers les déictiques en permettant au narrateur intradiégétique, le commissaire Brahim Llob d'entrer en contact avec les narrataires intradiégétiques, autres protagonistes du roman comme l'inspecteur Lino et surtout les narrataires extradiégétiques.

Il s'agit ici de saisir le fonctionnement de ces éléments à référence déictique dans l'implication du narrataire dans le texte. En s'ouvrant ainsi « Depuis la neutralisation du Dab, Alger respire. On se couche tard, on se lève tard, on se lève rarement. »². *La Part du mort* plonge le lecteur dans un univers réel dans lequel il situe d'emblée son interlocuteur. Le terme « Dab » accompagné d'un renvoi en bas de page : *Dingue au bistouri*³ l'un des tous premiers polars de

¹ *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 3

² *La Part du mort*, op.cit., p. 11.

³ *Le Dingue au bistouri*, op.cit.,

Yasmina khadra, révèle l'intention du narrateur de s'adresser à des narrataires externes ayant lu le roman et supposé le connaître lui-même.

Considérons de plus près cet extrait de *La Part du mort* qui témoigne d'une grande richesse en déictiques afin de pouvoir en dégager le fonctionnement :

« Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit. Le matin, j'arrive au bureau avant le planton. Pendant une bonne dizaine de minutes, j'ai erré dans les couloirs en quête de je ne sais quoi. Ensuite, lorsque les premiers sous-fifres ont commencé à débarquer, je me suis enfermé à double tour dans mon box et j'ai essayé de décompresser en ne pensant à rien. »¹

Nous nous trouvons dans cet extrait en présence d'un phénomène littéraire des plus importants dans la communication littéraire, ce que l'on appelle communément le « contrat narratif »². « Ce contrat explicite renvoie en fait à un autre, moins visible mais plus fondamental, celui que le romancier établit avec son lecteur à travers l'institution littéraire. »³

C'est au moyen des embrayeurs que le narrateur a tendance à multiplier ici, qu'il engage un contrat de lecture avec son destinataire. Ceux-ci sont nombreux dans le texte notamment dans les pages 407, 423,...etc.

Le pronom « je » renvoie dans ce passage au narrateur intradiégétique Brahim Llob, autrement dit, à celui qui prend en charge la narration mais le discours aussi. Ce « je » qui est un déictique de personne s'attribue une interprétation par la seule situation d'énonciation pour ne pas dire de narration car nous nous trouvons dans un récit embrayé ou plus précisément dans le discours.

Généralement les pronoms « nous » et « on » se substituent au « je » pour impliquer davantage le narrataire. Ce contrat de lecture est encore plus renforcé, en se situant dans l'espace et le temps, l'auteur implique aussi la présence de son destinataire au moyen des déictiques spatio-temporels : " la nuit", "le matin", "au bureau", "avant," "pendant une bonne dizaine de minutes", "dans les couloirs", "ensuite", "dans mon box",...etc. et cela trahit la volonté du narrateur, non

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 66.

² Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op.cit., p. 39.

³ Id.

seulement de mettre en présence un narrataire absent mais de le familiariser avec l'espace narratif propre au récit.

D'un côté « Les déictiques spatiaux, nous l'avons vu, s'interprètent en prenant compte la position du corps de l'énonciateur et ses gestes. »¹ explique Dominique Maingueneau , et nous ajouterons que tout en prenant compte des gestes de l'énonciateur, les déictiques spatiaux jouent un rôle important dans l'implication d'un narrataire externe et de l'autre côté « Si les déictiques spatiaux s'organisent à partir de la position du corps de l'énonciateur, les déictiques temporels prennent pour origine le moment de l'énonciation, moment qui correspond au présent linguistique »², et qui implique dans le temps non seulement le destinataire mais aussi le destinataire.

Ceci nous amène à penser que le narrateur situe son récit dans un hors texte dans lequel il recrute même son interlocuteur. Nous verrons se répéter et de manière récurrente les termes « Algérie », « on », « je », « chaque instant », « là », « devant une église », « nous » qui fourmillent dans le texte et mettent le narrataire dans une situation d'énonciation dont il est supposé en être l'interlocuteur par excellence.

Non seulement ces marques d'embrayeurs mettent en présence un narrataire extradiégétique et impliquent une connivence entre le narrateur et son interlocuteur mais ils renseignent aussi sur les traits de cet interlocuteur. A travers l'énoncé suivant : « en Algérie, ça se passe comme ça, et pas autrement. Il y a, en nous, une sorte de malin plaisir à ne point dissocier le succès des autres de l'hérésie ou de la félonie. Ce préjugé exerce en nous une démangeaison douloureuse et savoureuse à la fois ; nous nous gratterions au sang que nous ne voudrions pas y renoncer. »³Brahim Llob, héros du roman et narrateur en même temps, s'adresse à un lecteur attentif qu'il situe dans l'espace et le temps et dont il dévoile l'identité. En disant « En Algérie », « en nous », il affiche volontiers son algérianité ainsi que l'algérianité du destinataire de son discours.

¹ *Linguistique pour le texte littéraire*, op.cit., p. 25.

² Ibid, p. 33.

³ *La Part du mort*, op.cit., p. 19.

L'auteur semble même vouloir impliquer son interlocuteur dans la réflexion et dans le discours et l'inviter à prendre la parole, en prolongeant l'énoncé avec la phrase « Que voulez-vous ? »¹

Des énoncés comme celui que nous venons de citer, nous informant sur l'énonciateur, si nous pouvons employer correctement le terme puisque l'on est dans le récit, sur le temps et l'espace de l'énonciation parsèment *La Part du mort* et projette toujours le récit vers un hors-texte. Le lecteur est plongé dans un univers plutôt réel que fictif et mettent en permanence un narrataire extradiégétique, sollicitant indirectement et implicitement sa lecture, mettant en veille son attention et son esprit critique.

À chaque fois le narrateur sort du récit pour entrer dans le discours, c'est à travers l'usage des déictiques et en intensité qu'il le fait, nous en trouvons presque dans toutes les pages.

La première page du roman s'ouvre ainsi « Du matin au soir, le petit peuple remue paresseusement ça et là, un doigt dans le nez et l'œil dans le vague. On voit bien que quelque chose de terrible est en train de sourdre, mais on s'en fout. »²

Le roman se clôture sur l'exipit suivant : « Cette nuit, c'est promis, lorsque Mina me rejoindra au lit, je lui tiendrai la main jusqu'au matin »³

Cette dernière phrase du récit est suivie d'un énoncé en italique qui s'inscrit plutôt dans le discours critique renvoyant davantage le récit vers un hors texte dans lequel se situe le narrataire supposé que le narrateur vise en premier :

« Quelques mois plus tard, le 5 octobre de la même année (1988), suite à un étrange discours présidentiel incitant la nation au soulèvement, de vastes mouvements de protestations se déclareront à travers les grandes villes du pays. Le bilan des confrontations fera état de cinq cents civils tués. A la colère populaire qui réclamait du travail et un minimum de décence, le gouvernement offrira le multipartisme et une démocratie sulfureuse qui favoriseront l'avènement de l'intégrisme islamiste, créant ainsi les conditions

¹ Ibid.

² Ibid., p.11.

³ Ibid., p. 426.

idéales pour le déclenchement de l'une des plus effroyables guerres civiles que le bassin méditerranéen ait connues... »¹

Par cet énoncé, le narrateur est supposé s'adresser à des destinataires externes à la diégèse auxquels il veut apporter un supplément de détails sur le sujet faisant l'objet de son récit, la guerre civile en Algérie ; nous sommes amenée à croire qu'il s'adresse à un lecteur non algérien ne connaissant pas les événements racontés. Adressé à un lecteur algérien cet énoncé fonctionne comme un appel à une mémoire attentive que le narrateur exige de la part de son destinataire.

Il faudrait s'interroger ici sur la teneur de ce discours critique et sa visée, si les marques de déictiques nous informent sur la présence du narrataire, ils nous informent peu ou implicitement sur son statut et son profil. Á travers son discours critique qui est d'une matière politique, l'auteur cherche à impliquer certains lecteurs en les voulant complices avec lui, en cherchant à les faire partager les mêmes réflexions et pourquoi pas le même avis alors qu'il se montre sévère à l'encontre une autre catégorie de personnes qu'il évince d'emblée de sa sphère réceptrice car faisant non les sujets mais l'objet de son discours. Ceci peut constituer un critère de sélection à l'aide duquel on peut dégager le portrait du lecteur fictif.

Qu'est-ce qu'il en est de l'usage des déictiques dans *Cette fille-là* ? La narratrice à la fois intradiégétique et homodiégétique du roman est chargée de la narration de son récit et des récits des autres femmes de l'histoire racontée. Á chaque fois qu'elle revient à son propre histoire qu'elle nous relate en fragments, elle recourt à l'usage des déictiques quelle utilise à outrance.

Nous pouvons même retrouver dans un seul énoncé les trois types de déictiques comme le montre fort bien l'extrait ci-dessous :

« C'est là, dans ce mouiroir parcouru d'ombres d'êtres dans un état de décrépitude et d'hébétude indescriptibles, [...], c'est là, à l'écart des bruits de la ville, dans cette bâtisse où le hasard m'a jetée et qui elle aussi tient du vestige, que j'ai entrepris ma quête. »²

¹ Id.

² *Cette fille-là*, op.cit., p.18.

Nous verrons se multiplier des énoncés comme celui-ci qui servent à mettre en contact un narrateur, personnage présent dans la diégèse et un lecteur fictif totalement absent. La narratrice de *Cette fille-là* se montre encore plus habile que les autres narrateurs, extradiégétique du *Serment des barbares* et intradiégétique de *La Part du mort*, à impliquer le narrataire externe dans l'histoire racontée et aux nombres de récits enchâssés sur son propre récit.

Situant d'emblée son discours dans un espace-temps bien déterminé qui est l'Algérie à l'époque de la décennie noire, les auteurs s'adressent volontiers à un lectorat algérien au premier degré duquel il exclue les personnes aux quelles il s'attaque par son discours.

Si les déictiques que nous venons de relever sont plus ou moins explicites, d'autres marques sont moins visibles et repérables, car relevant de l'ordre de l'implicite. Ce genre d'adresses peut être camouflé derrière des parenthèses, des phrases incisives dont le narrateur peut en éviter l'usage s'il n'était pas supposé s'adresser à un certain interlocuteur.

Si l'information qu'elle annonce est déjà connue du narrataire et quelle ne lui apprend rien de nouveau « [...], la parenthèse est un indice de destination »¹, explique Jean Rousset.

Il conviendrait ici et à juste titre de s'interroger sur l'emploi des parenthèses et des incisives, essentiellement si celles-ci expliquent ce qui est censé être connu du narrateur.

Les parenthèses fonctionnent dans le récit selon Roland Barthes comme « des signes de lecture en creux, ...proches de ce que Jakobson appelle la fonction conative de la communication »².

Se penchant sur l'usage des parenthèses dans nos romans nous remarquerons qu'elles sont peu nombreuses quoique présentes mais de manière différente et plus ou moins relative dans les trois récits.

¹ *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 26.

² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966, p. 19.

Dans *Le Serment des barbares*, le narrateur utilise peu les parenthèses mais ces quelques fois où il les utilise, leur emploi est révélateur de la présence d'un narrataire et à des degrés variables.

Nous relevons ici quelques exemples de parenthèses que nous compléterons par des renvois en notes de bas de pages : « (La presse ira jusqu'à trois cents pour apporter sa pierre à la campagne d'intox contre l'aile droite de l'état-major) »¹

Certaines de ces parenthèses sont facultatives et servent à introduire des informations secondaires dont le narrateur peut se passer sans que la compréhension du passage soit altérée. Elles agissent plutôt comme une sorte de commentaire, de discours critique et ironique. « Arrachés à la stupeur, les gardes piquèrent du nez vers le sol (quinze jours d'arrêt de travail et plein de criaileries syndicales en perspective) »²

Les parenthèses dans *Le Serment des barbares* ne s'inscrivent pas dans une volonté d'expliquer des passages ou des phrases qu'il juge incompréhensibles mais reflètent des pensées personnelles, des réflexions et des commentaires auxquels il veut faire adhérer le lecteur, nous ressentons d'ailleurs une très grande intention de faire partager au lecteur son propre avis concernant les réflexions qu'il mène.

Si ce destinataire demeure jusqu'ici non identifié, quoique beaucoup d'adresses lui soient faites et que nombre d'indices y renvoient, il serait possible d'en dresser un portrait, une description. Même s'il reste un être en papier, il peut toutefois porter des traits spécifiques qu'on peut retrouver chez une personne réelle, en chair et en os, entre autres âge, sexe, nationalité, statut social, caractère, culture, savoir littéraire ou autre. Cet ensemble de traits rassemblés contribuera à façonner et à construire l'image de ce lecteur virtuel auquel pourrait, et à des degrés variables, s'identifier un lecteur réel.

En effet certains lecteurs pourront retrouver dans le portrait du destinataire qui se dessine sous leurs yeux au fil de la lecture, à travers cet ensemble de « procédures sélectives », une possible chance de séduction et d'identification

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p 87.

² Ibid., p. 88.

alors qu'elles peuvent apparaître discriminatoire aux yeux d'autres et excluent toute chance d'identification.

Essayons de vérifier et de repérer dans les romans l'emploi de ce genre d'indices et s'ils s'inscriraient plutôt dans une perspective électorale ou discriminatoire par rapport au lecteur réel et quel profil de lecteur potentiel suggèrent-ils ?

Notons que les traits constitutifs de la personnalité du narrataire en tant que personnage à part entière commencent à se dessiner dès le début du récit et se spécifient de plus en plus au fil de la lecture pour faire acquiescer au narrataire des caractères appropriés.

« [U]n lecteur est plus ou moins impliqué dans le texte, qui se confond, en narration extradiégétique, avec le narrataire, et qui consiste exhaustivement en les indices qui l'impliquent et parfois le désignent. »¹

La détermination et la multiplication de ces traits restreint la surface et le champ d'investigation et d'identification du lecteur potentiel. Autrement dit, au fur et à mesure que ces indices référant au sexe, à l'âge, à la nationalité, au statut social, à la culture, et au savoir du narrataire se multiplient, et plus nombreux diminuent les possibilités d'identification d'une grande masse du public à cette image du lecteur virtuel offerte à travers le texte.

« [...] Le narrataire commence – mais commence seulement – à se construire comme un personnage, doté de qualités propres ; plus ces qualités se précisent ou se multiplient, plus se réduit le nombre des destinataires potentiels ; la réduction peut aller jusqu'au stade de la semi-clandestinité. »²

L'observation des romans de notre corpus du point de vue de la présence en force ou de l'absence de ce genre d'indices nous permettra de dresser un portrait complet ou incomplet du narrataire.

Dans le *Serment des Barbares*, nous remarquons que les exemples relevés jusqu'à présent mettent en présence un narrataire sans profil exact, inconnu et non identifié. Il n'est pas impossible de détecter la présence du narrataire dans le

¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op.cit, p. 103.

² *Le Lecteur intime*, op.cit., p.27.

récit mais ceci demeure une tâche difficile étant donné que les traits constitutifs de son portrait sont peu nombreux.

Nous notons l'absence d'indices renvoyant à l'âge et au sexe, ceci nous amène à supposer que le narrateur s'adresse à des lecteurs de tous les âges et de tous les sexes, un narrataire sans âge exact et asexué, qui rassemblerait dans un même élan hommes et femmes, vieux et jeunes.

Le principe de sélection présent avec force dans *Le Serment des barbares* est le recours du narrateur à un certain type de savoir qui s'inscrit dans la sphère politique, scientifique et historique. Ceci nécessite un certain degré de connaissances chez le narrataire. La mise en place d'un type de savoir et l'emploi d'un genre déterminé de langage et de vocabulaire réunis à d'autres critères peuvent nous renseigner sur la position sociale voire la culture du narrataire.

Ayant pour objet de son discours les responsables de l'État et les intégristes auxquels il s'attaque directement, l'auteur affiche volontiers son exclusion de cette catégorie de la masse des lecteurs virtuels auxquels il pourrait éventuellement s'adresser. Nous lisons dans les phrases de ce genre l'élimination des hommes du pouvoir et des intégristes de la sphère réceptrice du discours du narrataire. S'adressant ou parlant de cette catégorie d'hommes sur ce ton sévère le narrateur du *Serment des barbares* se montre discriminatoire.

En observant l'inscription de ce genre d'indices dans *La Part du mort* nous avons pu relever entre autres une volonté de l'auteur à faire du citoyen algérien son lecteur principal. C'est ce que révèlent du moins des énoncés du genre :

« En Algérie, ça se passe comme ça, et pas autrement. Il y a, en nous, une sorte de malin plaisir à ne point dissocier le succès des autres de l'hérésie ou de la félonie. [...] De mémoire d'Algérien, jamais nous n'avons réellement envisagé de nous réconcilier avec notre vérité. »¹

Le narrateur affiche son algérianité de même qu'il rend complice son narrataire en l'impliquant dans le discours à travers la nationalité partagée entre les deux partenaires de la communication. Ce qui est révélateur ici est l'emploi du nom propre « Algérien » associé au pronom « nous ».

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 19.

Aucun indice ne nous est donné dans *La Part du mort* concernant le sexe et l'âge du narrataire. La phrase suivante du narrateur révèle pourtant à certains degrés la masculinité du narrataire : « Mes lecteurs trouvent qu'il n'y a pas assez de femmes dans mes textes. »²

Ceci étant effectivement le cas, car les deux seuls personnages féminins dans le roman sont l'Historienne et Baya la secrétaire, nous nous posons réellement la question de savoir si l'auteur n'aurait pas un fort penchant pour un lecteur masculin plutôt que féminin. Quels indices nous permettraient de vérifier une telle hypothèse ?

Dans certaines phrases interrogatives dont nous ignorons le destinataire, nous pouvons y interpréter un indice de l'inscription du narrataire extradiégétique, de manière à susciter sa curiosité et animer ses désirs de répondre à certaines questions restées sans réponses ou d'une certaine délicatesse. Ceci relèverait de la volonté du narrateur de faire participer le narrataire à la réflexion en lui montrant son incertitude, son hésitation face à l'ambiguïté et la délicatesse ou même la difficulté de la question, lui faire partager ses préoccupations, les questions qui lui traversent l'esprit. Comme nous pouvons considérer ce procédé comme une manière d'interpeller un narrataire extradiégétique qui serait préoccupé par des questions du même genre si ce n'est par la même question.

Les récits sont traversés par des semi questions ou semi dialogues entre le narrateur et un narrataire externe qu'il a tendance à multiplier pour rendre son destinataire plus complice et l'impliquer davantage dans le texte

Qu'est-ce qu'il en est de l'usage des phrases interrogatives dans les romans de notre corpus ?

Dans *Le Serment des barbares* l'emploi des phrases interrogatives est fréquent voire omniprésent, nous pouvons même dire que le narrateur en fait un usage exagéré. Se situant à la fois dans le récit et le discours, nous ne nous intéresserons pas ici non aux phrases interrogatives qui s'inscrivent dans le récit, à l'intérieur des dialogues entre les différents personnages mais qui relève de l'ordre de la narration et du discours que fait le narrataire.

² Ibid., p. 16.

Il faudrait s'interroger ici sur l'usage fréquent des interrogatives et si elles s'inscrivent toutes dans la volonté du narrateur d'impliquer un narrataire absent dans la diégèse.

Nous insisterons dans notre analyse sur les exemples des phrases interrogatives qui révéleraient la présence ou l'appel à témoin du narrataire. Observons les exemples suivants et comparons-les.

« Pouvait-on imaginer un quelconque lien entre la modernité et la sorcellerie meurtrière ? Pouvait-on soupçonner la démocratie si désordre et si dangereusement avide ? On lui prêtait tant. Voilà quelle réclame les intérêts sans qu'on soit assuré d'être quitte. »¹

Ces questions sont posées en introduisant le pronom indéfini « on » qui leur donne une valeur générique mais aussi une valeur interpellatrice qui invite le lecteur à réfléchir. Renvoyant d'emblée au narrateur comme c'est le cas dans tout le roman, le « on » implique davantage le lecteur de manière à le faire participer à la réflexion. L'usage qu'en fait ici le narrateur, en s'interrogeant sur certaines réalités, lui offre une manière d'investir la plasticité du « on » à ses propres intentions, entre autres d'impliquer le narrataire au discours et lui faire partager les mêmes préoccupations.

À propos de l'emploi du « on » ; Dominique Maingueneau explique :

« Dans les emplois spécifiques, il peut s'interpréter comme référent à l'énonciateur, au co-énonciateur, au couple énonciateur + co-énonciateur, à la non-personne »²

En introduisant ses questions à l'aide du pronom « on », le narrateur veut impliquer un narrataire absent sans pour autant le préciser, il s'inscrit dans une perspective générique dans la mesure où il n'exclut personne, il s'adresse à tous types de lecteurs sans viser une catégorie bien déterminée. L'usage du pronom « on » ici n'est nullement fortuit, il traduit l'intention du narrateur d'effacer les distances entre lui et son narrataire et de n'exclure personne de la visée de son discours. En même temps qu'il ne s'adresse pas à ce narrataire de manière

¹ *Le Serment des barbares*, p. 33.

² *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p18.

directe. Par le recours au pronom « on », le narrateur garde à la fois un pied dans le récit et un autre dans le discours lorsqu'il se place en moraliste.

« Le brouillage de frontières dans le système des personnes qu'introduit « on » permet d'échapper à cette alternative extérieur /intérieur : « on » réfère à la fois à l'énonciateur, au lecteur, à tout le monde, sans qu'aucun de ces pôles ne soit séparable des autres »¹

La tâche du narrateur placé en tant que critique et moraliste à la fois trouve dans l'emploi du pronom « on » une meilleure façon d'interpeller le lecteur dans sa conscience ou de l'inviter à réfléchir sur des questions auxquelles lui-même essaie de trouver des réponses. Mais aussi de le faire adhérer indirectement à son propos. C'est ainsi que le narrateur du *Serment des barbares* se place en tant que critique et moraliste.

En effet, « C'est la délicate position même du moraliste qui trouve ainsi une solution : celui qui écrit est à la fois une partie du référent (il ne peut s'excepter de la condition humaine) et extérieur à lui (puisqu'il se pose en moraliste) ; son discours peut en outre être assumé par chaque lecteur, qui lui aussi est désigné par ce « on » »²

La plasticité sémantique du « on » employé essentiellement en phrase interrogative permet au narrateur d'inscrire le narrataire dans le même ordre de réflexions et questionnements.

Il s'agit de vérifier ici si toutes les questions posées par le narrateur s'articulent sur ce modèle ou s'il a tendance à varier sa manière de s'interroger sur les faits et d'y impliquer son narrataire.

Le pronom « on » inclut en plus du narrateur la personne à qui il s'adresse et comme il ne s'adresse pas ici aux personnages du récit, il s'adresserait à un narrataire extradiégétique, qui nous fait penser à tout le monde de manière générale, mais plus exclusivement au peuple algérien qui est le plus concerné par les réalités évoquées à savoir l'injustice et la corruption de l'état d'un côté et la folie meurtrière de l'intégrisme de l'autre que ces questions évoquent.

¹ Id, p.19

² Id.

Le narrateur multiplie les questions de ce genre, introduites par le pronom « on », dont nous pouvons déduire la volonté de rendre présent un narrataire absent à travers des sujets délicats qui pourraient éventuellement l'intéresser et que le narrateur feint de traduire sous forme de questions. Ces questions sont généralement suivies de réponses qui s'apparentent plutôt à des commentaires ou des appels à témoin personnels du narrateur, comme le montre l'exemple suivant :

« Le problème n'est pas là, mais que dirons-nous aux touristes quand ils repasseront sur nos terres enfin pacifiées et demanderont : « Qu'est-ce qu'on mange à midi ? » La poussière dans les maisons, l'abrasion de la plèvre, les nids-de-poule, les décharges sauvages, la crise économique, le terrorisme, c'est lui. »¹

Cette démarche s'inscrit dans une volonté d'interpeller l'intelligence et la conscience d'un narrataire externe au récit mais en même temps de restreindre le champ de sa réflexion en lui donnant tout de suite des réponses. Il s'agit aussi d'une perspective de sélection qui prend la forme d'une assimilation du narrataire à son discours et d'exclure les lecteurs qui ne veulent pas adhérer à son propos ou ne partagent pas le même avis que lui.

De manière générale, ces questions traduisent l'étonnement si ce n'est la consternation du narrateur en face des réalités amères qu'il étale.

Ces questions qui se multiplient et parsèment le récit ne relèvent-elles pas du but du narrateur de mettre à nu les préoccupations d'un narrataire extradiégétique mais trahis par les mêmes pensées qui lui appartiennent ? !

D'ailleurs, nous constatons que toutes les questions qui s'inscrivent d'ailleurs dans le même ordre révèlent la présence d'un narrataire extradiégétique. Cependant ce qui est important ici aux yeux du narrateur ce n'est pas de poser des questions mais d'y apporter des réflexions et des réponses qui pourraient satisfaire la curiosité d'un narrataire absent qui saisit l'occasion pour faire incursion dans le récit.

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 42.

Cette façon d'impliquer le lecteur à travers une série de questions qui se multiplient au fil du récit engage une sorte de complicité entre le narrateur et son narrataire de manière à construire le récit par les deux, le narrataire même externe participe à l'action au même titre que le narrateur. Jean Rousset explique le fonctionnement de ce genre de métalepse :

« [...] Quand le lecteur interpellé, par définition extérieur à la diégèse, s'y verra introduit comme s'il pouvait en faire partie ; on feint que celui qui raconte et celui à qui l'on raconte se rencontrent et participent en même temps à la même action. »¹

Non seulement ces questions font participer un narrataire externe à la diégèse mais mettent en place une sorte de dialogue avec le narrateur essentiellement lorsqu'elles sont suivies de réponses ou commentaires. Comme c'est le cas dans les exemples suivants :

« [...] comment aussi se mêler du compliqué quand le simple est ardu et occasionne tant de dégâts, dire à son président qu'on ne l'aime plus valait-t-il une si rude rossée ? Éloigner les fillettes de son regard était-ce un acte de subversion ? »²

Nous lisons aussi : « [...] mais comment distinguer un ninja d'un autre ? »³

Ce genre de phrases interrogatives qui ne sont pas introduites par un pronom ou ne dévoilent pas l'origine de l'interlocuteur laisse perplexe, à vrai dire nous en ignorons la provenance. N'émanant pas de la bouche des personnages mais de celle du narrateur, elles ne donnent pas l'impression de lui appartenir, d'ailleurs pourquoi répondrait-il à des questions dont il connaît d'emblée les réponses ? Ceci nous amène à dire que le narrateur reprend à son compte des questions ou voire des questionnements qu'un narrataire externe à la diégèse est supposé se poser surtout lorsqu'elles abordent des réalités externes au récit mais qui s'inscrivent dans l'ordre du discours politique.

Il ne faudrait cependant pas confondre les interrogations relevant de l'ordre des analepses ou des réflexions du narrateur par rapport à des événements passés

¹ *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 33.

² *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 129.

³ Id.

d'un côté et la volonté du narrataire de s'introduire dans le dialogue de manière à y participer dans le cheminement de la pensée du narrateur même de l'autre.

À travers ces questions, le narrateur partage-t-il ses perplexités en face d'un sujet quelconque ou se soucie-t-il de traduire les questionnements de son narrataire ?

Parfois ces interrogations sont immédiatement suivies de réponses, parfois elles sont laissées ouvertes, incitant ainsi le narrataire à réfléchir sur la question et le faisant participer davantage au discours.

Les phrases interrogatives relevées dans *La Part du mort* sont articulées sous la même typologie des interrogatives du *Serment des barbares*, car elles font partie intégrante du discours du narrateur. Elles sont une partie indissociable des propos du narrateur. À chaque fois qu'il rompt le fil du récit, il profite de l'occasion pour interroger le lecteur externe ; et non seulement le commissaire Llob donne cette impression de poser des questions que le narrataire est censé lui-même se poser mais aussi d'anticiper avec des réflexions et de longs discours critiques qu'il aimerait faire partager au destinataire et pas n'importe lequel mais à celui à qui est censé être adressé ce message.

Il n'est ici guère possible de faire un relevé de toutes les phrases interrogatives du texte s'inscrivant dans cet ordre d'idées nous renvoyons aux pages faisant cas d'exemples en bas de pages ¹

Le narrateur de *La Part du mort* a plutôt tendance à mêler questions et réponses, la plupart des questions qu'il pose portent en elles-mêmes des réponses sous jacentes comme en témoigne l'exemple suivant, et bien d'autres « Mais que peut faire un érudit dans un pays révolutionnaire où le charisme s'applique à être l'ennemi juré du talent, où le génie est traité en hors-la loi ? »²

Ou encore cette question piège par laquelle le narrateur tend beaucoup plus à piéger son narrataire :

¹ *La Part du mort*, op.cit., p.19, p. 29, p. 38. p. 39. p. 40.

² Ibid, op.cit., p. 29.

« Je m’escrimais à trouver une réponse à une question qui n’avait même pas besoin d’être posée. Pourquoi tue-t-on ? Quand on tue, on ne se pose pas de questions, on agit. »¹

Vu l’inutilité de telles questions, nous n’en donnerons nulle explication et nous n’y voyons nul autre justificatif que de s’adresser et d’interpeller le narrateur en l’incitant à la réflexion et l’emmenant à contribuer au discours. Ces questions permettent au narrateur d’entrer en contact avec son destinataire à travers des locutions comme « N’est-ce pas ? »²

Ceci est un signe de sympathie et d’appel à un lecteur attentif.

« Pourquoi tout a changé aujourd’hui ? Quelle est cette amertume qui nous gâche la vie ? Qu’est-ce qui interdit à Mina de remuer le passé, qu’est-ce qui fait tourner en bourriques les juments dans les près ? Que d’interrogations assassines au soir des bilans, que de chagrins immenses au bout des peines perdues... »³

Si le narrateur multiplie les questions de ce genre, ce n’est pas pour y répondre mais pour traduire son amertume et l’amertume de tant de lecteurs parmi le peuple en qui il trouve une oreille attentive et une très grande sensibilité aux réalités évoquées. Finalement le but de ces questions ce ne sont pas les réponses qu’elles supposent mais et les réflexions auxquelles elles donnent lieu.

Nous ajouterons à l’interrogation la négation qui est aussi un signe révélateur de la présence du narrataire. Cela ne veut pas dire pour autant que toute phrase négative émanerait d’une certaine volonté d’interpeller un narrataire ou de son inscription mais seules les négations qui ne traduisent pas les pensées des personnages ou qui ne répondraient pas à telle ou telle question du narrateur peuvent être relevées dans cette analyse. Comme l’atteste cette précision de Gérald Prince que de telles négations révélant la présence du narrataire ne devraient pas prolonger ou ne « ne prolongent nullement telle déclaration d’un personnage pas plus qu’elles répondent à telle question du narrateur. Ce sont

¹ Ibid, p. 38.

² Id.

³ Ibid, p. 425.

plutôt les croyances d'un narrataire qu'elles contredisent, ses préoccupations qu'elles dissipent, ses questions auxquelles elles mettent fin »¹

Afin de faire participer le lecteur à l'activité narrative et de rendre compte de son activité de lecture en même temps qu'il rend compte de son discours narratif, le narrateur recourt à plusieurs procédés. Parmi les plus courants et les plus importants dans l'invocation au lecteur, retenons en premier « le rappel ou l'annonce d'une séquence lue ou à lire : comme on l'a vu..., on verra comment... »²

Ce procédé sert à mettre en veille l'attention et la mémoire du lecteur de manière à le mettre en garde contre tout oubli ou inattention de sa part comme dans l'énoncé suivant du *Serment des barbares* : « Ce fut l'occasion d'évoquer, encore une fois, comme pour entretenir la mémoire, la fin étrangement opportune du Dictateur. »³

L'expression « encore une fois comme pour entretenir la mémoire » permet au narrateur d'introduire dans la fiction des faits réels. Mais aussi de faire participer le narrataire dans l'acte d'énonciation où on a l'impression que narrateur et narrataire se partagent les mêmes connaissances mais aussi le même acte de parole. Nous pouvons lire dans cet énoncé « d'abord l'action (orale) à laquelle le destinataire est sommé de se livrer en même temps que l'écrivain, comme s'ils étaient interlocuteurs dans une situation pragmatique ; ensuite, la relation d'autorité qui s'instaure avec force, à l'intérieur du couple, aux dépens du narrataire : le lecteur se voit confirmer sa position naturelle de dépendance »⁴

De même que l'expression « encore une fois » montre que le narrateur est habitué à ce faire genre d'appels qui gardent le lecteur à mi chemin entre fiction et réel et d'essayer toujours de gérer la lecture et l'attention du lecteur.

Nous en ajoutons d'autres techniques de narration qui s'inscrivent dans le même ordre et au moyen desquels, l'auteur gère l'activité narrative et par la

¹ Gérald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire » *Poétique*, op. cit., p. 184.

² Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 42.

³ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 37.

⁴ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 43.

même occasion l'activité de lecture ce que Jean Rousset nomme entre autres « les enclaves métanarratives »¹ :

« (...) ce sont les enclaves métanarratives que le technicien du récit prodigue pour justifier ses procédures, usant de formules telles que : pour faire comprendre,... il est nécessaire de ..., etc. »²

Examinons de plus près l'emploi de tels procédés dans les romans de notre corpus.

Le Serment des barbares, est riche en énoncés de ce genre : « tient-on à dire maintenant que tout va de travers. »³

Ou encore : « lit-on à la place de « Défense de stationner »⁴

Ce genre d'énoncés peut servir à introduire de manière générale des refrains, des pauses servant à interrompre le fil de la narration variant entre « digressions, écarts explicatifs, portraits, descriptions »⁵, et qui de surcroît servent au narrateur d'entrer directement en contact avec son narrataire.

Quant à *la Part du mort* ce roman accorde une place très restreinte à l'inscription du lecteur dans le texte, du moins aux adresses et formules qui guident son activité de lecture. L'inscription du lecteur dans le récit est moins visible que dans les romans. Même si le narrateur fait part au narrataire extradiégétique dans son récit, les indices qui lui renvoient demeurent toutefois peu nombreux. Nous notons par exemple l'absence des formules qui servent de rappel des séquences lues ou à lire. De même, les enclaves métanarratives, « digressions, écarts explicatifs, portraits, descriptions... », ou autres sont introduites de manière directe, sans le moindre avertissement et recours à des procédures telles que « pour faire comprendre... » ou « il est nécessaire de... » qui témoignent de la volonté du narrateur de faire participer le lecteur au texte. Le commissaire Llob, narrateur du roman fait participer son lecteur sans pour autant afficher sa volonté de le faire, il le fait de manière plutôt implicite. C'est

¹ Id.

² Id.

³ *Le Serment des barbares*, op. cit., p. 71.

⁴ Id, p. 72.

⁵ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op.cit., p. 43.

justement le cas de l'insertion de portraits de personnages comme dans l'exemple suivant :

« Haj Thobane est un personnage influent au Grand-Alger. Un historique. Á l'entendre, c'est lui qui aurait botté le derrière à de Gaulle. Bien sûr, dans mon pays, ce genre de mythe a la peau si dure qu'un rhinocéros renoncerait à s'y frotter. Cependant, malgré l'invraisemblance frappante de ses faits d'armes, Haj Thobane a, au moins, deux mérites, l'un philosophique, l'autre alchimique. »¹

Le narrateur opère des va et viens entre récit et discours avec une certaine liberté, et introduit des explications, des digressions ou des portraits, il en fait même l'économie des parenthèses. Observons cette autre digression glissée de manière indirecte dont le narrateur profite pour insérer de longs discours critiques :

« L'écran de mon téléviseur Sonelec met une éternité à s'allumer ; il me propose un documentaire insipide sur le complexe sidérurgique d'El-Hadjar, fleuron du projet socialiste à l'algérienne, bâti à coups de slogans triomphalistes et de détournements tous azimuts. »²

Le narrateur de *La Part du mort* passe d'un sujet à l'autre sans le moindre souci d'aider son lecteur ou l'avertir de ses passages du récit au discours, d'une description à un portrait ou à des digressions. Il ne manifeste la moindre crainte d'incommoder son lecteur ou de lui brouiller les pistes. C'est le cas ici où il commence par la description de l'atmosphère qui baignait dans la maison, de sa femme et de ses enfants pour profiter de l'occasion pour verser un discours critique sur la télévision algérienne. Nous lisons avant le passage que nous venons de citer :

« Mohammed s'est mis au lit avant le coucher du soleil [...] Mes autres gamins font la gueule dans leur chambre. Mina et Nadia se diluent dans les émanations poisseuses des marmites. Je traîne jusqu'au salon, défais mes lacets et enlève mes chaussures, ... »³

L'inscription du lecteur dans *La Part du mort* se fait de manière systématique ; il fait partie intégrante du texte à travers les écarts explicatifs, les descriptions, les

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 67.

² Ibid, p. 90.

³ Id.

portraits et les digressions qui lui sont adressés même de manière implicite sans le préparer ou l'avertir. C'est ce qui rend notre tâche plus délicate et difficile. Nous n'enregistrons dans cet ordre d'idées aucune adresse de ce genre dans *La Part du mort*.

Le roman le plus riche en ce genre d'énoncés est *Cette fille-là* de Maïssa Bey dont la narratrice intra et homodiégétique a une parfaite habilité à prendre en mains son lecteur en le prévenant à chaque fois de sa démarche narrative. Des adresses comme « Je vais essayer de commencer par ça. Inscrire déjà ce prénom. Griffé sur la page blanche comme une reconnaissance [...] C'est bon, là, je peux commencer l'histoire. »¹ constitue un avertissement au lecteur de ce qui va suivre afin de lui demander de se montrer attentif. Malika, héroïne et narratrice du roman, interrompt à chaque fois son récit pour avertir le lecteur qu'il doit la suivre attentivement dans ce qu'elle va lui annoncer. Elle intervient à chaque fois qu'elle juge nécessaire ou qu'elle estime que ce qu'elle va raconter est très important pour la compréhension de son récit. Elle tient donc absolument à se faire comprendre par son narrataire comme dans cette interruption inattendue :

« Attention mesdames et messieurs, voici donc la version la plus romanesque, la plus émouvante de mes débuts dans la vie. La plus édifiante aussi. Celle qui laisse présager toute la tendresse enfouie dans le cœur des hommes les plus frustes, les plus apparemment endurcis ! »²

Avec cet avertissement la narratrice semble annoncer au lecteur la délicatesse et la particularité de ce qu'elle va lui raconter et que ce qu'elle va raconter vise à sensibiliser autant les hommes que les femmes « les hommes, les plus frustes, les plus apparemment endurcis », ceci est une manière tenir en haleine son lecteur et pas n'importe le quel, un lecteur au cœur sensible et à l'affectivité intense.

Malika garde toujours dans son esprit la présence d'un narrataire extradiégétique et semble lui accorder une très grande place dans son imaginaire fictif au point de relater son histoire à la manière dont les lecteurs aimeraient l'entendre.

¹ *Cette fille-là*, op. cit., p. 19.

² Id, p. 20.

Les indices du lecteur varient entre implicites et explicites, d'un « vous » sollicitant un narrataire extradiégétique et l'invitant au texte à un « nous » ou un « on » plus nuancés qui impliquent narrateurs et narrataire dans la même situation de communication. Le lecteur implicite s'inscrit à l'intérieur de récits à la première personne du singulier « je » ou celle du pluriel « nous » où les narrateurs sollicitent de manière plus ou moins directe le narrataire au texte. En l'occurrence, nous avons vu que dans certains cas le lecteur est sollicité à travers un vous qui rend sa présence plus explicite dans le texte où s'établit un rapport explicite du narrateur à son lecteur. La prégnance des narrateurs et leur présence en force dans les textes à travers un « je » omniprésent ou même leurs intrusions inattendues à travers les discours multipliés rend l'adhésion du lecteur aux textes plus faciles.

I.III.2 LE LECTEUR MODELE.

Pour que le lecteur parvienne à actualiser le sens d'un texte, il doit disposer des mêmes normes et conventions employées par ce texte, en essayant de concrétiser les notions virtuelles proposées par la langue du texte en les reliant aux éléments de la réalité. Ces normes et conventions sont appelées selon la terminologie d'Umberto Eco, "compétences". « [Par] coopération textuelle, on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation, mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé »¹

Dans cette optique la "coopération" est conçue comme une communication entre deux stratégies discursives plutôt qu'entre deux individus et c'est à travers les différentes tâches assignées au lecteur et qu'il doit remplir que se dessine son "profil intellectuel", son portrait.

La lecture est un acte complexe qui requiert des compétences diverses, sachant que ces compétences varient d'une personne à une autre. Pour que l'actualisation de l'œuvre soit complète et effective, il faut que le lecteur partage les compétences particulières du texte et les codes employés par l'auteur. Les deux

¹ *Lector in fabula*, op.cit., p. 76.

conditions sine qua non de l'actualisation du sens d'une œuvre sont la bonne maîtrise de la langue du texte et une culture assez proche de celle de l'auteur.

En voulant parler de la langue du lecteur, Umberto Eco évoque le terme d'"encyclopédie" du lecteur :

« Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie »¹

Cependant ce terme d'encyclopédie dépasse largement la simple compétence linguistique et inclut un savoir plus large. À cette compétence linguistique, Umberto Eco ajoute d'autres "sous-niveaux" dont " le dictionnaire de base" et "les règles de "co-référence".

Intéressons-nous d'abord aux compétences linguistiques qui incluent "le dictionnaire de base", les règles de "co-référence", en somme la maîtrise des règles lexicales et syntaxiques. Il nous revient de savoir, en plus des codes linguistiques, quel genre de savoir exigent les textes de notre corpus, ce savoir est-il lié en partie au genre dans lequel ils s'inscrivent ?

Afin que le lecteur puisse déchiffrer le sens d'une œuvre littéraire, il doit disposer d'un minimum de compétences linguistiques qui ne consistent pas seulement dans la simple maîtrise des règles syntaxiques et lexicales désignées par Umberto Eco par "le dictionnaire de base" et les règles de co-référence" qui nécessitent la maîtrise du code linguistique, et les expressions déictiques et anaphoriques dont nous avons déjà respectueusement parlées dans la première partie. Le lecteur doit partager aussi le même savoir du texte qu'il lit, ce qui exige de sa part une large connaissance dans des domaines différents et ce qu'Umberto Eco désigne par le terme "encyclopédie".

Le vocabulaire employé dans les romans de notre corpus varie d'un roman à l'autre, il n'emprunte pas à un seul domaine ou à un savoir assez spécialisé mais il touche à des domaines différents et exige des connaissances diverses. Il varie

¹ Ibid., pp. 95-96.

d'un vocabulaire assez simple à la portée de n'importe quel lecteur à un vocabulaire spécifique correspondant à un certain type de savoir et qui requiert chez le lecteur des connaissances assez larges dans des domaines extralittéraires, notamment en politique et en sociologie, tant les textes de notre corpus abordent des sujets de ce genre, mais les dépasse pour toucher à des sujets plus pointilleux comme la science, la philosophie, la psychologie...etc.

Un auteur écrit un texte en s'adressant ou en voulant s'adresser à un public donné, à un certain modèle de lecteurs. Pour ce faire, il doit prévoir ce lecteur et le construire à travers un ensemble de stratégies textuelles et scripturales, en tenant justement compte de l'interprétation dont il pense que son texte sera l'objet : « Générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre. »¹

Afin de construire sa stratégie textuelle, l'auteur doit, d'un côté s'appuyer sur un ensemble de compétences qui définiront le contenu de son choix d'expression :

« Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes" qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie »²

De même que « toute narration s'édifie selon un code plus ou moins complexe que les destinataire (le narrateur) ont au moins partiellement en commun. »³

Mais si l'auteur vise à ce que son texte soit lu et reçu par une certaine catégories de lecteurs, il lui est nécessaire de l'autre côté, de construire son texte à travers un ensemble de stratégies textuelles en utilisant certaines compétences qui seront les mêmes auxquelles se référera son lecteur pour lire et interpréter le texte car les compétences de l'auteur ne sont forcément pas celles du lecteur, le précise Eco : « la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur ».³ Autrement dit, pour que les compétences de l'auteur correspondent

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 65.

² Ibid, p.67.

³ Gérard Prince, « Remarques sur les signes métanarratifs », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*. « Linguistique, rhétorique, idéologie », n° 11-12, Bruxelles, André Helbot, 1977, p.e.1

à celles du "lecteur empirique" sujet concret de "l'acte de lecture", le lecteur réel en chair et en os, l'auteur se trouve dans l'obligation de prévoir le lecteur à travers le texte, construire en quelque sorte son "lecteur modèle" : « un lecteur modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. »¹

L'auteur ne doit donc pas se contenter de croire que ce lecteur modèle existe mais il doit le prévoir en travaillant le texte de façon à construire ce lecteur : « L'auteur présuppose la compétence de son lecteur modèle et en même temps il l'institue. »²

Sans pour autant oublier que tout lecteur lit en fonction de ses expériences littéraires préalables, explique Jean-Paul Sartre :

« Ainsi le lecteur auquel je m'adresse, n'est ni Micromégas, ni l'Ingénu, ni non plus Dieu le père. Il n'a pas l'ignorance du bon sauvage, à qui l'on doit tout expliquer à partir des principes, ce n'est pas un esprit ni une table rase. Il n'a pas non plus l'omniscience d'un ange ou du Père Éternel, je lui dévoile certains aspects de l'univers, je profite de ce qu'il sait pour tenter de lui apprendre ce qu'il ne sait pas. »³

L'auteur s'inspire du savoir et des expériences antérieures dont bénéficie son lecteur en même temps qu'il le fait profiter d'un savoir que lui-même requiert et exige de lui.

Le texte s'appuie donc sur une compétence mais il contribue aussi à l'élaborer. Lorsque le lecteur en tant que destinataire du message se trouve en face d'un texte, il est dans un premier temps confronté à sa surface linéaire, à sa manifestation extérieure qu'il doit actualiser à travers un ensemble d'activités "une série de chaînes d'artifices " et grâce à un ensemble de compétences. Afin d'actualiser le sens du texte, et afin d'accomplir l'acte de lecture qu'Eco nomme " coopération textuelle" ou également "performance", le lecteur empirique doit recourir à un ensemble de "compétences " qu'Eco nomme "compétence

¹ Ibid, p. 64.

² Ibid, p. 68.

³ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1951, p.118.

encyclopédique" ou également "encyclopédie". L'encyclopédie du lecteur est une typologie créée par Eco qui rejoint celle du "répertoire" chez Iser, elle consiste dans l'ensemble des compétences recommandées chez le lecteur pour qu'il puisse lire correctement un texte, condition sine qua non de l'actualisation du sens.

Le terme de compétence a été également utilisé par Catherine Kerbrat-Orecchioni et Linda Hutchon¹ qui a pour synonymes ceux du code d' "encyclopédie", du "répertoire" et même du "texte du lecteur", il désigne contrairement au terme plus vague d'encyclopédie qui requiert des connaissances plus vastes et savantes, et modèle qui n'est pas forcément spécialisé au sens où l'entend Wolfgang Iser et qui désigne un savoir pointu et restreint. Michel Otten², quant à lui veut désigner par l'expression "texte du lecteur" les connaissances qui relèvent du domaine de l'écrit.

Il s'agit plus exactement d'un ensemble de capacités cognitives, d'un savoir indispensable à la compréhension du texte. Cet ensemble de connaissances ne se limite pas seulement à une connaissance linguistique comme c'est le cas chez les linguistes qui consistent en un « système formé par les règles (grammaire) et les éléments auxquels ces règles s'appliquent (lexique) intégré par l'utilisateur d'une langue naturelle et qui lui permet de former un nombre indéfini de phrases "grammaticales " dans cette langue et de comprendre des phrases jamais entendues. ».³ Cette compétence qu'on peut nommer "linguistique" relève du dictionnaire et ne représente qu'une partie de l'encyclopédie qui englobe un certain nombre de codes, de normes et de conventions, en somme, toutes les connaissances nécessaires à la construction du sens du texte et sert de base à l'activité inférentielle du lecteur.

Cependant il ne suffit pas que le lecteur dispose d'un certain type de savoir, il faut également et surtout qu'il sache l'utiliser quand il le faut et là où il faut. C'est pour cette raison que le terme code employé par Roland Barthes et Jean-

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni « L'ironie comme trope », *Poétique. Revue de théorie et l'analyse littéraires*, n° 41, Paris, Seuil, février, 1980, p. 116. Linda Hutchon, « Ironie, satire, paradoxe. Pour une pragmatique de l'ironie », *Poétique. Revue de théorie d'analyses littéraires*, n° 46, Paris, Seuil, avril, 1981, pp.140-155.

² Otten, Michel, « Sémiologie de la lecture », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, op.cit, pp. 340-350.

³ *Petit Robert*.

Louis Dufays¹ ne recouvre pas un champ large, au même titre que le terme de compétences car il désigne un savoir sans y inclure les facultés du lecteur à l'employer.

En effet comme l'atteste Valérie Lotodé : « Seul le terme de "compétence" souligne, à notre avis, l'aptitude du lecteur à mobiliser un type de savoir, linguistique et littéraire, afin que celui-ci réalise un énoncé. »²

Cette compétence se définit chez Eco plus ou moins par cinq critères qui sont la connaissance d'un dictionnaire de base, les règles de co-référence, la capacité de repérer les sélections circonstancielles et contextuelles, la connaissance de l'hypercodage stylistique et rhétorique, la familiarité avec les scénarios communs et intertextuels, et enfin la compétence idéologique que nous expliciterons ci-dessous telles qu'elles ont été présentées par Umberto Eco.

Nous retenons dans un premier temps les compétences linguistiques qui dépassent la simple maîtrise des règles lexicales et syntaxiques qu'Umberto Eco appelle "dictionnaire de base".

Il s'agit ici de la capacité du lecteur à définir le contenu sémantique fondamental des signes. La connaissance d'un dictionnaire de base consiste en une connaissance et maîtrise minimale de la langue, du code linguistique, sans elle, le lecteur est incapable de déchiffrer le sens et par conséquent la lecture devient impossible.

« À ce niveau, le lecteur recourt à un lexique du format d'un dictionnaire et aussitôt il identifie les propriétés sémantiques élémentaires des expressions, de façon à tenter des amalgames provisoires, au moins au niveau syntaxique (des substantifs qui introduisent un sujet, des verbes qui introduisent une action et ainsi de suite. »³

Si pour être lu, le texte requiert chez son lecteur un minimum de compétences linguistiques et littéraires qui se définissent selon Umberto Eco, essentiellement par la connaissance d'un dictionnaire de base et des règles de co-référence.

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll, « Points »

² Valéry Lotodé, *Le lecteur virtuel*, op.cit., p. 84.

³ *Lector in fabula*, op.cit., p. 96.

Et si comme l'explique Marie-Paul De Weerdt-Pilorgue :

« La lecture est un acte complexe qui requiert des compétences multiples spécifiques à chaque individu. Elle nécessite également des compétences particulières en relation avec le texte et suppose des codes qui soient communs au lecteur et à l'auteur pour que l'actualisation de l'œuvre soit effective. La maîtrise de la langue du texte est l'une des conditions sine qua non que le lecteur doit remplir, et une certaine culture est aussi requise. »²

Les textes de notre corpus exigent-ils de leurs lecteurs un savoir purement linguistique et littéraire ou le dépassent-il en sollicitant un savoir extralittéraire qui touche à d'autres domaines plus particuliers ? De quels types de savoir se nourrissent les œuvres de notre corpus ? Puisent-elles dans un champ de savoir défini ou un champ plus large de connaissances ? L'exigent-elles chez leurs lecteurs ?

Nous dirons dans un premier temps que les œuvres de notre corpus s'inspirent d'un savoir qui touche à divers domaines sans pour autant approfondir.

I.III. 3. COMPETENCES LANGAGIERES DU LECTEUR

Les trois œuvres sont écrites en langue française, en confrontant ainsi la manifestation linéaire des textes aux systèmes de règles données par la langue française dans laquelle les textes sont écrits, et par la compétence encyclopédique à laquelle la langue française renvoie, le lecteur parviendra à "actualiser les structures discursives" et par là même à actualiser le sens des romans.

Il nous semble dans un premier temps que les œuvres sont écrites dans une langue accessible au public le plus large, un public francophone. Cela n'empêche le fait que chaque roman est écrit dans une langue qui a des particularités propres à la langue de l'auteur même.

Dans la sphère langagière générale des trois romans existent-ils des compétences linguistiques spécifiques aux trois romans, Quelles sont ces compétences et quel type de lecteur suggère-t-elle ?

La connaissance de la langue française académique et parfois même argotique est nécessaire pour actualiser le sens, de même que l'usage d'un vocabulaire parfois recherché permet au lecteur d'améliorer ses compétences en vue de l'actualisation du texte.

L'usage du français requiert-t-il en plus de la connaissance et la maîtrise de la langue française une connaissance de la culture française, ou sert-il d'outil pour introduire le lecteur dans cette culture ?

Analysons d'abord l'insertion de l'arabe transcrit en caractères latins dans les textes de notre corpus écrits en français. Nous pouvons à ce titre dégager des glossaires des mots arabes et les classer suivant les champs lexicaux auxquels ils appartiennent.

La Part du mort comme tous les romans de Yasmina Khadra emploie un français simple à la portée d'un lecteur d'un niveau moyen. Mais il existe des compétences linguistiques propres à l'usage langagier de Yasmina Khadra dont l'emploi de certains mots et termes appartenant au parler régional algérien, plus précisément le dialecte algérois.

L'usage de la langue française dans les romans de Yasmina Khadra est majoritaire, même si l'auteur opte pour la langue arabe, celle-ci reste dans ses écrits et d'un usage plus ou moins modéré. Son écriture demeure toutefois, comme tous les écrivains maghrébins influencée par l'usage des deux langues et à des degrés variables. L'usage du français étant majoritaire dans *La Part du mort*, nous nous interrogeons à présent sur l'usage de la langue arabe.

Dans *La Part du mort* l'usage de l'arabe dialectal demeure limité à un champ très restreint où l'auteur n'a vraiment pas le choix entre le français et l'arabe. Situait ainsi son intrigue en plein centre d'Alger et dans un univers réel, l'auteur se devait de nommer les lieux comme s'ils existaient réellement. Il est pareil pour les personnages ; tous les actants du roman sont des Algériens ce qu'il en est ainsi pour leurs noms.

De même dans *Le Serment des barbares*, Boualem Sansal fait un usage excessif de la langue arabe dialectal sans pour autant avoir le souci d'expliquer les mots en bas de page.

Le Serment des barbares de Boualem Sansal est très riche en arabe dialectal inscrit en caractères latins, nous relèverons quelques exemples de ces termes employés que nous classerons en plusieurs glossaires afin d'en démontrer la fonction.

La plupart d'entre ces mots ne sont pas accompagnés d'une explication ce qui révèle de l'intention du narrateur de s'adresser à un lecteur maghébin-algérien.

L'usage de la langue française dans les romans de Yasmina Khadra est majoritaire. Même si l'auteur opte pour la langue arabe, celle-ci reste moindre dans ses écrits et son usage plus ou moins modéré. Son écriture demeure toutefois, comme tous les écrivains maghrébins influencée par l'usage des deux langues et à des degrés variables. L'usage du français étant majoritaire dans *La Part du mort*, nous nous interrogeons à présent sur l'usage de la langue arabe.

Plusieurs glossaires peuvent être établis dans les trois romans, ceux des toponymes, des anthroponymes, du champ lexical de la religion musulmane et des traditions arabes ou maghrébines, des noms communs et des interjections que nous relèverons ici dans l'ordre.

Dans le glossaire des toponymes que nous aborderons en premier car c'est le plus riche à côté de ce lui des anthroponymes, nous avons pu relever les noms des lieux suivants simultanément dans les trois romans :

« Alger », « Staouali », « Taghit », « Hidra » « Khmisti » « Ain Naadja »
« Soustara », « La rue Larbi Ben Mhidi », « Stade Bologhine », « Melaab »,
« L'Ouarsenis », « Tilimli », « Hoggar », « Ben Aknoun », « Bâinem »,
« Serkadji », « Rouïba », « Bouzegza », « Djurdjura », « Bordj
Menaïl », « Zbarbar », « Blida », « Laghouat », « Mitidja »,...etc.

Ces différents toponymes sont écrits en caractère italique et par contre n'étant pas accompagnés de notes de bas de page, sont inconnus pour un lecteur étranger et demeurent difficiles à localiser. Un lecteur ne connaissant pas l'Algérie et les différentes villes citées se sentira dépaysé. Ces différentes villes ne sont supposées être connues que d'un lecteur algérien, un lecteur averti car le narrateur n'en donne aucune explication ou description.

Une première hypothèse nous permettra de dire que l'auteur ne s'adresse pas à un lecteur étranger, et si l'auteur avait le souci d'atteindre un public plus large entre autres européen il aurait inséré des notes dans les quelles il aurait localisé ces lieux pour le lecteur afin de lui faciliter la localisation des différents lieux. Même si l'insertion des toponymes algériens ne pose pas le problème de compréhension, elle pose le problème de repérage ; l'auteur ne s'adresserait-t-il pas dans ce cas à un lecteur algérien supposé connaître les villes citées et l'auteur n'a donc pas besoin de lui localiser les villes ?

Le deuxième glossaire que nous avons pu relever dans les trois romans est celui des anthroponymes qui sont encore plus nombreux que les toponymes. Le personnel narratif dans les trois romans est constitué de personnages algériens et qui fonctionnent selon une symbolique, une onomastique qui dépend du sens de chaque nom et de sa symbolique dans la langue arabe notamment et de manière plus particulière dans *La Part du mort*.

Les anthroponymes relevés sont les suivants :

« Llob » « Rachid Ouladj », « Salim », « Si Abbas », « Brahim », « Redouane », « Boualem », « Baya », « Achour », « Cherif », « Hadi Salem », « Achour », « Hadj Thobane » « Moussa », « Youcef » « Sid Ali », « Noria », « Khaled Frid », « Talbi », « Belkacem Talbi », « Tarek Zoubir », « Kaïd Allal », « Bahnas », « Ghanem », « Rachid », « Debbah », « Jelloul Labras », « Chérif Wadah », « Nedjma », « Nahss Bliss », « Larbi », « Si Moh », « Kaddour », « Abdallah Bakour », « Boudiaf », « Tarik », « Cheikh Dracula », « Lekbi », « Ahmed », « Bellounis », « Hocine », « Miloud », « Lakhdar », « Amina », ...etc. Brahim qui est le vrai prénom du commissaire Llob narrateur et héros du roman, en plus d'autres prénoms, Mohand, Allouche, Mourad, Salim, Nadia; Mina, Baya, Serdj, Cherif Wadah, Boualem, Rachid, Hadj Tobane, ces anthroponymes nous dévoilent davantage « l'identité du dire de l'auteur »¹ et de surcroît nous révèle l'identité du lecteur implicite, son algérianité. Nous dégageons entre autres des expressions et des locutions par exemple : Raïs, kho, d'arguez, bled, zaïm, fellaga, moudjahid...etc. a liste demeure longue.

¹Charles Bonn, op.cit.

Le choix des noms est très significatif et révélateur, puisant dans les sources de la langue arabe, les auteurs emploient des noms dérivés de mots ou de qualificants comme « Ilob » qui signifie noyau dur et mur qui signifie que le personnage est vrai, homme de cœur et de fond.

La maîtrise de la langue arabe est ici requise pour déchiffrer le sens des noms et par la même la fonction des protagonistes dans l'histoire. Un lecteur ne comprenant pas le sens des noms ne va certainement pas comprendre le rôle des personnages dans l'histoire et le sens vrai de l'œuvre. La langue arabe est ici une compétence indispensable à l'accès au sens de l'œuvre.

Certains de ces anthroponymes sont accompagnés du terme « Si » qui remplace celui de Monsieur dans la langue française, certains sont même révélateurs du statut social des personnages.

Le choix des qualificants se fait en fonction du statut des personnages au sein de l'histoire, les personnages intègres et faisant partie des citoyens de la société ont des qualificants comme "Salem" qui signifie saint et sauf, ou encore « Hadi » qui signifie calme, alors que d'autres sont désignés par des qualificants qui emprunte au champ lexical de criminalité ou de violence comme c'est le cas dans le nom "Hocine El Ouahch" personnage médiocre dont le qualificant el Ouahche signifie ogre.

Ce qui est révélateur est non l'emploi de ces noms mais le fait qu'ils ne soient pas accompagnés de note pouvant orienter la lecture d'un lecteur non maghrébin. Cela suppose une autrefois que l'auteur s'adresse à un destinataire censé déchiffrer le sens de ces qualificants afin de pouvoir interpréter le sens connotatifs qu'ils laissent sous-entendre et qui une fois de plus révélateur du rôle que joue le personnage au sein du récit. Nous –même en tant que lectrice avons fait recours à nos connaissances personnelles en langue arabe afin de déchiffrer le sens et la portée des noms dans les romans.

Comme nous pouvons le remarquer, certains de ces noms sont composés de deux parties, la première du prénom et la deuxième d'un surnom qui occupe beaucoup la fonction de qualificant que celle de dénominateur. L'ensemble

contribue à donner au personnage un rôle symbolique, le lecteur ne pourrait interpréter le sens des différents prénoms que donne l'auteur aux personnages s'il n'a pas compris les sens des qualificatifs arabes qui accompagnent les prénoms.

L'emploi de ces anthroponymes qui puisent dans le patrimoine culturel et identitaire de la société maghrébine met le lecteur en présence d'une mentalité algérienne, le lecteur peut à ce moment soit se familiariser avec cet univers ou au contraire se sentir étranger. Le choix des anthroponymes n'est en par contre pas fortuit, il convient dans la plus part du temps au rôle qu'occupe le personnage dans le récit. L'auteur n'utilise pas de notes pour ce qui est aussi des noms propres, ce qui appuie d'avantage la thèse qui révélerait l'identité maghrébine du lecteur virtuel auquel s'adresse l'auteur.

Un troisième glossaire peut être établi, celui des interjections et des expressions employées lors d'un dialogue comme : « Kho », « tozz », « fissa », « Wallah al adim », et tant d'autres qui relèvent de la culture orale algérienne et qu'un lecteur non algérien aurait du mal à en déchiffrer le sens d'autant plus que ces termes ne sont pas accompagnés de notes de bas de page ou en fin du roman.

Un autre et quatrième glossaire qui désigne des noms communs d'ordre général où nous pouvons mettre des mots dont le sens est abstrait comme : « fatwa », « zaïm », « hammam », « Dey », « baraka », « mouhafada », ...etc. C'est le plus dans ce glossaire où le lecteur non arabophone rencontre de vrais problèmes de compréhension. Le sens de ces termes ne peut être interprété suivant le contexte dans lequel ils sont pourtant employés, ceci exige du lecteur une connaissance appropriée du sens des mots en langue arabe.

L'une des compétences spécifiques à l'œuvre de Yasmina Khadra pas exemple est de créer des néologismes, des mots dont la graphie est française mais qui n'existent pas dans le dictionnaire de la langue française.

Nous avons établi dans ce contexte un glossaire des mots relevant de néologismes :

OGM : ordure génétiquement modifiée, médecine- ball, flicailons,

L'ensemble des termes mentionnés dans ces glossaires et relevant le plus généralement de l'usage de la langue arabe variant entre dialecte, langage académique et néologisme propre à la création de l'auteur, ne sont pas expliqués ou accompagnés de notes bas de pages sauf quelques termes, justifié par une quelconque intention de l'auteur d'insister sur la portée symbolique, ou sémantique comme pour le terme OGM.

Pour l'ensemble de ces termes et expressions, des définitions sont méthodiquement offertes au lecteur. Ces explications demeurant très rares dans l'ensemble des œuvres par rapport au reste des termes qui ne sont pas expliqués, correspondent à différents soucis de l'auteur dont le plus apparent et le plus important est celui d'éclairer la lanterne du lecteur sur le sens de certains termes ou expressions jugés incompréhensibles ou inconnus du lecteur, ou dont la méconnaissance risque de nuire à la compréhension du sens du texte. L'auteur se donne la peine dans certains cas comme ceux que nous venons de mentionner de donner des traductions en français qu'il mentionne en bas de pages.

Par contre dans *Cette fille-là*, roman de Maïssa Bey, l'insertion de l'arabe dialectal est moins fréquente que dans *la Part du mort*. Ce qui est remarquable ce sont les anthroponymes féminins constituant les titres des chapitres, "Aïcha", "Yamina", "M'a Zahra", "Fatima", "Kheïra", "M'barka", "Badra", "Houriya" et bien sur "Malika" l'héroïne du roman et d'autres "Fatma Bent Djilali", "Khadidja bent Mohammed", "Saléha". Nous relèverons aussi quelques anthroponymes masculins comme "Mohammed Salem Benzemat", "Ali",...qui demeurent d'un usage très rare par rapport aux noms féminins dans le texte. Ce qui plonge d'emblée le lecteur dans un univers féministe.

Dans le glossaire des noms communs nous avons pu relever ces quelques dont certains sont expliqués entre parenthèses "fellahs", "les chemmassa" « ceux qu'à juste titre on appelle "les buveurs de soleil" », p.34. "Douar", "djinn", "Ferkha", "Mektoub" "le destin", "Taleb ", "djenoun", "la charia", "toub", "kanoun", « petit brasero de terre cuite »,

Et des locutions comme " hhouma", «la honte !»

Alors que nous avons relevé dans le glossaire des toponymes que ces deux noms de lieux : "Aïn-Témouchent", "Aghlal".

Ce que l'on peut remarquer c'est que ces mots sont inscrits en caractères différents des mots écrits en français, plus précisément caractères italiques ce qui les fait distinguer au sein du texte. L'emploi des mots et termes empruntés à l'arabe dialectal suppose que la narratrice s'adresse à des lecteurs maghrébins entre autres algériens mais pas exclusivement, car comme on peut le remarquer à travers le glossaire des noms communs, certains d'entre ces mots sont accompagnés d'explication en langue française ce qui explique le souci de l'auteur de s'adresser à un public plus large qui n'est pas supposé comprendre le sens de ces termes, même s'il demeurent très peu nombreux par rapport au français, la narratrice prend le soin de les expliquer au lecteur ce qui témoigne de sa volonté de s'adresser à un public pas forcément maghrébin.

Si les expressions et les termes de langue arabe sont relativement rares au vu de l'emploi et le recours considérables de la langue française, il est certain qu'elles jettent les bases d'une culture et d'un savoir commun qu'auteur et lecteur sont supposés partager. Bien au-delà des compétences linguistiques, la langue arabe quoique moindre par rapport à l'usage du français, véhicule une culture, un savoir et une vision du monde propre à l'auteur mais sollicitée chez le lecteur qu'on appellera « compétences extralittéraires »

« Dans les compétences linguistiques assignées ou non au lecteur, on s'aperçoit aisément de la part culturelle qui s'y rapporte et de la difficulté à sérier précisément le domaine culturel et le domaine linguistique. »¹

En effet ces compétences linguistiques renvoient à la fois à la connaissance d'un « dictionnaire de base » qui requiert la connaissance de langue de l'auteur et à sa culture. Nous constatons donc que ces compétences transmettent au lecteur un certain savoir beaucoup plus qu'elles renvoient à une langue donnée. Nous en concluons que la connaissance d'un « dictionnaire de base » et la maîtrise de la

¹ Marie- Paule De Neerdt-Pilorgue, *Lecteur virtuel et stratégies d'écriture*, op.cit., p. 69.

langue de l'auteur inclue en même temps qu'elle revoie à un certain savoir culturel et extralittéraire beaucoup plus extralittéraire que linguistique qui se complètent et se confondent à la fois.

En effet l'emploi de l'arabe dialectal transcrit en caractères latins constitue un postulat fondamental pour identifier le "profil intellectuel" du lecteur implicite. Le bilinguisme montre bien que le texte postule un lecteur arabe et surtout algérien apte à déchiffrer le sens des mots et leur connotation. Cet emploi est d'une plus grande importance dans *La Part du mort* et *Le Serment des barbares* et encore moins dans *Cette fille-là*. Essayons de recenser une liste de ces termes et expressions de l'arabe employés dans nos textes.

La plupart d'entre ces mots ne sont pas accompagnés d'une explication ce qui révèle de l'intention du narrateur de s'adresser à un lecteur maghrébin-algérien.

Nous pouvons dire que dans le champ langagier général des romans de notre corpus coexistent des compétences linguistiques spécifiques qui révèlent la spécificité du dire des auteurs lié étroitement à leur maghrébinité–algérianité. D'un autre côté, l'absence d'explication et de notes pour les mots de l'arabe dialectal tend à prouver que la connaissance de la langue et la culture arabe renvoie à une compétence attribuée d'office au lecteur.

Non seulement ce vocabulaire constitue une partie prenante des compétences linguistiques requises chez le lecteur mais il fait aussi partie intégrante de la culture de l'auteur. Au-delà de ces compétences spécifiquement linguistiques, la lecture des romans de notre corpus requiert-elle de profondes connaissances de la culture de l'auteur mises en place dans le texte et à quel genre de savoir et de pratiques peuvent renvoyer ces connaissances ?

I.III.3.1. COMPETENCES EXTRALITTERAIRES

Si le texte a besoin pour être lu et compris que le lecteur ait un minimum de maîtrise de la langue dans laquelle le texte même est écrit, ce que nous pouvons appeler « compétences linguistiques » qui consistent en la connaissance du vocabulaire et des règles de grammaire, en somme du « dictionnaire de base ».

Le lecteur a également besoin de partager le savoir que transmet le texte, quel que soit son genre, littéraire ou extralittéraire et la culture de l'auteur. Quel type de savoir emploie l'auteur de *La Part du mort*, scientifique, psychologique, philosophique, culturel ou autre ?

L'une des compétences spécifiques aux œuvres de notre corpus c'est qu'elles renvoient à des réalités extralittéraires qui puisent particulièrement dans le réel quotidien de la société algérienne, essentiellement des années 90.

Les compétences extralittéraires sont encore plus visibles et repérables dans *La Part du mort* et *Le Serment des barbares*. L'enracinement des romans dans la quotidienneté ainsi que les différents renvois à la réalité extralittéraire en empruntant une voix critique, ironique et humoristique est la caractéristique principale des romans.

Le savoir extralittéraire est ici lié essentiellement à la culture et au mode de vie à l'Algérienne traduisant par là même l'inscription de l'œuvre dans une culture donnée dont elle est inséparable.

« En Algérie, le nez est l'organe de la fierté. Durant la guerre d'indépendance, les maquisards tranchaient le nez de ceux qu'ils considéraient comme félons avant de les faire défiler dans les rues pour que les gens en tirent les enseignements qui s'imposent. »¹

En introduisant des réalités extra-littéraires dans son œuvre, Yasmina Khadra apporte un renouvellement et un essor au genre policier en Algérie et de manière générale, selon l'affirmation de Beate Bechter-Burtscher :

« Les thèmes se concentrent sur la misérable situation sociale de la société algérienne, sur la trahison de la patrie et sur la question du patriotisme, ainsi que sur les événements politiques et économiques actuels, surtout le terrorisme islamiste. Le vie politique et les événements actuels en Algérie deviennent les véritables thèmes des romans de Yasmina Khadra, et ils se trouvent au centre des réflexions du protagoniste »²

Au moment où le narrateur raconte les événements et fait des descriptions il en profite pour étaler des réalités d'ordre socio-politique qu'il donne en abondance :

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 283.

² *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op.cit., p. 171

« Le coin est déprimant, avec son mobilier putrescent et ses chiottes bouchées, mais sa terrasse donne un très intéressant aperçu sur la régression qui s'opère parmi les franges défavorisées de la société. Il y a deux décennies, la rue était florissante ; les boutiquiers »¹

Dans *LA Part du mort*, le narrateur dévoile les conflits socio-politiques en même temps que le déroulement de l'intrigue permet au narrateur d'insérer des discours critiques d'ordre socio-politiques qui portent sur la réalité sociale du citoyen algérien du système politique défaillant et corrompu.

Les éléments qui contribuent à construire le sens de l'œuvre dans *La Part du mort* mettent en place en plus d'un savoir sociopolitique, un savoir culturel qui se nourrit des traditions arabo-musulmanes, de la société dans laquelle est enracinée l'œuvre, et donc son auteur. Ce savoir nous renseigne sur la culture de l'auteur à travers la manière d'être des protagonistes et du narrateur. De telles références à la culture des auteurs sont-elles indispensables à la lecture des œuvres et doivent-elles relever des compétences requises chez le lecteur implicite ?

Llob qui est un personnage typiquement algérien, fils du cadî du douar, très fidèle et attaché aux traditions et de son pays, l'Algérie, ne manque pas d'afficher son patriotisme, son amour de la patrie et de son respect des traditions. Non seulement, il fait recours à ce qu'il sait sur la politique et l'économie de son pays mais aussi sur la culture arabo-musulmane dont relève la culture algérienne. Il étale les lois de la société moderne mais aussi et surtout traditionnelle. Ces compétences puisent cette fois-ci dans le patrimoine culturel algérien, le lecteur algérien, sensé connaître tous les éléments de la tradition arabo-musulmane, cela suppose que le narrateur s'adresse à un lecteur maghrébin auquel il voudrait faire connaître cette culture comme nous pouvons très bien le voir dans ce passage : « Je me surprends à promettre de rester honnête, de m'acquitter de mes cinq prières quotidiennes à temps, de ne jamais médire de mon prochain. »²

Il est clair que dans cet extrait l'auteur ne manque pas d'afficher explicitement son appartenance à la religion musulmane à travers un élément symbolique qui est la prière.

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 201.

² Ibid, p. 73.

Ou ici lorsque il dénonce les contraintes traditionnelles qui interfèrent dans les relations humaines et les relations amoureuses et conjugales qui vont jusqu'à empêcher un mari de dire à sa femme qu'il l'aime ou l'appeler par son prénom par exemple :

« Je me suis souvent demandé ce qu'il serait advenu de moi si Mina ne m'avait pas épousé. Elle est plus que ma femme, elle est ma belle étoile à moi. Rien que de la sentir près de moi me remplit d'une croyable assurance. C'est fou comme je l'aime mais dans un pays où l'interdit dispute au harem les palpitations de notre âme, il serait encore plus fou de le lui déclarer. »¹

Llob dénonce ici les contraintes de la tradition arabo-musulmane qui vont jusqu'à censurer et interdire de mettre à nu les sentiments les plus naturels et les plus nobles. A travers cette critique implicite de la tradition arabo-musulmane, nous est transmis indirectement un savoir et des connaissances sur la société algérienne qui relèvent toujours des compétences de lecture qui permettent au lecteur de mieux comprendre le message à transmettre par l'auteur et le sens profond de l'œuvre.

La référence à la culture de l'auteur se fait aussi à travers des éléments relevant de la tradition et de la culture arabo-musulmane comme par exemple la prière à laquelle l'auteur fait référence et que nous venons de citer un peu plus haut ou les traditions régissant les relations familiales.

La connaissance de l'arabe, supposée être une compétence requise chez le lecteur, renvoie certainement à des savoirs linguistiques mais aussi et surtout à une culture traditionnelle et religieuse.

L'expression « Wallah al adim » nécessite que le lecteur puisse traduire le terme par l'expression équivalente en français qui signifie « je jure au nom de Dieu » ou « Je jure au nom du Seigneur », mais elle requiert aussi une connaissance plus particulière qui permet au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'un juron qu'une personne prononce pour appuyer ses propos.

Ainsi, le lecteur doit-il être doté d'une certaine culture religieuse, celle-là même qui sert de référence et de fond à la vision du monde de l'auteur ?

¹ Ibid, p. 108.

La compétence assignée au lecteur et la moins évidente est celle du vocabulaire religieux qui concerne la sphère culturelle de l'auteur.

Nous dirons en somme que c'est le lexique policier et politique qui investit véritablement les discours des narrateurs du *Serment des barbares* et de *La Part du mort*.

Cette fille-là de Maïssa Bey fait appel également à des compétences extralittéraires en faisant allusion de manière moins concrète et directe à la réalité actuelle algérienne en insistant sur la réalité de la femme dans une société arabo-musulmane partagée entre deux forces opposées : les valeurs archaïques du monde arabe et l'esprit européen.

Yasmina Khadra s'est inspiré essentiellement dans la rédaction de *La Part du mort* et comme dans tous ses polars de l'Histoire de l'Algérie. Si d'habitude il s'agit de l'histoire récente de l'Algérie, il s'agit cette fois-ci de l'Histoire passée de la guerre de libération et de la situation des Harkis à la veille de l'indépendance.

Le savoir auquel a recourt *La Part du mort* est essentiellement « un savoir historique » si nous pouvons l'appeler ainsi. Comme dans cet exemple où le narrateur évoque l'événement du premier novembre, il rompe le fil de son récit pour plonger le lecteur dans l'Histoire :

« Je crois qu'à la dechra, la plus édifiante journée de l'année reste le 1^{er} novembre. On déterre les années mortes, les épopées du maquis, les bombes du napalm et les bourgades ensevelies ; on vante le charisme de tel moudjahid, le patriotisme de telle tribu, on se souvient de ceux qui ont payé de leur vie cette liberté que nous dirigeants d'aujourd'hui cherchent à nous usurper ; on soupire à l'évocation de nos idéaux tombés au rebut des serments qu'on s'est empressés de résilier. »¹

Le narrateur revient souvent sur des événements historiques, ce qui est justifiable par le fait que l'histoire qu'il raconte remonte à la guerre de libération. Si l'auteur enrichit son texte par un savoir historique cela suppose d'un côté qu'il s'adresse à un lecteur qui partage le même savoir, c'est-à-dire un lecteur algérien, d'un autre côté en s'étalant sur des faits historiques en s'attardant sur les

¹ *La Part du mort*, op.cit., pp. 77-78.

détails. Ceci prête à supposer que le narrateur s'adresse à un lecteur maghrébin en affichant son souci de lui proposer le maximum de détails et d'informations concernant des faits historiques qu'il ignore et qu'il est censé connaître afin de mieux comprendre le contenu de l'œuvre comme en témoigne le passage suivant :

« Lorsque le cessez-le feu a été instauré, tout le monde fut soulagé. Hélas ! La fête fut bien brève. Dès que les militaires français ont commencé à évacuer les lieux, les atrocités ont repris en redoublant de férocité. Des familles étaient traquées de jour comme de nuit par ceux qui étaient censés les avoir délivrées. Les Fellagas se déchaînaient ; ils mettaient le feu aux maisons et aux champs des vaincus ; les ; les exécutions sommaires se prolongeaient dans des purges inouïes. Dans les ruelles, tous les matins, on faisait défiler les « traîtres » auxquels on avait coupé le nez et les lèvres avant de leur trancher le cou sur place au village. Je n'oublierai jamais ces centaines de corps charcutés qui pourrissaient dans les vergers, ces pauvres bougres à la vindicte populaire que les galopins lapidaient en leur crachant dessus, ces femmes et ces mioches terrorisés qui fuyaient vers les montagnes d'où ils ne reviennent plus... »¹

Raconte Rabah Ali, l'un des témoins au village de Sidi Ba où ont sévi les massacres du 5 juillet 1962. Le texte demeure riche en faits historiques réels, datés. Des dates comme le « 19 mars 1962 », « 1957 », « 1960 », « 1970 », « 12 au 13 août 1962 »,...renvoie le lecteur à des faits historiques réels et sollicitent un certain effort de sa part en puisant dans ses compétences et son savoir culturel historique personnel afin de comprendre les faits racontés.

Les faits extralittéraires auxquels renvoie *La Part du mort* sont celles de la répression politique de l'état et des responsables du pouvoir, comme nous pouvons le lire dans l'extrait qui suit :

« Il n'y a ni charte ni Constitution, ni loi ni équité ; si notre justice à nous porte un bandeau, c'est parce qu'elle n'a pas le courage de se regarder dans les yeux. Ce n'est pas un pays que nous servons, mais des hommes. Nous dépendons de leurs sautes d'humeur et nous nous conformons à leur bon vouloir. »²

¹ *La Part du mort*, op.cit., pp.77-78.

² Ibid, p. 194.

Ce discours critique est généralement tenu par le commissaire Llob, nous lirons aussi ce genre de propos sur la bouche de certains personnages comme ici où Lino, saoulé émet les mêmes propos que Llob où le lecteur confond entre les deux personnages, le lecteur croit que c'est Llob qui parle mais à vrai dire c'est Lino qui parle en versant un certain savoir socio-politique sur la société algérienne.

Le recours à ce savoir est récurrent dans l'œuvre et donne au lecteur l'impression de ne plus être dans la fiction mais dans le réel. Parallèlement au déroulement des événements et de l'histoire, le narrateur, le commissaire Llob observe la société avec un esprit critique à l'égard des conditions de vie misérables et déconcertantes des citoyens algériens, de l'état de l'administration du chômage, de la jeunesse perdue et ignorante, sans avenir.

Ce qui renvoie d'avantage les romans de Yasmina Khadra, entre autres *La Part du mort*, les uns aux autres c'est la récurrence thématique qui puise dans le réel quotidien et vécu des Algériens et accentue cette compétence intertextuelle.

Tous les thèmes récurrents de la réalité socio-politique et économique se trouvent condensés dans *La Part du mort*. A propos de la thématique et des compétences extralittéraires que met en place les romans de Yasmina Khadra entre autres *la Part du mort* Beate Bechter- Burtcher ne manque de préciser que : « La vie quotidienne et les événements actuels de l'Algérie forment plutôt le contenu de ses romans et se trouvent au centre de l'action et des réflexions des protagonistes. »¹

Le commissaire Llob qui semble bien connaître l'histoire, les traditions et la culture de son pays et qui comprend parfaitement le fonctionnement de la politique et l'économie de la société algérienne, fait profiter ses lecteurs de ce savoir et de ces compétences sur le quels il s'attarde le plus souvent et sur des dizaines de pages. C'est ainsi que *La Part du mort* est riche en compétences extralittéraires. À propos de l'œuvre de Yasmina Khadra et du savoir qui la constitue nous constatons que :

¹ *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op.cit., p. 117

« Tant d'éléments s'entrecroisent dans l'élaboration d'une œuvre, participant de l'histoire et ses oppressions, de la culture et de ses liens, attaches ou entraves, de la vie personnelle, avec ce qu'elle trame en l'être d'obscurités et d'évidences, d'influences aussi, sans cesse accueillies et dépassées, que trouver le sens d'une œuvre relève un rien de la gageur. D'autant plus que le lecteur aussi mêle en lui autant de sources quand il conduit sa lecture. »¹

En effet, Yasmina Khadra emprunte des éléments de sa vie personnelle pour alimenter ses romans, ce savoir nous l'appellerons « un savoir autobiographique » qui puise dans la vie propre de l'auteur de ses pensées personnelles.

L'une des données personnelles de ce savoir est son personnage principal, le commissaire Llob qui est tout à fait comme son auteur un officier de police et écrivain en même temps. Le lecteur a besoin pour savoir s'il ya un quelconque lien entre l'auteur et le commissaire Llob d'avoir des connaissances sur la vie de l'auteur et sur sa vie.

Comme nous lisons dans ce passage lors d'un dialogue avec Monique, la femme de son ami et propriétaire d'une bibliothèque d'anciens livres : « Mes lecteurs trouvent qu'il n'y a pas assez de femmes dans mes textes. »²

Tout en sachant que Lolb est un écrivain et flic en même temps, le lecteur peut faire le lien entre le personnage et l'auteur dans le seul cas où il a des connaissances préalables sur la vie de l'auteur.

« Si un jour, moi, Brahim Llob, fonctionnaire incorruptible et génie aseptisé, je brillais parmi les étoiles du firmament, sûr qu'on me ferait passer pour un scribouillard à la solde du régime- simplement parce que je suis flic - ou pour un bougnoule de service si les médiats d'outre-mer m'encensaient. »³

Les informations offertes ici sur le personnage renvoient directement à la vie et à la personnalité de l'auteur, afin que le lecteur puisse repérer un tel lien entre

¹ PMF, juin 2004, <http://www.yasmina-khadra.com/sens.php?menu=1> site officiel de Yasmina Khadra, consulté la dernière fois le 3/02/2011.

² *La Part du mort*, op.citi., p.18.

³ Ibid., p. 19.

l'auteur et son héros, il faudrait qu'il dispose d'un avoir et de connaissances autobiographiques.

Dans les deux premiers ; *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* qui s'inscrivent dans le "genre policier", les narrateurs recourent de manière évidente à un langage qui peut rendre compte des enquêtes policières et du crime de manière plus ou moins fidèle. C'est ainsi que nous pouvons relever dans les deux textes de notre corpus des glossaires de mots s'inscrivant dans le champ lexical du crime et de l'intrigue policière.

En effet, le langage des flics abonde dans *Le Serment des barbares* par l'emploi récurrent de certains termes dont nous relevons entre autres :

"tueur en série", "balle assassine", "meurtre", "la liquidation", "terreurs policières", "tuer", "tortures", "l'hôtel de police", "le commissariat", "cagibi borgne", "crimes non élucidés", "assassins",...

L'omniprésence de ces termes dès le début du roman place d'emblée le lecteur dans le genre policier.

S'inscrivant dans le genre policier d'un côté et dans le contexte plus général de la littérature algérienne des années 90 des *La Part du mort* et *Le Serment des barbares* mettent en place un savoir qui emprunte à la criminalité et à la violence. Ce savoir est mis en place à travers un champ lexical de la criminalité et de la violence qui demeure omniprésent dans les deux romans.

Le glossaire de la criminalité et de la violence qu'on a pu établir à partir de *La Part du mort* se présente comme étant particulièrement riche et omniprésent, le commissaire recourt à un langage policier où nous remarquons l'usage outrancier des termes et expressions comme :

"flic dynamique", "commissaire", "inspecteur", "mandat de perquisition", "le lieutenant", "commissariat", "flics", "revolver", "forteresse", "victimes", "gendarmes", "tueurs en série", "tuer", "meurtre", "assassin", "policier", "grâce présidentielle", "la justice", "prison de Serkadji", "lieutenant", "inspecteur", "central", "tir", "barood", "cagibi", "brigadier", "l'armée", "officier", ... "Pistes

criminelles", "cadres de la police", "flic", "criminel", "carreau", "pulsions criminelles", "crime", "police"...etc. etc.

Ce savoir met le lecteur en face d'un univers de crime, de sang, de mort et de violence.

En plus du savoir de la criminalité et de la criminologie, l'auteur recourt à un savoir sociopolitique qui puise dans la réalité sociopolitique de l'Algérie contemporaine. Ce savoir ne nécessite pas vraiment de compétences sociopolitiques mais il enrichit d'avantage les connaissances du lecteur en ce qui concerne la réalité sociopolitique de l'Algérie. Un lecteur ne connaissant pas l'Algérie apprendra davantage sur la situation sociopolitique du pays. La façon dont le narrateur étale ce savoir prend la forme d'un discours critique.

« Il faut avouer qu'en cette période de redressement révolutionnaire les fugues de cette nature étaient presque un phénomène de société : à la fuite des cerveaux succédait la fuite de capitaux, et un tas d'apparatchiks, lésés ou aisés, préféraient prendre le large avant d'être pris dans les filets des conspirations. Les départs massifs engendraient des postes vacants et les opportunistes s'en donnaient à cœur joie. »¹

Nous aurons remarqué que dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* les auteurs empruntent la voie du genre policier leur servant essentiellement de dévoiler les problématiques sociopolitiques sur fon de toile d'intrigues criminelles et enquêtes policières. Le roman policier permet ici aux auteurs d'insérer dans les textes des réflexions critiques des narrateurs et des protagonistes concernant la vie et le système sociopolitique, ce savoir extralittéraire est une arme à double tranchant, d'un côté, il informe le lecteur en lui fournissant des connaissances sur la société et la réalité algérienne et de l'autre de dénoncer et de critiquer cette réalité, de dévoiler la misère sociale, les complots des riches nabab de l'état et leur machinations, et dénoncer le terrorisme religieux et le terrorisme politique.

« En un sens, l'écriture semble conditionnée par des données d'ordre socio-culturel que le lecteur virtuel ne peut ignorer. Mais on

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 119.

ne peut aussi conjecturer que le texte figure comme le lieu d'une focalisation et d'un repli idéologique. Le lecteur empirique, quel que soit l'écart qui le sépare de cette culture, peut, sinon en connaître tous les éléments, du moins en soupçonner quelques-uns pour parfaire l'actualisation du texte. Il est ensuite de son libre-arbitre de prendre en compte ce lexique ou de le laisser à côté. »¹

En effet, c'est le savoir socio-politique et culturel de l'auteur qui sert de toile de fond et d'arrière plan à l'écriture et que le lecteur doit prendre en considération dans l'actualisation du sens de l'œuvre. Sans pour autant considérer que le lecteur doit se plier à l'idéologie qui lui est offerte par le texte. De même que le lecteur doit avoir un minimum de connaissances de la langue et de la culture de l'auteur sans forcément rajouter ces compétences à son répertoire, elles lui seront justes d'une utilité à la compréhension du texte.

Nous remarquons de manière générale dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* l'intérêt des auteurs pour le savoir social, politique et historique qui puise dans le réel quotidien de la société algérienne. Cet intérêt des deux romanciers pour la réalité socio-politique de l'Algérie se manifeste dans leurs œuvres à travers les discours politiques donnés à lire.

Alors que Maïssa Bey recourt au savoir social de la réalité de la société algérienne, et elle le dépasse en puisant dans l'intimité féminine de la femme algérienne.

Le recours constant au vocabulaire qui puise dans la langue algérienne dialectale nécessite chez le lecteur une certaine connaissance de la langue arabe à certains degrés.

Boualem Sansal et Yesmina Khadra appréhendent les choses et les faits racontés d'un point de vue politique, c'est ainsi que le lecteur se trouve en face de textes qui, non seulement abordent des sujets politiques mais recourent aussi à un langage politique qui va de paire avec le langage policier dont nous avons déjà parlé. Nous lisons dans *Le Serment des barbares* :

« Les parties - il y en a pour chaque jour de l'année- en inventent de nouveaux toutes les heures sans se fatiguer. Guérisseurs au chômage harcelant le malade de leurs cris, leurs remèdes sont époustouflants

¹ *Le Lecteur virtuel*, op.cit., p. 75.

d'étrangeté. S'ils ne précipitent pas sa fin, ils vont la transformer en citrouille avariée. Triste perspective. Peut-on à l'avance savoir si l'on a la main verte ? Pouvait-on imaginer u quelconque lien entre la modernité et la sorcellerie meurtrière ? Pouvait-on soupçonner la démocratie si désordre et si dangereusement avide ? »¹

À chaque fois que le narrateur aborde un sujet politique il donne son point de vue personnel sous forme d'un long discours. De ce point de vue, nous pouvons classer ce roman dans le genre de l'essai politique à partir du moment où le discours politique est omniprésent et récurrent.

Il est tout à fait pareil dans *La Part du mort* ; le commissaire Llob flic sérieux et intègre s'attaque directement et de manière acerbe à la politique de son pays comme en témoigne le passage suivant :

« On déterre les années mortes, les épopées du maquis, les bombes au napalm et les bourgades ensevelies; on vante le charisme de tel moudjahid, le patriotisme de telle tribu; on se souvient de ceux qui ont payé de leur vie cette liberté que nos dirigeants d'aujourd'hui cherchent à nous usurper; on soupire à l'évocation de nos idéaux tombés au rebut, des serments qu'on s'est empressé de résilier; on recense les affronts que sont devenus nos silences et nos renoncements; on se plaint de nos rejetons livrés aux périls des incertitudes et au moment où l'on commence à friser l'apostasie, on se ressaisit »²

Le fil de la narration est à chaque fois entrecoupée de discours politiques comme dans le *Serment des barbares*, le lecteur est à chaque fois obligé de faire recours à ses connaissances politiques sur la politique algérienne, nous pouvons à ce moment émettre l'hypothèse que le narrateur s'adresse à un lecteur algérien averti ou bien qu'il ait pour but de parler de la politique de son pays à un public plus large et donc il est nécessaire de l'avertir de temps à autre.

À la violence des faits décrits et des sujets évoqués répond la violence d'un langage ayant trait au champ lexical de "guerre", "de crime", "de mort", un langage vulgaire et grossier essentiellement dans *Le Serment des barbares*.

Évoquant, la guerre civile et les massacres qui sévissent lors de la décennie noire, le narrateur recourt à un langage d'une certaine violence pour rendre

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 33.

² *La Part du mort*, op.cit., p. 78.

compte de la violence du vécu quotidien. Ce type de vocabulaire choque particulièrement le lecteur virtuel au risque de le désintéresser. Nous relevons entre autres les glossaires suivants :

Celui de la mort : "génocides", "funérailles", "mort", "opérations militaires", "drame", "odeur du sang",

Celui de la guerre : "opérations militaires", "holocauste incommensurable", "engins flambants neufs", "feud de l'enfer", "explosions",

De même dans *La Part du mort*, le narrateur, le commissaire Llob, emploie un vocabulaire violent et non raffiné, grossier, vulgaire et choquant.

Dans le champ lexical de mort nous relevons : "cimetière", "cadavre", "enfer", "tuer", "suicidaire", "saigner", "atrocités", "enterré", "tué", "victimes", "mise à mort", ...etc.

Dans celui de la guerre nous relevons entre autres les termes récurrents suivants : "guerre", "effroyables représailles", "barbarie", "déluge", ...

Le commissaire Llob choque essentiellement par le recours à un langage vulgaire et outrancier où le lecteur rencontre souvent des termes comme :

Dans les deux premiers romans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* qui s'inscrivent dans le "genre policier", les narrateurs recourent de manière évidente à un langage qui peut rendre compte des enquêtes policières et du crime de manière plus ou moins fidèle. C'est ainsi que nous pouvons relever dans les deux textes de notre corpus des glossaires de mots s'inscrivant dans le champ lexical du crime et de l'intrigue policière.

À la violence des faits décrits et des sujets évoqués répond la violence d'un langage ayant trait au champ lexical de guerre, de crime, de mort, un langage vulgaire et grossier essentiellement dans *Le Serment des barbares*. Evoquant, la guerre civile et les massacres qui sévissent lors de la décennie noire, le narrateur recourt à un langage d'une certaine violence pour rendre compte de la violence du vécu quotidien. Ce type de vocabulaire choque particulièrement le lecteur virtuel au risque de le désintéresser. Nous relevons entre autres les glossaires suivants :

De même dans *La Part du mort*, le narrateur, le commissaire Llob, emploie un vocabulaire violent et non raffiné, grossier, vulgaire et choquant.

Alors que Maïssa Bey recourt au savoir social de la réalité de la société algérienne, qu'elle dépasse en puisant dans l'intimité féminine de la femme algérienne. Malika, narratrice de *Cette fille-là* utilise un langage plus raffiné et intimiste, qui touche à des sujets et des sentiments plus délicats qui dépeint l'intérieur de la narratrice et les autres personnages - femmes. Ce vocabulaire demeure le mieux approprié pour rendre compte du psychisme féminin.

Nous relevons entre autres les termes et expressions suivants que nous pouvons également classer en deux principaux glossaires.

Dans le premier nous pouvons classer tous les termes en rapport avec le champ lexical de femme : "premières règles", "femme", "sexe", "mère", "fille", "amours interdites", "amoureuse", "famille adoptive rêves", "contes", "cendrillon", "conte de fées", "lèvres", "naissance", "mariage", "mari", "famille", "parents", "enfants", "née", "corps", "elle", "bien-aimée", "madame",...etc.

Le deuxième glossaire peut comprendre tous les termes du champ lexical des sentiments et du psychique, nous relevons entre autres : "solitude", "cri", "silence", "décrépidité", "hébétudes", "émotion", "attendrir", "chimères", "véhémence", "maussade", "malheur", "malédiction", "douloureuse", "peur", "affection", "bonheur", "humeur", ...etc.

La narratrice qui ressent le mal-être féminin à cause de sa bâtardise et la méconnaissance de son identité, emploie naturellement un lexique qui reflète ce mal être partagé par les autres protagonistes femmes du roman. Ce langage ne sollicite pas de larges connaissances dans certains domaines, la narratrice s'inspire tant de sa propre psychologie que celle de toutes les autres femmes avec lesquelles elle partage le même sentiment de mal-être, elle s'inspire aussi du quotidien de la femme arabo-musulmane et algérienne plus particulièrement en essayant de relier en partie ce mal être aux traditions rétrogrades de la société arabe dont elle fait une critique acerbe.

Au-delà de ces compétences purement linguistiques, la lecture des romans de notre corpus requiert de solides connaissances culturelles et politiques propres à l'univers algérien. Le vocabulaire employé par les auteurs de notre corpus est lié

en partie à la maghrébinité des auteurs où nous remarquons l'usage d'un vocabulaire issu de la langue mère des auteurs, l'arabe dialectal comme nous l'avons vu un peu plus haut.

Ainsi la narratrice de *Cette fille-là* recourt à un lexique psychologique afin de mieux rendre compte du mal-être féminin que le lecteur finit par ressentir réellement.

Les textes de notre corpus se nourrissent d'un savoir très large qui touche à différents domaines mais requièrent des certaines connaissances en rapport avec la culture des narrateurs.

I.III.3.2. COMPETENCES INTERTEXTUELLES

Nous entendons par compétences intertextuelles celles qui permettent au lecteur d'interpréter le sens de l'œuvre par rapport à la relation qu'entretient celle-ci avec d'autres œuvres, autrement dit qu'entretient un texte avec d'autres textes, terme le plus courant pour parler de ce genre de compétences qui est beaucoup plus un phénomène littéraire et auquel Julia Kristeva s'est intéressée en premier, inspirée des théories de Mikhaïl Bakhtine.

Partant du fondement théorique de la toute petite unité du langage ayant un sens, qui est le mot et qui est considéré comme unité de croisement de plusieurs sens au lieu d'un seul :

« Il implique que l'unité minimale du langage poétique est au moins double (non au sens de la dyade signifiant-signifié, mais au sens de une et autre), et fait penser au fonctionnement du langage poétique comme un modèle tabulaire dans lequel chaque unité (désormais ce mot ne peut s'employer qu'entre guillemets, toute unité tant double) agit comme un sommet multidéterminé »¹

Julia Kristeva élargit à son compte cette théorie aux textes littéraires, « poétiques », pour parler de « texte double », tout texte serait un double à son sens.

Toutes les autres définitions qu'en donnent les chercheurs au terme d'intertextualité ou d'intertexte se rapprochent, Michael Riffaterre définit

¹ Julia Kristeva, *Sēmiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Tel quel » ; rééd. : 1985, p. 150.

l'intertexte comme « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Des associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches selon la culture. »¹

Umberto Eco consacre à ses études sur le lecteur une place importante à l'intertextualité qu'il appelle « la familiarité avec les scénarios communs et intertextuels » qu'il classe comme cinquième critère de la compétence encyclopédique.

Cette compétence permet au lecteur d'interpréter ou d'imaginer la suite du texte de manière anticipée et avant même d'arriver à la fin du récit, pour ce faire il doit recourir à ce que Eco appelle selon sa propre terminologie, « scénarios communs ».

Les scénarios communs sont une succession d'événements ou de scènes vécus auxquels le lecteur est habitué dans sa vie quotidienne, car ils font partie de l'expérience ordinaire que les personnes d'une même et seule culture se partagent entre eux. L'exemple suivant donné par Eco à partir de la nouvelle d'Allais intitulée *Un drame bien parisien* illustre bien cette fonction : « La main levée, l'œil dur, la moustache telle celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Margueritte... »².

Le scénario dont il est question ici est celui de la dispute et plus précisément de dispute conjugale, que le lecteur peut facilement définir en recourant à l'expérience personnelle et à des scènes similaires qu'il a vécues. Il peut comprendre tout de suite que Raoul lève la main sur Margueritte pour la frapper, sans que le texte dans sa manifestation linéaire ne lui en donne des indications concernant que ce soit l'intention ou l'acte de Raoul. Les intrigues du *Serment des barbares*, de *La Part du mort* et de *Cette fille-là* sont très proches du réel.

¹ Michaël Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, Paris, Larousse, février 1981, p. 4.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 99.

Les scènes de ménage de Llob avec sa femme Mina et des petites querelles avec ses enfants sont autant de scénarios familiers au lecteur. Nous lisons :

« Mina s'est mis du rouge sur les lèvres et un soupçon de khôl sur les yeux. C'est sa façon à elle de se racheter. Ça ne s'est bien passé entre nous, hier. Á propos de broutilles. J'étais de mauvaise humeur, et je m'étais laissé un peu aller. Elle me gratifie se son sourire de madone et se dépêche de me débarrasser de mon veston. De mon côté, je fais le mal léché. J'ai conscience de mon indécatesse, mais c'est plus fort que moi. »¹

Le lecteur n'est pas ici amené à deviner ou imaginer la scène qui va suivre mais celle qui a précédé la scène de réconciliation de Llob avec sa femme qui le revoie d'emblée à son expérience personnelle.

Il est de même pour la scène suivante de Llob avec sa fille Nadia : « Á mon tour, je me lève et vais taquiner Nadia dans les cuisines. Nadia, c'est ma fille à moi tout seul. Á dix-neuf ans, elle fait tourner la tête à l'ensemble des jeunes loups du quartier. »²

Quant aux scénarios intertextuels, ils ne concernent pas l'expérience de la vie quotidienne mais plutôt de l'expérience et de la connaissance antérieure des textes. Au cours de toute lecture le lecteur essaie d'établir des liens entre ce qu'il est en train de lire et ce qu'il a déjà lu, il établit des liens communs et des comparaisons essentiellement entre des textes du même genre. Le lecteur d'un conte féérique sait en établissant des liens avec des contes qu'il a lus antérieurement qu'il s'agit forcément d'un héros qui va partir dans une aventure à la quête d'un objet magique et qu'il va probablement réussir et finir par épouser la fille du roi. Toutefois cela n'exclut pas le fait que l'auteur peut aller à l'encontre des attentes des on lecteur en déjouant son intelligence et en le mettant devant une séquence inhabituelle.

« Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. La compétence intertextuelle (cf. en particulier Kristeva, 1970) représente un cas spécial d'hypercodage et établit ses propres scénarios. »³

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 20.

² Ibid., p. 22.

³ Ibid, p. 101.

En lisant un texte donné, le lecteur essaie de le rapprocher à l'ensemble des autres textes qu'il a lus antérieurement en recourant à sa mémoire, son attention et ses compétences littéraires. D'une façon générale, ce procédé devient plus facile et opérationnel tant le genre est plus défini, il devient alors plus facile pour le lecteur de faire sa propre orientation du sens de l'œuvre et le déroulement des événements.

Si nous considérons à la suite de Julia Kristeva que « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. Á al place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double [...] »¹

Nous reconnaissons que la forme la plus visible et repérable de l'intertexte est celle de la « citation » qui se définit comme « Passage cité d'un auteur, d'un personnage, célèbre et donné comme tel (généralement pour illustrer ou appuyer ce que l'on avance) »² et se distingue grâce à l'usage des guillemets accompagnée ou non de référence, du « plagiat » qui consiste en l'action de « Copier (un auteur) indûment des passages de son œuvre »³, ou enfin celle de l'allusion qui consiste en la « Manière d'éveiller l'idée d'une personne ou d'une chose sans en faire expressément mention, parole, écrit utilisant ce procédé »⁴. Ce sont ici les trois procédés définissant la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁵ du concept d'intertextualité revu et renommé par Gérard Genette « transtextualié ». Dans son ouvrage *Palimpseste*, il explique :

« Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle de plagiat (chez Lautréamont par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont le

¹ *Semiotike*, op.cit., p. 46.

² *Petit Robert*.

³ Id.

⁴ Id.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Folio Essais », p. 8.

pleine intelligence suppose la perception d' un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle des ses inflexions [...] »¹

Cependant ces trois procédés ne relèvent pas tous de l'ordre de l'explicite et s'il est facile pour le lecteur de repérer la citation au vu de l'usage de certaines formes dont les guillemets ou parfois le soulignement à l'aide du caractère de l'italique, il n'en demeure pas moins difficile de repérer le plagiat et l'allusion qui sont plus implicites.

La tâche la plus difficile qui revient au lecteur d'accomplir au moyen de la lecture et à la quelle nous nous adonnons dans ce sous-chapitre est celle de l'identification du procédé d'intertextualité et des textes de base avec les quels le texte sous nos yeux reprend, imite ou entre en interaction et qu'il tend à reprendre d'une manière ou d'une autre. Il nous est donc impossible de repérer l'intégralité des textes avec lesquels nos romans entrent en interaction tant le texte est la réécriture d'une multitude de textes, ceci dépend des compétences de lecture dont dispose le lecteur.

Quels romans évoquent dans l'esprit du lecteur la lecture des romans de notre corpus ? Avec quels romans entrent-ils en interaction et en dialogue ? Il s'agit ici de repérer les phénomènes d'interaction textuelle au sein des trois romans afin de vérifier à quel degré les compétences de lecture elles sont sollicitées.

En se plaçant d'emblée dans le genre policier, *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* orientent la lecture du lecteur en fonction des connaissances préalables du lecteur en matière du genre dans lequel s'inscrivent les romans.

La Part du mort rappelle au lecteur les autres romans policiers de Yasmina Khadra, dernier polar écrit jusqu'à nos jours, ce roman rappelle par plusieurs aspects ses polars antérieurs. Il partage avec ceux-ci, en premier le personnage mystérieux au nom duquel sont signés les romans, le fameux commissaire Llob. Tous les éléments qui contribuent à construire les romans sont présents de manière récurrente, le lieu de déroulement de la fiction est à chaque fois l'Algérie de la période de la décennie noire, des années 90. Ecrit sur fond d'intrigue

¹ Ibid.

policrière, où le commissaire Llob est chargé d'enquêter sur des crimes, *La Part du mort* évoque dans l'esprit du lecteur les autres enquêtes, d'autres scènes criminelles lues dans les polars précédents.

Le lecteur aura besoin, afin de repérer ce genre de lien qu'entreprend *La Part du mort* avec les autres polars de Yasmina Khadra d'avoir lu ces romans ou au moins l'un d'eux. En lisant *La Part du mort*, le lecteur a l'impression d'avoir déjà vu se défiler sous yeux les mêmes images récurrentes et les mêmes scènes, les mêmes décors, les mêmes personnages d'avoir même lu les mêmes passages. Tous les éléments contribuent à mettre le lecteur dans un univers familier qui le renvoie sans cesse aux œuvres et aux romans policiers précédents avec les quels ils entrent en interaction. A propos de l'interaction qu'entretiennent les différents romans policiers de Yasmina Khadra Beate Bechter-Burtscher explique :

« À part les éléments formels, les quatre romans sont aussi liés sur le plan du contenu : d'abord par le lieu de l'action, toujours le même, qu'est Alger-ce qui est pour la première fois le cas dans le développement du genre en Algérie – et ensuite par des personnages récurrents dans tous les romans. Quant aux personnages il faut surtout mentionner le Commissaire Llob, le protagoniste des romans qui est père de quatre enfants et un mari grognon mais tendre ; il y a ensuite son subalterne, Lino, ses collègues, l'inspecteur Serdj et l'inspecteur Dine, puis le patron haï et confiant de ce dernier, l'inspecteur Bliss. Au cours des romans, le lecteur devient familier avec tous ses personnages, avec leurs petits et grands problèmes, et il les accompagne dans leur vie quotidienne et durant leurs aventures. »¹

Il s'agit à chaque fois dans les romans policiers de Yasmina Khadra d'intrigue policière sur fond de toile de crime ou de plusieurs qui s'étalent tout au long du roman. Le criminel est souvent présenté comme étant une victime de la société et de son injustice. On reconnaît très bien dans le personnage d'SNP dont les initiales signifient sans nom patronymique (« initiales par les quelles on désignait les orphelins de la guerre d'indépendance dans les années 60 ».)² les autres criminels des autres romans qui sont tous présentés comme des victimes de la société. Le début de *la Part du mort* renvoie d'emblée le lecteur au premier

¹ *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op.cit., p. 112.

² *La PDM*, op.cit., p. 36.

roman noir du même auteur *Le Dingue au bistouri*¹ comme en témoigne l'extrait suivant où le narrateur parle du Dab, personnage criminel qui kidnappe des femmes, ensuite les tue et après les avoir tuées, leur arrache le cœur :

« Un calme désespérant pèse sur la ville. Tout baigne. Les gens vaquent à leurs occupations, les mémés sont peinardes et aucun drame ne court les rues. Pour un flic dynamique, c'est la cale sèche. Depuis la neutralisation du Dab*, Alger respire. On se couche tard, on se lève rarement. L'État-providence se délecte du farniente avec le même détachement que se décideurs. »²

Ce passage renvoie le lecteur de manière très explicite au *Dingue au bistouri*, de même que Snp est présenté comme une victime de la guerre où le narrateur, le commissaire Llob sans le vouloir, justifie le crime par le fait que l'assassin a été sujet à des injustices et des atrocités. Ces ressemblances entre les différents criminels renvoient les textes, les uns aux autres, comme dans l'extrait suivant qui est une reformulation de la pensée du commissaire dans la bouche du criminel :

« Je m'escrimais à trouver une réponse à une question qui n'avait même pas besoin d'être posée. Pourquoi tue-t-on ? Quand on tue, on se pose pas de questions ; on agit. Le geste devient l'expression unique. La mise à mort commence là où l'on n'attend plus d'explication. Autrement, on s'en serait abstenu. N'est-ce pas ? On tue pour ne pas chercher à comprendre. C'est l'aboutissement d'un échec, l'émargement d'un désaveu. Le meurtre est l'inaptitude de l'assassin au raisonnement, l'instant où l'homme recouvre ses réflexes de bête fauve, où il cesse d'être une entité pesante. [...] La vie n'étant pas de son ressort, comment ose-t-il en disposer comme bon lui semble ? Sa décision ne s'appuie sur aucun argument recevable ; elle naît de son insignifiance. Quine respecte pas la vie des autres n'a rien compris à la sienne. Rien. Du néant au néant, de l'opacité aux ténèbres. »³

Ces propos du détenu Snp, qui est comme le dingue au bistouri une victime de la société, une pauvre victime de la veille de l'indépendance où des dizaines de familles de harkis furent tuées, qui est devenu un dangereux criminel après qu'ils lui ont tués ses parents à la veille de l'indépendance et qui fait la peau à ses

¹ Commissaire Llob, *Le Dingue au bistouri*, Flammarion, 1990.

² *La Part du mort*, op.cit., p. 11.

³ Ibid, p. 38.

victimes une fois les avoir tuées, évoque dans l'esprit du lecteur ayant déjà lu *Le Dingue au bistouri* un passage presque similaire : « Après tout, ce n'est qu'un criminel sinon le crime parfait, toujours impuni de la société elle-même. »¹

Le lecteur de *La Part du mort* est sans cesse renvoyé au cycle des polars de Yasmina Khadra qui ont des liens les uns aux autres, tant le personnel narratif est récurrent, les mêmes personnages reviennent à chaque fois, les mêmes lieux et parfois les mêmes faits, comme ici où le commissaire Llob revient dans cette analepse à un fait et un souvenir lointain qui renvoie d'emblée le lecteur à *L'Automne des chimères*. Le narrateur évoque ce roman en y faisant allusion de manière plus ou moins explicite en précisant avec une note de bas de page. Au cours de tout ce long passage, le commissaire Llob replonge le lecteur dans *L'Automne des chimères* en se trouvant à la fois en présence de deux textes en un seul :

« Lorsque le frêle Arezki Naït Wali*- qui deviendra plus tard un peintre illustre-me rejoignait sur ma tour, je me surprénais à m'enthousiasmer pour le moindre bruissement au fond des buissons, le moindre gazouillis emporté par la brise. Parfois, je me campais sur mes mollets de grimpeur impénitent, les longs cris par-dessus la vallée pour les entendre ricocher au loin en se singeant dans un ballet surréaliste. Arezki, lui, ne prêtait pas attention aux échos. Son regard traquait les ombres et les lumières des bosquets, en faisait des toiles dans sa tête et rêvait de tableaux plus intenses que la faim qui lui molestait les entrailles. Nous étions petites et pauvres, mais nous avions des yeux pour voir et imaginer des royaumes radieux que nous étions les seuls à connaître ; deux mômes éboulis, l'un poète en herbe et l'autre artiste naissant, et même si nous ne gardions pas tous les jours les vaches ensemble, faute d'embauche, nous portions le même amour pour les mamelons qui s'encordaient jusqu'au pied de l'horizon, les vergers qui s'étalaient à perte de vue, les amandiers chenus, les oliviers taciturnes, le grelot des clochettes au cou des chèvres, la rivière telle une couleuvre fabuleuse parmi des tertres et la montagne hiératique veillant sur la tribu... »²

Tout ce long passage met en présence un texte dans un autre, une œuvre dans une autre, *L'Automne des chimères* est présent grâce à un procédé d'allusion dans *La Part du mort*, la lecture requiert ici des compétences intertextuelles où la

¹ *Le Dingue au bistouri*, op. cit., p. 157.

² *La Part du mort*, op.cit., pp. 251-252.

lecture du texte d'origine nécessite la lecture d'un autre dans lequel ce dernier est présent de manière plus ou moins explicite.

L'Automne des chimères revient une autre fois dans *La Part du mort* mais cette fois-ci de manière plus visible et plus explicite sous la forme de la citation ; à la fin de la deuxième partie et du vingtième chapitre et au début de la troisième partie, le lecteur lit l'extrait suivant de *L'Automne des chimères* où l'auteur précise qu'il s'agit d'un extrait du roman :

« Mourir est le pire service que l'on puisse rendre à une Cause. Car il y aura inmanquablement, par-dessus les décombres et les sacrifices, une race de vautours assez futés pour se faire passer pour des phénix. Ceux-là n'hésitaient pas une seconde à faire des cendres des martyres de l'engrais pour les jardins, des tombes des absents leurs propres monuments, et des larmes des veuves de l'eau pour leurs moulins. »¹

Non seulement la lecture de *la Part du mort* évoque dans la mémoire du lecteur des textes antérieurs de l'auteur mais nécessite pour atteindre le sens de l'œuvre des compétences intertextuelles qui renvoient à l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. En s'ajoutant aux compétences extralittéraires, les compétences intertextuelle sont une dominante principale dans l'œuvre de Yasmina Khadra.

À cet effet, l'œuvre de Yasmina Khadra nécessite pour être lue et comprise des compétences intra et intertextuelles qui renvoient à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et à d'autres œuvres comme avec celles de la littérature maghrébine de langue française, et essentiellement l'œuvre de Kateb Yacine entre autres. *La Part du mort* sollicite une forte compétence intertextuelle de la part du lecteur en mettant en place une sorte de dialogue entre ce roman et les romans policiers antérieurs de l'auteur grâce aux personnages aux lieux et aux intrigues qui se ressemblent et qui évoquent dans l'esprit du lecteur des images et des passages similaires.

Cependant il ne s'agit forcément pas d'interactions que le texte entreprend avec le même genre mais le dialogue qu'entreprend l'œuvre avec d'autres œuvres avec lesquelles elle partage le même contexte. *La Part du mort* entre aussi en

¹Ibid, op.cit, p. 333.

interaction sur le plan du contenu et de la forme avec d'autres œuvres du même genre, d'autres romans policiers.

Plusieurs éléments dans le roman évoquent le texte fondateur de *Nedjma*. Il s'agit d'une femme qui s'appelle Nedjma, une belle jeune femme, qui multiplie les amants, les quels se disputent le corps et le cœur de la jeune femme. Lino, le lieutenant qui travaille sous les ordres du commissaire Llob et Hadj Thobane un riche et une sommité au sein de l'état. Au même titre que *Nedjma* de Kateb Yacine, cette femme pourrait symboliser l'Algérie, cette étoile pour laquelle se battent les uns et les autres. Hadj Thobane symbole de la Mafia agissant au sein de l'état et incarnant le mal et le lieutenant Lino pauvre flic symbole du pauvre peuple, les deux se battent pour s'enquérir de l'amour de la belle femme. Le dialogue suivant entre le commissaire Llob et un ami de Hadj Thobane tourne autour de la relation amoureuse existant entre Lino et Nedjma et la nuisance que cela crée à la carrière du flic et à l'ensemble du commissariat :

« -Et qu'est-ce qu'il compte faire ? Je veux dire, est-ce qu'il accepte de renoncer à Nedjma ?

-Nedjma qui ?

-La fille avec qui il sort.

- Elle s'appelle Nedjma ?

- Ça n'a pas d'importance. L'essentiel est que ton lieutenant tourne la page et aille renifler ailleurs. Nous n'allons quand même pas laisser nos subalternes porter préjudice à notre intégrité. »¹

Dans un premier temps, le nom de Nedjma à lui seul évoque dans l'esprit du lecteur le personnage féminin du roman de Kateb Yacine et l'œuvre elle-même. Les similitudes entre les noms des deux personnages, la description physique et le statut d'amante désirée par plusieurs hommes en même temps amène le lecteur à faire le rapprochement entre les deux personnages et conséquemment entre les deux œuvres. Ce qui renforce davantage ce rapport d'intertextualité est cette scène du bain dans *La Part du mort* dont les détails rappellent la même scène évoquée dans *Nedjma* de Kateb Yacine :

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 96.

« Nedjma m'ouvre avant que j'aie fini de chatouiller le carillon. Douchée, maquillée, coiffée, elle n'as pas l'air d'être prête à porter le deuil. Dans son déshabillé, parmi les parfums les plus délicats, elle rappelle une fée émergeant d'une volute de fumée. Ses yeux d'égypte rutilent comme des bijoux, les lèvres de sa bouche ressemblent aux tentations. Maintenant que je m'autorise à la regarder de plus près, je ne me souviens pas d'avoir contemplé une beauté aussi entière. Ses vingt-cinq ans coiffent sa fraîcheur tel un diadème. Tout en elle frise la perfection : la justesse, la netteté, de son regard et l'excellente configuration de sa silhouette. Un sacré morceau. »¹

Cet extrait de *La Part du mort* évoque d'emblée dans l'esprit du lecteur le roman de Nedjma de Kateb Yacine. Nous nous demandons si cela ne dévoile pas l'intention de l'auteur de convoquer le texte initial et fondateur de *Nedjma* au sein de son roman. Et ce n'est qu'en revenant au texte de *Nedjma* et plus exactement à la scène du bain que nous constatons le lien apparent entre les deux scènes et par là même entre les deux œuvres. Nous lisons aux pages 136 et 137 de *Nedjma* : « [...] Puis elle partit en courant ; elle prépara, sous un figuier le vaste chaudron de cuivre qui servait de baignoire et de lessiveuse. Le remplit d'eau et le laissa tiédir au soleil. »²

Les descriptions des narrateurs du personnage de Nedjma se ressemblent tellement qu'on a l'impression qu'on est toujours dans un seul et même texte.

« Mais Nedjma quittait le bain ! Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe, par l'effet d'une extraordinaire pudeur qui me dispensa de bondir en direction de l'intrus, dont l'imagination devait à présent dépasser les bornes... »³

Cependant il n'est pas évident que le lecteur puisse repérer cet intertexte au sein du texte, sauf s'il possède des connaissances et des compétences intertextuelles en littérature maghrébine et plus spécifiquement par rapport à ce roman même de *Nedjma*. L'insertion d'un personnage doté du même prénom et des mêmes traits et la mise en place de scènes semblables que l'on retrouve dans le roman de *Nedjma* relève bien de l'intention de l'auteur à renvoyer le lecteur à ce texte fondateur qui demeure d'une portée très symbolique par rapport à toute la littérature maghrébine et l'imaginaire maghrébin.

¹ Ibid, p. 336.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, p. 136.

³ Ibid, p. 137.

Ce passage n'est pas le seul dans le roman qui renvoie le lecteur au texte fondateur de la littérature algérienne et de toute la littérature maghrébine de langue française, l'auteur évoque à plusieurs reprises l'œuvre et son auteur comme nous pouvons l'observer dans cet extrait du roman :

« Des bouquins partout, sur les étagères, sur les sièges, dans les coins. Par-dessus la cheminée, un portrait de Kateb Yacine flirte avec un tableau d'Issiakhem, ensuite, au milieu d'un cafouillis de statues et de vétustés indéfinissables, des livres, des manuscrits et encore des livres. »¹

Le texte sollicite ici, en plus des connaissances littéraires et culturelles du lecteur ses compétences intertextuelles. En renvoyant ainsi le destinataire au texte de Nedjma et en citant des noms d'auteurs algériens sans les avoir présentés au lecteur, cela suppose que l'auteur s'adresse à un lecteur maghrébin ou qui aurait plus ou moins une culture littéraire maghrébine.

Au même titre que l'extrait suivant de Djamel Amrani qui se trouve au début de la deuxième partie : « Ouvertes nos plaies dans l'alibi du temps la poussière du temps la poussière et les fleurs s'y confondent. »²

Ce passage renvoie le lecteur directement au texte de Djamel Amrani dont l'œuvre n'est pas mentionnée. Il s'agit d'une autre forme d'intertexte plus explicite, celle de la citation selon la terminologie Julia Kristeva, ou de la fausse citation car aucune référence exacte ne nous en est donnée. Nous concluons en paraphrasant Valérie Lotodé qui avait précisé que :

« La présence d'un intertexte maghrébin est aussi une stratégie textuelle fondamentale pour solliciter un lecteur maghrébin. Seul le dialogue qu'entretient le lecteur de Boudjedra avec les textes de ses contemporains ou de ses prédécesseurs du Maghreb permet de faire entrer ses romans dans la sphère de la littérature maghrébine »³

En plus des compétences linguistiques, existent des compétences plus spécifiques qui, selon Marie-Paul De Weerd-Pilorge « renvoient tantôt à un usage, tantôt à une pratique, tantôt à une pratique, tantôt à une caste. »⁴

¹ *La Part du mort*, op. cit., p. 109.

² *Ibid.*, p. 157.

Le Lecteur virtuel de Rachid Boudjedra, op.cit., p. 51. ³

⁴ *Lecteur virtuel et stratégies de lecture*, op.cit., p. 62.

CONCLUSION

Le lecteur virtuel de notre corpus est bilingue maîtrisant à la fois la langue française et la langue arabe dialectale. La langue française n'est en aucun cas, dans les trois romans, un accès à la culture française non plus qu'elle nécessite une connaissance de cette culture, elle n'est ici qu'un simple moyen d'accès au sens de l'œuvre. Il existe des liens de connivence entre la langue et le savoir des textes de notre corpus, partager le savoir culturel et sociopolitique des romans suppose une connaissance de la langue arabe dialectale. Cependant il ne suffit pas de partager la langue du texte pour que le lecteur puisse déchiffrer le sens, il faudrait aussi qu'il ait en commun les connaissances culturelles et même intertextuelles de l'auteur. Les compétences linguistiques et extralittéraires s'étalent à une échelle de compétences plus large où l'ancrage culturel des œuvres est toujours maghrébin. Bien qu'elle ne soit pas la plus importante dans les trois romans, la compétence intertextuelle intervient de moments à autres où le lecteur est appelé à accomplir un effort d'interprétation.

Les compétences linguistiques, culturelles et intertextuelles des textes mettent en place un lecteur maghrébin, il ne suffirait pas que ce lecteur possède une de ces compétences pour accéder au sens des œuvres mais les trois indissociablement, il doit de ce point de vue maîtriser la langue arabe, partager la culture de l'auteur et de même avoir des connaissances d'œuvres maghrébines avec qui les œuvres tissent des liens intrinsèques, essentiellement dans les romans de Yasmina Khadra. Pour conclure, nous dirons que toutes les compétences sollicitées dans les romans de notre corpus qu'elles soient de type linguistique, culturel, intra ou intertextuelle consolide le rapport qu'entretiennent les auteurs avec leur culture, la culture algérienne, arabo-musulmane et requièrent de ce point de vue un lecteur intimement lié à cette culture. Ainsi en multipliant dans leurs romans les références linguistiques et culturelles liées au patrimoine culturel maghrébin, les auteurs ne tiennent-ils pas à rappeler leur appartenance maghrébine ainsi que l'appartenance maghrébine de leur lecteur?

L'ensemble des compétences réunies contribue à mettre en place un imaginaire maghrébin, arabo-musulman, un savoir spécifique et pointilleux sur la réalité sociopolitique de l'Algérie, qu'est censé partager le lecteur et l'auteur.

« En d'autres termes, une œuvre littéraire postule un lecteur maghrébin si elle exprime une conception du monde et un imaginaire littéraire du Maghreb. L'identité du dire de l'auteur dépend donc de l'identité du lecteur. »¹

Le portrait du lecteur virtuel ou « modèle » comme l'a appelé Umberto Eco correspond à l'ensemble des données textuelles, résumées dans les compétences linguistiques et extralittéraires que les textes présupposent et à l'imaginaire que transmet ce savoir.

Si l'on considère que « l'identité du dire de l'auteur dépend donc de l'identité du lecteur », il en résulte que l'identité du lecteur dépend elle aussi du dire de l'auteur. L'image du lecteur correspond à celle que lui construit le texte à travers l'ensemble des stratégies auctoriales, des compétences langagières, linguistiques, extralittéraires et intertextuelles. Nous pouvons donc en conclure que les trois romanciers postulent un lecteur maghrébin/algérien, en le construisant d'emblée à travers les instances textuelles et l'ensemble de ces compétences, C'est ainsi que son portrait se dessine et se construit au fur et à mesure que se construit l'œuvre.

¹ Valérie Lotodé, *Le Lecteur virtuel de Rachid Boudjedra*, op.cit., p.45.

DEUXIEME PARTIE

DE LA RECEPTION VIRTUELLE A LA RECEPTION REELLE

INTRODUCTION

« Ceci dit, pour moi, la francophonie, je la vois comme un espace de parole de marge. Elle recouvre un ensemble d'identités culturelles non - définies. Je crois que cette non - définition favorise la création. D'ailleurs, cela se voit dans l'inventivité des auteurs dits francophones qui, sur le plan formel, présentent des originalités pendant qu'ils apportent un renouvellement à l'écriture de langue française »¹

Charles Bonn

Notre deuxième partie relève d'un double intérêt ; en continuant à s'inscrire dans notre démarche principale, qui est une approche « interne » du texte, « lecture interne » ou « réception intertextuelle », « centrée sur l'idée que les effets sont programmés par le texte et sur une image idéale du lecteur »². Nous nous intéressons ici plutôt aux problématiques de la réception réelle du roman algérien de langue française. Il ne s'agit ici nullement d'une enquête sur le lectorat réel mais un état des lieux des champs de la production-réception de cette production romanesque, une synthèse et une lecture des principales enquêtes qui ont été menées sur le lecteur réel. Cette partie se veut aussi une « lecture externe », « centrée sur les réceptions effectives et sur l'activité du lecteur réel ». Nous essayerons de jouer le rôle de lecteur réel à travers notamment une lecture critique des romans, qui tend à les inscrire par rapport au genre romanesque de manière générale et la production romanesque algérienne plus particulièrement.

Alors que l'on avait précipitamment prévu l'étiollement de l'ensemble des littératures maghrébines de langue française, on assiste après les indépendances, au contraire, à un dynamisme remarquable de ces littératures, notamment et de manière considérable en ce qui concerne la littérature algérienne. On s'est retrouvé confronté à une réalité toute autre, elles ont su subsister contre tout obstacle, s'enrichissant d'esthétiques nouvelles, de

¹ *Le Quotidien d'Oran*, 13 avril 2008 « Grands entretiens littéraires/ Charles Bonn », entretien avec Charles Bonn réalisé par Abdelmadjid Kaouah.

² Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Editions Mardaga, 1994, coll. « Philosophie et langage », p. 10.

talents remarquables et de genres nouveaux. Ce qui attire davantage notre attention est que cette littérature est en perpétuelle mutation, en marche avec le développement des événements socio-historiques de l'Algérie depuis l'indépendance et avec l'horizon d'attente du public-lecteur.

Elle se trouve aujourd'hui au centre des débats sur la francophonie et sur la nature qu'elle revêt ainsi que son statut et sa réception au sein de la francophonie littéraire. Son statut demeurant, toutefois, toujours non identifié en raison de son double espace de production et de réception, divisé entre les deux rives de la Méditerranée.

Ceci amène à remettre en cause constamment sa légitimité ; car elle demeure inscrite dans le seul rôle qui lui était assigné au départ : celui de rendre compte de la guerre d'indépendance et plus tard de se plier à l'hégémonie du discours socialiste et politique dicté par la doxa du discours de témoignage au même titre que les écrits de presse dont le seul but serait de polémiquer autour de l'actualité politique. Ces questions avaient déjà suscité l'intérêt de Charles Bonn en 1986 il y avait apporté plus d'une réflexion et n'avait pas hésité à apporter des réponses pourtant difficiles comme l'attestent ses propos :

« Existe-t-il en Algérie une littérature répondant aux modèles normatifs imposés par l'idéologie culturelle dominante ? La question semble d'autant plus pertinente que cette idéologie y dispose de l'essentiel des moyens de l'édition et de la diffusion par la Société Nationale d'Édition et de Diffusion (SNED) par la revue *Promesses* [actuellement décédée], et même par la presse nationale, qui publie assez volontiers des textes littéraires. »¹

Après l'indépendance le champ culturel s'est trouvé conséquemment redéfini dans une perspective de rehaussement de la langue arabe et de l'Islam en condamnant l'usage et les usagers de la langue française considérés comme les représentants de l'ancien colonisateur. Les nouvelles réformes politiques et économiques au lendemain des indépendances soumettaient les activités littéraires et culturelles à la suprématie du parti

¹ Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 81.

unique, où les slogans politiques prenaient le devant, la production romanesque et la recherche esthétique n'avaient d'importance que sous l'angle du politique et du rôle de socialiste et de politicien assigné à l'écrivain algérien. C'est alors que la problématique de la langue compliquait davantage l'existence de cette littérature.

Se retrouvant confrontés au système politique, au silence qu'à la liberté d'expression et à la créativité esthétique, les écrivains ont préféré le chemin de l'exil à la réclusion et à la mort. Toutefois, nous observons ces dernières années et à partir des années 90, une tentative d'irruption des écrivains algériens de langue française dans l'espace littéraire algérien, une production romanesque se caractérisant par la dénonciation et l'anticonformisme. Le 20^e siècle semble réserver à la littérature algérienne un avenir meilleur avec la démocratisation et la modernisation apportée par le multipartisme. De nouveaux horizons s'ouvraient à la production culturelle et romanesque en général et en langue française en particulier, lui offrant de nouvelles perspectives thématiques et esthétiques la libérant du carcan du nationalisme et du simple témoignage. Cependant, une réalité toute autre, amère s'est imposée à l'écrivain algérien, l'écriture coûta la vie à des dizaines d'auteurs et en face de l'indifférence du pouvoir et de l'opinion publique la majorité des écrivains ont préféré le chemin de l'exil.

Aujourd'hui, la quasi totalité des écrivains algériens vivent, produisent, sont publiés et lus à l'étranger, essentiellement en France qui leur offre un espace plus sécurisé, plus sûr et plus avantageux quant à leur carrière et avenir. Néanmoins, s'ils ont pu échapper à l'atmosphère contraignante et étouffante de leur pays et même s'ils bénéficient actuellement du grand appui des maisons d'édition françaises, ils demeurent soumis aux conditions du marché du livre imposées par celles-ci. La situation de l'écrivain algérien est aujourd'hui paradoxale, vivant et produisant à l'étranger, ses écrits destinés essentiellement au public algérien émigré ou en Algérie, il est confronté au fait qu'il est beaucoup plus lu à l'étranger qu'en Algérie, que son lectorat se recrute le plus à l'étranger que dans son pays.

Ne serait-il pas question pour les auteurs algériens de rendre compte des aspirations d'un lectorat algérien immigré pauvre, revendiquant une littérature à l'image du vécu quotidien, de son indignation, de son insatisfaction, traduisant ainsi ses émotions par rapport à sa situation d'immigré, de rendre compte de la réalité algérienne dont il n'est qu'un simple observateur ? Ou s'agirait-il plutôt de satisfaire les maisons d'édition détenant le monopole du marché du livre dont le seul but serait de persécuter le pouvoir algérien en publiant les œuvres les plus audacieuses, les plus provocantes, vis-à-vis du pouvoir déjouant ainsi une politique algérienne de la censure qui privilégie le politique au profit du culturel ?

Ce sont les questions au centre de nos préoccupations dans ce chapitre articulé autour des conditions de la production et de la réception de la littérature algérienne de langue française des deux rives de la Méditerranée, tant du côté des maisons d'édition, de la critique médiatique que du côté des auteurs et du lectorat, nous permettant de définir le statut de la littérature algérienne de langue française contemporaine.

En effet malgré le dynamisme qu'a marqué la littérature algérienne de langue française ces dernières décennies et quelle continue de marquer et la masse productive de ses auteurs, il convient de dire comme l'a déjà fait remarquer Hadj Miliani que l'Algérie reste officiellement absente de l'organisme francophone. Il n'hésite pas à s'interroger sur la question :

« Comment se fait-il que l'Algérie, l'un des principaux pays du tiers monde consommateur de productions culturelles de langue française (programmes télévisuels, cinématographiques, magazines et presse spécialisée) soit absente officiellement des instances de la francophonie, des politiques francophones, alors que dans le paysage éditorial français, les écrivains algériens forment un fort contingent parmi les écrivains francophones ? »¹

La définition et le statut de cette littérature n'en demeurent pas moins aujourd'hui, intrinsèquement liés à son espace de productivité et de réception, un espace paradoxal, divisé entre l'Algérie et la France. En effet,

¹ Hadj Miliani, *Une littérature en sursis? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 13.

la littérature algérienne contemporaine de langue française s'inscrit dans une problématique complexe, articulée en deux principaux axes, sa production, d'un côté et sa réception de l'autre, deux notions autour desquelles s'articule notre réflexion. D'une part, cette littérature a marqué ces dernières années un grand dynamisme et ses auteurs ont marqué un effort productif considérable, autant sur le plan de la quantité que sur la qualité de leurs œuvres. D'une autre part, cette abondance de la production coïncide avec une relative richesse dans sa réception critique par la presse et par les chercheurs universitaires. Néanmoins, il faut attirer l'attention sur le fait qu'elle demeure beaucoup plus critiquée que lue.

Aborder la question du champ littéraire de la production-réception de la littérature algérienne de langue française nous permettra d'approcher les conditions dans lesquelles elle évolue et qui contribuent à définir son image collective qui lui assure un fonctionnement national dont les critères déterminent pour une part l'horizon d'attente de sa réception dans les œuvres elles-mêmes. Autrement dit, comment l'image collective qui lui est offerte à travers et par les médias, la critique journalistique et la critique universitaire contribue à orienter l'horizon d'attente dans les textes et déterminer le portrait du lecteur virtuel inscrit dans le corps du texte.

Faisant de ces aspects les principaux axes de notre questionnement, nous nous interrogerons sur la nature de cette littérature, son statut en Algérie et au sein de l'institution francophone ainsi que sur son devenir. Le caractère moderne et récent de cette littérature à l'instar de ses sœurs, les littératures marocaine et tunisienne, lié aux conditions socio-politiques de son émergence fait d'elle une littérature qui doit se battre pour préserver sa pérennité au sein de la francophonie. Parlant du caractère contingent de l'existence de cette littérature, le Professeur Hadj Miliani emploie le terme "sursis" en faisant allusion au péril dans lequel elle évolue et dont elle doit se libérer pour continuer d'exister, elle se définit aujourd'hui par rapport aux clichés de "l'incertain", de "l'aléatoire" et du "transitoire" qui conditionne son existence et dont elle doit se débarrasser. Il explique à ce propos :

« C'est un sursis qui lui est donné pour s'affranchir d'une sorte de mission tacite, celle de donner sens à l'incertain et au transitoire. De ce fait elle fait valoir dans l'ordre des contraintes les plus tragiques (que pèsent les mots face à l'horreur du quotidien et à l'espoir impossible) l'irréductibilité de l'esprit et le sens de l'humain »¹ explique Hadj Miliani.

Comment se définit l'espace de la production-réception de la littérature algérienne de langue française vers la fin des années 90 ? À savoir les facteurs qui contribuent à lui assurer sa pérennité, maisons d'édition, presse, statut de la langue française, les lecteurs réels, l'horizon d'attente de sa réception dans la presse et chez le lecteur réel ? Sachant que l'horizon d'attente de sa réception par la presse et la critique universitaire joue un rôle déterminant dans l'horizon d'attente de sa réception dans les textes et détermine pour une grande part le choix des stratégies scripturales et les thèmes à l'image desquels se dessinent le portrait du lecteur virtuel au sein de l'œuvre.

Ce sont les questions autour desquelles s'articule ce chapitre, à savoir son espace de productivité et de réception, maisons d'édition et presse, le statut des auteurs de langue française en Algérie et en outre-mer ainsi que celui de leurs œuvres, et enfin sa réception par la critique journalistique mais aussi et surtout du côté de ses lecteurs. L'ensemble de ces facteurs contribue à lui assurer une image collective qui lui permet d'évoluer dans un fonctionnement national commun par rapport auquel peuvent se situer les lecteurs mais aussi les auteurs.

Une telle réflexion n'en demeure pas moins séparée de l'analyse des contraintes institutionnelles dans les quelles évolue cette littérature. Michel Beniamino explique à ce propos :

« Plus récemment, la prise en considération de la situation linguistique des pays utilisant le français et l'apparition des nationalismes fait des littératures francophones le lieu où se révéleraient toutes les difficultés de la situation du français dans "l'espace francophone", dès lors que la production littéraire est mise en relation avec des réalités de l'usage de la langue.

¹ Op.cit., p. 14.

Commence alors une période que l'on pourrait appeler celle de la "mauvaise conscience". Dès lors ont fleuri des discours programmatiques tendant à imposer l'usage de l'une ou l'autre langue dans une littérature. »¹

Née dans un contexte spatio-temporel de colonisation et d'assimilation, la littérature algérienne de langue française continue à exister par rapport à ce contexte sans se détacher de l'Histoire qu'il l'a façonnée, de la langue et des faits qui l'ont fondée. Autrement dit, celle-ci évolue dans un espace double, celui de l'Algérie pays d'où elle est originaire et la France, l'ancien colonisateur. C'est ce qui fait par là même la complexité de sa productivité mais aussi de sa réception et des horizons d'attente qui la définissent

« Comme la plupart des littératures de pays anciennement colonisés, la littérature algérienne de langue française fonctionne dans le cadre d'une bipolarité spatiale. Les textes qui l'ont constituée comme littérature ont le plus souvent été édités en France. Ce sont eux encore que l'on retient comme les plus représentatifs. »²

En effet, les littératures francophones dont la littérature algérienne, révèlent les conflits dans lesquelles elles s'énoncent ; l'usage et la situation du français langue étrangère au sein des pays où la langue française est vue comme la langue de l'autre, "outil d'aliénation", les questions de l'édition, du lectorat potentiel et de la réception de ces littératures. Des questions essentielles feront l'axe principal de ce chapitre à savoir la nature et le statut de la littérature algérienne contemporaine de langue française, sans pour autant trop s'attarder sur les débats démodés autour de la question identitaire nationaliste et historique de celle-ci. Quel est le devenir de l'activité littéraire de langue française en Algérie ? Quelles chances peut avoir cette littérature parmi les littératures dominantes du monde ?

Cet angle d'approche nous permet d'avoir une visée plus précise de la place de nos auteurs au sein de cette littérature dont ils sont partie prenante. Étudier la seule place qu'occupent ces auteurs ainsi que leurs œuvres nous

¹ *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 16.

² Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p.115.

semble relever d'une approche simpliste voire trop limitée. De même que les réponses à ces questions nous permettraient d'aborder les œuvres de notre corpus à la lumière de ce champ littéraire dans le quel elles s'inscrivent et qui a contribué pour une part comme pour une autre à construire l'œuvre et par là même le portrait du lecteur virtuel.

CHAPITRE I

LECTURE ET LECTORAT. UNE RÉALITÉ MÉCONNUE ?

II.1.1. QUEL LECTORAT POTENTIEL ?

La question du lectorat des littératures francophones semble beaucoup plus évidente que celle des autres littératures. En effet, on pose rarement la question « pour qui écrivez-vous ? » aux auteurs d'autres littératures, alors que l'on aborde souvent les écrivains francophones africains ou maghrébins avec cette question. La question de la lecture du texte algérien francophone, quant à elle, est souvent abordée sous des aspects purement matériels, ceux de l'édition, de la diffusion ou de la pression du système de légitimation algérien ou français et moins encore sous l'aspect des attentes et de la réception par le public-lecteur. Des pistes de recherche s'offrent à nous dans ce sens qui s'articulent autour des questionnements : à qui est destinée cette littérature, qui lit ces œuvres et où ? Quels sont les ouvrages édités en France qui sont le plus diffusés en Algérie et au Maghreb de manière générale ?

Nous tenons par ailleurs à préciser que quelques enquêtes ont été déjà été menées dans ce sens par Charles Bonn dans *La Littérature algérienne de langue française et ses lecteurs. Imaginaire et discours d'idées*¹, de Christiane Achour celle de Hadj Miliani citées un peu plus haut portant sur la littérature algérienne et celle de Lahcen Benchama au sujet de la littérature marocaine à l'image de la réception de l'œuvre de Driss Chraïbi : « Le bilinguisme régit donc la société dans son énonciation orale du fait du contact des langues, donnant ainsi naissance à des emprunts et à des interférences. »²

Des questions s'imposent quant au choix du livre, en fonction de quels critères les lecteurs choisissent-ils leurs livres et à quels genres de motivations réelles, internes et externes obéissent leur sélection et choix du livre et l'activité de lecture ? Les discours se multiplient ces dernières années pour rendre compte de l'état paradoxal dans lequel se trouve la littérature algérienne de langue française, qui ne cesse de produire des auteurs de grands talents et des œuvres de qualité esthétique reconnue, mais qui n'auraient pas de lecteurs

¹ Ottawa, Editions Naaman, 1974.

² *L'œuvre de Driss Chraïbi*, op.cit., p. 36.

ou dont les lecteurs ne seraient pas définis. Nous constaterons nous-même, le manque, voire l'absence, de statistiques au sujet du marché du livre et de la lecture de manière générale. Toutefois c'est un passage obligatoire et nécessaire pour nous afin de décrire l'espace de productivité littéraire en Algérie et étudier les attitudes et les habitudes des individus par rapport à cet espace. Le premier constat que l'on puisse faire au sujet du lectorat du texte littéraire algérien de langue française est celui de l'insuffisance, voire l'absence d'enquêtes, d'études et de statistiques qui nous permettraient d'appréhender la question de manière plus méthodique. Nous pouvons par contre remarquer l'importance suscitée par cette question au près de la critique ; les articles et les commentaires se multiplient pour soulever le problème de la situation du livre et de la lecture en Algérie. Les critiques ont tendance à dénoncer le caractère rudimentaire du marché du livre et de l'état de la lecture et des lecteurs, la pauvreté des bibliothèques et des librairies en livre littéraire algérien en langue française et surtout la démotivation des lecteurs envers l'acte de lecture-même.

Cependant le lectorat de cette littérature demeure une donnée importante dans la définition et dans la caractérisation de la production littéraire française en Algérie et dans toute activité littéraire quelle que soit son origine. Il existe deux études sur lesquelles nous nous appuyons dans notre compte rendu que nous ne définirons pas en tant qu'enquête au sens propre du terme mais comme un état des lieux de l'espace de productivité et de consommation. L'étude de Hadj Miliani intitulée *Littérature en sursis ?*¹ Et la thèse de Charles Bonn intitulée *Le Roman algérien de langue française*², qu'on a déjà vues, seules études jusqu'à nos jours qui ont tenu compte de cette composante indissociable de la production romanesque algérienne et sur la quelle nous nous appuyons personnellement dans notre étude.

« Rares sont les approches qui tentent de déterminer les modalités qualitatives dans le choix des œuvres lues et les

¹ Op. cit.,

² Op.cit.,

projections qui s'y concrétisent. »¹ témoigne l'auteur d'*Une Littérature en sursis* ?

Par ailleurs, une description pointilleuse de la lecture littéraire nous permettra de caractériser les lecteurs. Si nous considérons, comme l'a constaté Nicole Robine que :

« L'auteur écrit pour être lu et le livre n'existe qu'à partir du moment où il est lu, à partir du moment où le signifiant devient signifié par l'intermédiaire du décodage et du décodeur. Communiquer c'est aussi décoder un message et la transformation du signifiant-livre en signifié porte un nom précis : la lecture. »²

Que cherche le lecteur dans le texte algérien de langue française ? Quelle conception se fait le lecteur de ce texte ? Les réponses à ces questions nous permettront de définir l'acte de lecture au sein de la littérature ainsi que la détermination des facteurs qui entrent en jeu dans le choix des livres et dans l'acte de lecture.

Dans toute évaluation d'une production littéraire, il est nécessaire de procéder à une caractérisation de son lectorat potentiel, une tâche qui n'est pourtant pas facile et opérable dans le cas de la littérature algérienne de langue française. En effet, le lectorat potentiel de cette littérature reste inconnu en raison de l'absence de statistiques et données exactes sur le terrain.

La lecture des tableaux synoptiques exposés dans l'enquête effectuée par Hadj Miliani nous amène à constater que la réception du texte littéraire algérien francophone dépend de deux catégories de destinataires : un lecteur avisé, instruit et un lecteur ordinaire, le restant du public. Elle se détermine par rapport au degré de la différenciation de l'œuvre et conséquemment donc du lecteur, autrement dit, à un lectorat bien défini et caractérisé correspond une œuvre bien distincte, alors que pour une œuvre indéterminée correspond un public-lecteur plus large et non caractérisé. Mais dans l'ensemble le lectorat (le destinataire) algérien marque une globalité soumise à des critères

¹ Op.cit., p. 15.

² Robine, N, « La Lecture », in *Le Littéraire et le social- Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 221.

d'appartenance géographique, socio-culturelle, voire historique surtout où le passé colonial, la guerre de libération et l'indépendance jouent un rôle déterminant.

À cette opposition correspondent deux façons d'approcher le texte littéraire algérien francophone en lecture et en réception, constate Hadj Miliani :

« Cette dichotomie recoupe en fait deux modes de lecture et de réception à envisager dans toute approche de réception du corpus littéraire algérien. L'un qui est de l'ordre du littéraire en tant qu'objet esthétique et ludique ; le second en tant que matériau de condensation d'identités ou d'enjeux symboliques et sociaux. »¹

Dans cette optique une question cruciale s'impose à savoir la dominante du lectorat réel de la littérature algérienne francophone, autrement dit, dans l'imaginaire collectif de certaines ethnies sociales, n'existerait-il pas une véritable attente ? Nous réalisons nous-même, pourtant la difficulté d'une telle approche vu l'absence sur le terrain d'enquêtes et d'études concrètes. La plupart des initiatives menées jusqu'à présent demeurent singulières et ne répondent pas à des critères d'unification. Nous retenons dans ce cadre l'enquête menée par Bonn en 1974 déjà citée, celle de Labib en 1978², celle de Hadj Miliani sur laquelle nous nous appuyons personnellement ici et notamment une étude récente de Mokhtar Atallah intitulée Situation de la littérature algérienne des années 90³

L'usage et la réception de la littérature algérienne de langue française restent sélectifs en qualité et en quantité en raison de l'étroitesse du champ de la pratique du français dans le langage courant qui reste limité à une catégorie sociale déterminée et à des moments et des domaines bien déterminés.

« Dans cette perspective on pourrait suggérer que cette littérature illustre l'une des modalités de transfert symbolique par excellence

¹ Op.cit., p. 65.

² Tahar Labib, *L'image de la littérature chez les étudiants algériens*, Revue Tunisienne des Sciences Sociales, 15^{ème} année, N°54/55, n° spécial, 1978.

<http://books.google.com/books?id=AHd6BwzFd5IC&pg=PA60&dq=> , consulté pour la dernière fois le 7/12/2010.

³ *Situation de la littérature algérienne des années 90*, http://www.revues-plurielles.org/_upolards/pdf/4_65_6.pdf , consulté pour la dernière fois le 7/12/2010.

des couches sociales moyennes. Elles retrouveraient à la fois la marginalisation qu'elles vivent, une forme d'accès libre à un capital symbolique légitime au niveau linguistique. »¹

Vers la fin des années 80, avec la politique de la démocratisation en Algérie, un certain désintérêt vis à vis de la littérature s'observe que ce soit dans les milieux éditoriaux ou du lectorat. En effet la littérature ne représentait plus le "happy few" des producteurs que ce soient, écrivains ou éditeurs pour dire l'indicible dans une société en pleine mutation et où la liberté d'expression fut interdite. De même que les lecteurs se sont détournés de la littérature pour s'intéresser d'avantage à la presse et les médias, où ils y trouvent des moyens plus convenables pour répondre à leurs préoccupations. Ce n'est que vers la fin des années 80 et le début des années 90 que l'on peut observer un changement dans le domaine de la production ainsi que celui de la production-réception littéraire, notamment avec la littérature sérielle où le roman policier marque un grand succès et redéfinit la littérature algérienne de langue française et lui donne un nouveau moi, comme nous le verrons dans les chapitres qui suivent.

Cependant la littérature avec le roman à thèse qui existait depuis l'indépendance reflète toujours les valeurs morales de la société alors que la demande des lecteurs en ce sens diminue de manière considérable. L'ensemble de ces facteurs en plus de la politique d'arabisation importante contribuent à tarir et à paralyser l'activité romanesque algérienne de langue française, dans la mesure où les ouvrages de langue arabe importés ou locaux envahissent le marché du livre. S'agit-il de singularités ou de pluralités quand on parle de la productivité en littérature algérienne ?

Nous observons à l'appui de l'enquête menée par Hadj Mliani une absence de définition au sein du champ de la production, de l'édition et de la réception littéraire en Algérie, à la pauvreté de la production romanesque correspond d'un côté l'absence de critères sélectifs permettant de distinguer au sein de cette production des genres littéraires bien définis. De l'autre côté elle

¹Hadj Mliani, *Une littérature en sursis*, op.cit., p. 66.

correspond à une non-définition en matière de lectorat et des diverses classes sociales. De même que l'absence de promotion en qualité de prix, de best seller, édition d'œuvres complètes ou de poche ... etc. met les éditeurs et même les auteurs sur pied d'égalité. Conséquemment, la critique consacre un seul type de réception à une production stéréotypée. La seule ébauche de définition en matière de production et de réception à cette période appartient aux écrivains inscrits dans un cadre spécifique de légitimation, ceux, généralement publiés en France ou à l'étranger.

Dans le cadre de la définition du lectorat actuel de la littérature algérienne de langue française, que ce soit en Algérie ou en France, plusieurs facteurs interviennent, à savoir la conception que se font l'ensemble des lecteurs de l'acte de lecture, le rôle joué par la presse écrite dans la réception des œuvres ainsi que la consommation de la lecture en société, son apport social et surtout de l'attente de ses lecteurs. En somme quelle place occupe la littérature algérienne de langue française au près des lecteurs ? Comment est-elle représentée à travers les médias, essentiellement la radio et la télévision ? Sont les questions directement liées à celle du lectorat et qui nous amènent à nous interroger sur la réception de la littérature par la presse.

Christiane Chaulet Achour qui avait tenté dans les années 80 de déterminer la place du texte maghrébin, en passant par l'étude de la place des textes littéraires algériens, dans les manuels scolaires dans l'enseignement de la langue française. « Littérature et apprentissage scolaires de l'écriture : influences réciproques », *Itinéraires et contacts de cultures*¹, avait constaté à propos du lectorat algérien : « Il y a une littérature qui nous sollicite, mais elle n'a pas de lectorat en Algérie, et ce, dans les trois langues (arabe, française et amazigh) ». ²

Ses travaux s'inscrivent dans le but de faire connaître et d'assurer à cette littérature une place parmi les autres littératures. Les débats autour de la littérature algérienne de langue française traduisent les préoccupations des

¹ Vol.4-5, L'Harmattan, 1984, pp. 15-54.

² Ibid.

critiques concernant le lectorat algérien qui reste absent de la scène littéraire en Algérie. Parmi les raisons, la défaillance du système éducatif et culturel qui ne fait pas d'efforts pour promouvoir l'acte de lecture et former l'individu apprenant à cet acte. On remarque une absence des textes algériens des manuels scolaires. Mais aussi en partie le désintérêt à l'égard du livre ces dernières années du aux préoccupations des Algériens au sujet de la situation du pays.

L'absence du lectorat algérien se fait à l'image paradoxale de la littérature algérienne de langue française en Algérie et à l'étranger qui reste absente ou n'occupe pas la place qu'elle se doit comme le fait remarquer avec beaucoup de regret Christiane Achour lors de sa conférence tenue à Alger intitulée « Absence d'un lectorat algérien » :

« Le paradoxe dans notre pays, c'est que beaucoup de gens écrivent mais peu d'Algériens les lisent (...) Est-ce une dépréciation du produit algérien à l'image du reste de la production nationale ? Nos écrivains publient des ouvrages mais sans aucune aide ou bécquille (...) Nous n'avons pas de publications, de revues spécialisées, de littérature pour faire connaître nos auteurs et leurs textes. (...) Il n'a y a que la traduction, initiative de quelques nationaux et étrangers, qui a pu mettre l'écriture algérienne en écho avec d'autres et à travers le monde »¹

En effet la situation de la lecture et du lectorat en Algérie dépend en partie du statut même et de la place de la production romanesque francophone où l'édition, la presse et la réception critique jouent un rôle primordial. L'absence de lectorat algérien est aujourd'hui au centre des débats autour de la réception de cette production. Différentes raisons sont à l'origine de cette absence, en partie, les conditions de publication, de diffusion et de réception de la littérature algérienne de langue française, de la défaillance de la formation intellectuelle et enfin de l'inadéquation et l'incompétence du système éducatif, scolaire où l'apprentissage en lecture reste absent au même titre que les textes des auteurs algériens dans les manuels scolaires. Nous pouvons dire qu'il n'y a

¹ Koriche, C, *Le Quotidien d'Oran*, le 22 avril 2002.

pas une véritable valorisation de l'acte de lecture notamment du texte littéraire algérien francophone.

Les écrivains eux-mêmes s'expriment aujourd'hui sur l'urgente nécessité de se faire connaître au lecteur algérien pour le quel ils conçoivent essentiellement leurs textes. Cette urgence se fait sentir à la suite du sentiment de frustration pressentie par les auteurs à l'idée qu'ils demeurent presque absents du champ de la réception et de la lecture dans leurs pays ainsi qu'auprès des lecteurs. L'une des principales revendications des auteurs algériens est de s'assurer une place au sein de la littérature algérienne nationale qui ne parvient pas encore à définir son public-lecteur. « Pourquoi y a-t-il tant d'Algériens qui écrivent et très peu qui lisent ? »¹ s'interroge Christiane Achour tout en ne manquant pas de constater avec étonnement voire amertume : « L'Algérie est le seul pays dans le monde qui produit depuis vingt ans des bacheliers sans connaissance de la littérature algérienne ! »², lors de ses conférences tenues à Alger en 2002.

La situation paradoxale dans la quelle se trouve la littérature algérienne de langue française est peut être due en partie à l'aspect folklorique et documentaire qui lui est réservée auprès de la critique française d'un côté et de l'autre à la situation du livre et de la lecture en Algérie comme constatent certains enseignants et spécialistes :

« Cela est dû essentiellement à la formation intellectuelle initiale de l'individu algérien, à la défaillance de l'école algérienne où l'acte de lire n'est plus une priorité et où les textes d'auteurs sont absents des manuels scolaires.»³

Les contraintes sociales, économiques et politiques, les différentes ruptures morales subies par le peuple algérien et l'impact de ces facteurs sur l'évolution de la littérature et la perception de celle-ci par les différents types de lecteur ne sont-ils pas à l'origine de cette situation ?

¹ OP.cit.,

² Ibid.

³ Id.

II.I.2. STATUT DE LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE DE LANGUE FRANÇAISE, MAISONS D'ÉDITION, PRESSE ET LECTORAT.

La question du statut de la littérature algérienne de langue française est indubitablement liée à la question du statut de la langue française, à la place qui lui est accordée par le pouvoir, les institutions politiques et culturelles, les maisons d'édition, la presse et le lectorat.

Quelle place est-elle accordée à la littérature algérienne de langue française par les maisons d'édition et la presse algériennes ? La réponse à cette question nous permettra d'élucider celle de la réception de la littérature algérienne.

« L'édition en Algérie constitue indéniablement un secteur exemplaire puisqu'il épouse tendanciellement tous les effets pervers et politiques d'alignement du domaine culturel aux impératifs idéologiques et programmatiques du moment. Par conséquent, s'agissant du secteur de l'édition littéraire, les expérimentations hasardeuses, le volontarisme conjoncturel et la sous-estimation permanente des besoins en matière de livres ont fortement imposé une configuration erratique du paysage littéraire éditorial »¹

Il s'agit dans ce contexte de l'examen et de l'approche des composantes du domaine de la presse, de l'édition et du lectorat en Algérie afin d'avoir une idée d'ensemble sur les lecteurs potentiels de la littérature algérienne de langue française

Il importe ici d'attirer l'attention sur le parcours du secteur de l'édition en Algérie qui est tellement perturbé et riche depuis l'indépendance jusqu'à nos jours. Ce qui attire de surcroît notre attention est que la problématique linguistique est toujours présente concernant les débats sur l'actualité de l'édition, elle est même un enjeu central dans la réception de la littérature algérienne, explique Mustapha Madi : « [...] la prégnance de la question linguistique qui, avec ses évolutions, ruptures, conflits et discontinuités, traverse constamment le champ éditorial algérien. »²

¹ Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ?* Op, cit., p. 27.

² *Le Paysage éditorial, vers un renouveau ?* « Comment l'édition algérienne évolue-t-elle ? Une histoire, des enjeux, des perspectives, in La pensée de midi, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LDM_004_0102, consulté pour la dernière fois le 13/12/2010.

Le parcours de l'édition depuis l'indépendance est très long et très riche ; nous passerons en revue les principales étapes de son évolution, nous insisterons néanmoins sur ces dernières années, à retenir les années 80 comme une période importante dans l'histoire de l'édition algérienne. Tous les débats autour de la question de l'édition en Algérie la déterminent par rapport aux discours d'escorte politiques et culturels fondamentaux au sein desquels elle s'inscrit. On constate de manière générale qu'elle est d'un point de vue quantitatif pauvre et qualitativement mauvaise sur le plan technique ainsi que sur le plan de la diffusion et de la publicité.

« En Algérie la question de l'édition est tellement surdéterminée que l'on retrouve rarement une approche qui l'inscrive, en dehors des discours de fondement, dans ses rapports à une politique culturelle, même implicite mais fondatrice. Matériellement l'édition est considérée comme pauvre (quantitativement), de mauvaise qualité technique et peu promotionnée (diffusion et publicité). Comme il lui est fait reproche par ailleurs de ne publier que des ouvrages sans qualités esthétiques reconnues. »¹

L'étude de la réception de la littérature algérienne de langue française dépend intrinsèquement de l'évaluation du lectorat potentiel de cette littérature, celui-ci demeure inconnu, toujours en raison de l'absence de statistiques en ce qui concerne l'impression et la vente et l'achat de l'ensemble de la production littéraire de langue française en Algérie, « le lectorat de littérature de langue française reste une donnée que l'on ne peut que projeter »² rejoignant par là l'avis de Christiane Achour³ qui atteste que le lectorat demeure absent du paysage de la réception de celle-ci.

Même si la politique d'arabisation du système scolaire atteste que le public-lecteur arabisant est en perpétuelle hausse, on ne peut nier que le livre écrit en langue française s'impose toujours dans le marché algérien d'autant plus que les auteurs de langue française déploient des efforts énormes pour traduire leurs œuvres en langue arabe afin d'atteindre un public-lecteur plus large. En effet, la

¹ *Une Littérature en sursis* ? op. cit., p. 34.

² Ibid, p. 31.

³ Op.cit.,

réalité qui s'impose est toute autre, elle est même déroutante, car les auteurs de langue française demeurent et continuent à être de plus en plus lus en bénéficiant des plus grandes ventes en librairie. La traduction de certains anciens ouvrages de langue arabe en français marque un grand succès et témoigne que presque les trois tiers du public-lecteur sont arabisants. La vente, par exemple, en plus de trois mille d'exemplaires en trois mois de l'ouvrage de Benjamin Stora sur Messali Hadj réédité en français alors que la version originale a remporté moins de trois mille exemplaires en trois ans, rend compte du statut de la langue française en Algérie. Avec *Des noms et des lieux, Mémoires d'une Algérie oubliée*¹, dernier livre de Mostapha Lachraf, dans le genre de l'essai, l'auteur remporte un succès de vente de plus de six mille exemplaires. Malgré la politique d'arabisation ces dernières années, le français, langue étrangère demeure pratiqué selon l'opinion publique et les institutions.

Le secteur de l'édition littéraire en Algérie vit une crise, celle de la domination du marché du livre et de la lecture par les stéréotypes importés du Moyen Orient arabe et de la France, il obéit à certaines normes : politique du livre et de la lecture, les dispositifs juridiques, les collections, les genres et les thématiques, en somme aux modèles dominants et disponibles sur le marché. Les différentes enquêtes menées au sujet de l'édition et du marché de la lecture en Algérie, essentiellement par Hadj Miliani laissent entrevoir deux grandes périodes dans le parcours de celle-ci, en fonction de l'activité et de l'évolution du paysage éditorial depuis l'indépendance. La première commence après l'indépendance et va jusqu'aux à la fin des années 1960 durant la quelle l'Algérie continue à importer des livres édités en France, de même que la maison d'édition Hachette profite toujours du monopole de l'édition en Algérie qu'elle avait avant l'indépendance.

La deuxième période est généralement située entre les années 1970 et les années 1980 où nous assistons à la naissance de l'édition algérienne. Avec les nationalisations effectuées par le président Boumediène élu au pouvoir en 1965

¹ Casbah, Editions, Alger, 1998.

et la réforme économique, une maison d'édition algérienne voit le jour, au nom de la Société nationale de l'édition et de la diffusion, SNED. Des livres publiés en France continuent pourtant à être importés à côté de l'invasion du marché du livre par les ouvrages en langue arabe importés en grande quantité du Moyen Orient, de l'Égypte et de la Tunisie. Ainsi, L'Algérie adopte une politique de réconciliation avec la langue arabe avec l'importance accordé au livre arabe longtemps exclu par la France.

Dans le cadre de la révolution engagée par l'Algérie dans les années 1970 dans tous les domaines politique, économique, agraire, industrielle et culturelle, une politique de désalignement vis à vis de la politique extérieure exhorte au soutien des élites francophones pour gérer l'économie du pays. Quant aux élites arabophones, elles sont appelées à développer la culture du pays. « Une culture révolutionnaire, nationaliste, progressiste mais fidèle à des valeurs ancestrales : l'islam et l'arabité »¹

Au sein de cette politique, la SNED s'applique à reproduire et à diffuser le discours officiel en adoptant une politique de censure de tout discours polémique. Le paysage éditorial se caractérise à cette période par l'étouffement de la liberté d'expression essentiellement contre les opposants du régime. Tous les ouvrages politiquement engagés sont interdits à la publication, ils sont publiés à l'étranger ou sous un pseudonyme. La SNED et l'UEA (l'Union des écrivains algériens) sont les seuls organismes qui soutiennent la littérature engagée produite à l'époque,

« L'existence d'une édition nationale algérienne étonne le lecteur français, cependant que le lecteur français se détourne volontiers des textes publiés à la S.N.E.D., qu'il considère parfois comme n'ayant pas été à même de recueillir la consécration d'une grande maison d'édition française, gage implicite de crédibilité. D'ailleurs la S.N.E.D. diffuse fort mal. Ses productions sont quasi introuvables hors l'Algérie, et sur place elles sont le plus souvent supplantées par les livres importés, selon les critères de choix mystérieux et contradictoires. »²Témoigne Charles Bonn.

¹ Mustapha Madi, *Paysage éditorial, vers un renouveau*, op.cit.,

² *Le Roman Algérien de langue française*, Paris L'Harmattan, 1985, p. 115.

Cette maison d'édition est passée par plusieurs crises qui ont interrompu son activité éditoriale. D'ailleurs la presse nationale s'est intéressée de plus près à la situation difficile dans laquelle celle-ci se trouvait dont nombres d'articles témoignent. Elle est passée par plusieurs réaménagements dont la dernière en 1983 aboutit à une modification de son intitulé E.N.A.L au lieu de S.N.E.D, élargissant sa perspective vers des projets plus encourageants en même temps que la politique éditoriale de l'époque favorisait la naissance de nouvelles maisons d'édition à partir de 1982. Nous notons un certain progrès dans l'activité éditoriale en général à partir des années 80 en la comparant avec les années précédentes. Nous notons en ce sens la publication de cinq romans en l'espace d'une année par la S.N.E.D,

À ce titre il faut rappeler que les grands textes fondateurs de la littérature algérienne de langue française et qui ont permis son entrée dans le monde littéraire francophone ont été pour la plupart publiés en France, dans les grandes maisons d'édition réputées. Ceux-ci demeurent pour la jeune génération d'auteurs algériens un modèle de référence lui permettant de se légitimer en tant que telle et même si ces textes sont liés à un contexte bien déterminé, celui du colonialisme et de la guerre de libération, ils demeurent les plus typiques. Aux quels les chercheurs continuent à s'intéresser et à étudier de même qu'ils continuent à occasionner des lectures et avoir de l'audience auprès du lectorat.

Dans les années 1980, une politique du parti unique le FLN, met en place une pensée unique, une langue unique et un livre unique, même si les langues étrangères, français et anglais coexistaient en même temps. La conséquence de la suprématie de la pensée unique est que le champ éditorial algérien vit une grande crise. Les événements d'octobre 1988 et le multipartisme favorisent la naissance de plusieurs maisons d'édition. Entre 1988 et 1993 des dizaines de maisons d'édition voient le jour dans les deux langues le français et l'arabe dont le plus importantes sont : Casbah ; Marinor ; Ech-Chihab; Mimouni ; El-

Ouma, Andaloussia...etc. Cependant avec la crise politique que traversait le pays pendant la décennie noire, la plus part d'entre elles vont disparaître soit après le départ des éditeurs à l'étranger ou à la suite de leur faillite sont devenus de simples importateurs.

Nous assistons dans les années 80 à l'invasion du marché du livre par les ouvrages de religion importés du monde arabe et musulman, d'une littérature religieuse et de vulgarisation scientifique en langue arabe qui va donner naissance à des maisons d'édition spécialisées dans le domaine religieux et scientifique comme El Baath, Maisons des livres, EnNahda, Dar Rahab créée en 1984. Ce sont plutôt les collections pratiques et utilitaires comme les livres de cuisine, les dictionnaires, les manuels scolaires qui sont privilégiés à côté d'autres genres de littérature sérielle comme les Arlequins et les romans policiers.

Actuellement, le paysage éditorial algérien vit un dynamisme avec la naissance de nouvelles maisons dirigées par de jeunes éditeurs s'intéressant à des jeunes talents, romanciers et poètes, les plus importantes sont Barzakh et Rabitat El-Ikhtilef. Ce qui est remarquable est que l'activité éditoriale n'a jamais été autant riche qu'en ces années de guerre, de même que du côté des écrivains, la production n'a jamais été autant florissante.

« L'écriture est-elle devenue un exorcisme pour fuir les folies d'une guerre qui ne dit pas son nom ? Ou bien faut-il écrire, et plus particulièrement sur son passé le plus proche et le plus lointain, pour essayer de comprendre les excès du présent ? Ou bien encore, la décantation du champ éditorial commence-t-elle à se faire et, donc, ne survit que celui qui travaille selon les normes modernes de l'édition ? »¹ S'interroge Mustapha Madi.

Dans l'évaluation du fait littéraire de langue française, la question du lectorat et du marché réel dépend de deux principaux facteurs, la tradition

¹ « Paysage éditorial, vers un renouveau » ? *La pensée de midi*, op.cit.,

² Denis Saint-Jaques, « Vers un champ unifié des littératures francophones ? », *Revue de l'institut de Sociologie*, juin 1991, p.23.

littéraire de la réception universitaire et les stratégies idéologiques et économiques du marché de la lecture de langue française.

« Il ne faut jamais perdre de vue que la francophonie se fonde sur le conflit de puissantes motivations économiques ; vendre la langue et les idées, c'est toujours faire du commerce et la francophonie littéraire ne vaut pas cher. »³

En effet, l'examen du statut des produits de langue française pose la question de l'économie et du marché du livre. Mais étant donné que la lecture littéraire dépend autant de facteurs sociaux, il convient aussi d'interroger l'univers social dans lequel évolue cette littérature. Il s'agit à ce moment de réception(s) et non de réception en fonctions des différents types de lecteurs.

Vers la fin des années 90, l'Etat finance les projets éditoriaux et artistiques mais de manière très régulière, seulement à l'occasion de grandes manifestations culturelles d'une grande importance comme « L'année de l'Algérie en France » en (2003) ou « Alger capitale de la Culture arabe » (2007), financés à travers le Fonds des Arts et des Lettres qui dépend du ministère de la Culture. Par conséquent un large programme d'édition et d'acquisition de livres se trouve financé par l'Etat, cependant de telles démarches demeurent rares dans le champ culturel algérien. L'effet de telles manifestations sur le marché du livre et sur l'activité éditoriale en Algérie demeure moindre car elles sont très rares, nous pouvons dire dans l'ensemble que le secteur de l'édition en Algérie s'inscrit dans un rythme occasionnel et non prévisionnel. De même que le marché du livre et de la lecture obéit à ce rythme lent où l'offre et la demande sont irrégulières et où également le pouvoir d'achat et la qualité de vie jouent un rôle décisif.

En face du désengagement de l'Etat vis à vis du financement des projets éditoriaux, les jeunes éditeurs se trouvent dans la nécessité de recourir à des aides financières étrangères et dans le cas où ils sollicitent l'aide de l'Etat, ils se trouvent dans l'obligation de se plier à ses exigences :

³ Id.

« Nous sommes otages de ces attentes des institutions culturelles algériennes ; du moins telles qu'elles fonctionnent actuellement. Nous ne pouvons pas leur proposer de projets un peu fous, un peu délirants ; nous ne pouvons pas leur proposer des projets critiques. »¹ témoigne Selma Hellal.

Une initiative pourtant encourageante de la part de l'Etat reste à saluer en 2005, lorsque le Ministère de la Culture a accordé une aide importante pour l'édition en un seul volume de la « Trilogie Algérie » de Mohammed Dib.

Pendant la décennie noire, la plupart des auteurs algériens quittent le pays et sont édités en France, s'ils ne sont plus édités dans leur pays, par contre ils font l'honneur des éditeurs en Europe et en Proche-Orient.

Néanmoins, nous assistons ces dernières années à une activité importante et la naissance de nouvelles maisons d'édition. En 2000, Sofiane Hadjadj a créé avec sa femme, Selma Hellal, les éditions "Barzakh" spécialisées à l'origine dans le domaine littéraire mais qui portent récemment leurs intérêts aux essais historiques et études biographiques ainsi que les "Beaux livres" qui révèlent de nouvelles voix de la littérature francophone et même arabophone. Par la création de cette maison d'édition avec sa cofondatrice à Alger, Sofiane Hadjadj signe un acte de foi dans une Algérie où l'on accorde peu d'importance au texte littéraire francophone, son projet s'inscrit dans une perspective de créer une édition littéraire de qualité : « Dans un pays qui n'en finissait pas de sortir de la guerre, on a fait le pari d'éditer autre chose que des livres de cuisine ou de pamphlets politiques »² témoigne Sofiane Hadjadj. Cette maison d'édition vit pourtant un déséquilibre, même si elle dispose d'un catalogue d'une cinquantaine de titres au rythme annuel de dix titres par an, elle se trouve confrontée à la difficulté de vendre des livres d'auteurs peu connus à prix médiocres et sans diffusion programmée. La rencontre en 2001

¹ Barbara Vignaux, « *Un Pont sur la Méditerranée* », *Jeune Afrique*, 4 avril 2004. http://jeuneafrique.com/Articleimp_LIN04044unponenarre0_, consulté pour la dernière fois le 14/12/2010.

² « Sofiane Hadjadj, *Un pont sur la Méditerranée* », 4 avril 2004 par Barbara Vignaux.

de Barzakh avec L'Aube à Alger a donné lieu à un projet de collaboration entre les deux maisons d'édition. Parmi les fruits de cette collaboration, la publication d'ouvrages en coédition, nous citons entre autres, *Sous le jasmin la nuit*¹ et *Bleu Blanc Vert*² de Maïssa Bey. La collaboration entre les deux maisons d'édition s'intéresse aujourd'hui davantage à la publication d'œuvres arabophones

À propos de l'état de l'édition en Algérie Sofiane Hadjadj explique :

« C'est une édition qui est à l'état infantile. Ce sont plutôt des commerçants, non des éditeurs, je crois. L'édition au sens universel du terme, est un travail de relecture, etc., ce qui n'existe pas. Il y a des créneaux juteux comme le scolaire et la parascolaire, le livre scandale, etc. Mais nous ne nous inscrivons pas dans cette logique. »³

La question du lectorat est étroitement liée à la question de la politique éditoriale algérienne ; à la pauvreté de la production éditoriale correspond une exclusion la production littéraire francophone locale. Par rapport au nombre croissant et considérable d'auteurs algériens publiés en France correspond également un nombre considérable, presque égal d'auteurs algériens qui demeurent inconnus ou du moins, auquel la critique n'accorde pas assez d'importance.

« En dehors de quelques timides comptes rendus dans la presse et de quelques allusions dans des études universitaires, cette production dans sa grande majorité semble être passée inaperçue ou du moins l'absence de réaction le laisse ainsi supposer. »⁴

L'édition joue un rôle primordial dans la promotion et la réception de l'œuvre littéraire et même si elle se fait selon des critères sévères et pointilleux, ceci ne doit pas pointer ou l'emporter sur la valeur réelle de l'œuvre littéraire. Toutefois, il demeure que même certaines œuvres soient consacrées comme

¹ Ibid.

² Éditions Barzakh, Alger, 2006.

³ Propos recueillis par Merwane Andaloussi pour Libre Algérie, www.multimania.com/libralgerie, consulté pour la dernière fois le 16/12/2010.

⁴ *Une littérature en sursis*, op.cit., p. 34.

telles par les maisons d'édition, elles peuvent se heurter à un échec total lors de leur publication chez le public lecteur, au même titre que le contraire est juste où certaines œuvres qui ne sont pas reconnues par les maisons d'édition peuvent rencontrer un succès réel au près du lectorat. Pour arriver à conclure que la véritable valorisation de l'œuvre littéraire vient du lecteur et non des maisons d'édition. Mais il faudrait se poser la question en matière de production romanesque algérienne de langue française si ce public existe réellement à tel point que l'on pourrait parler d'une attente réelle et permanente par rapport à cette production.

À ce propos Mokhtar Atallah explique :

«Donc, même si l'édition donne un coup de pouce, elle n'est pas plus importante que les lecteurs. Il appartient au lectorat algérien/maghrébin, puisque l'événement littéraire ne doit pas être seulement français, de juger les œuvres produites comme représentatives ou non, et permettant par la rigueur scripturaire à cette même littérature algérienne d'atteindre l'universel au moyen de sa richesse thématique au sens de la pensée dibienne qui dénonce une certaine forme de cahiers de doléance à l'adresse de la France. »¹

À l'issue de l'enquête faite par le professeur Hadj Miliani, il s'avère que presque 20% des lecteurs écrivent en français sur l'ensemble de la population au sein de laquelle plus de 60% sont analphabètes. Un chiffre qui demeure insuffisant mais pourtant révélateur si l'on considère que dans les années 70, les Algériens qui lisent et écrivent en français constituent la partie majoritaire des cadres fonctionnaires des institutions sociales, économiques et culturelles du pays. On reproche ces dernières années à l'édition algérienne ses incapacités dont les maisons d'édition SNED sont la principale cible.

Cependant si l'on se réfère aux chiffres donnés par Jean Déjeux entre 1970 et 1980, parmi 56 romans, 13 recueils de nouvelles et 108 recueils de poèmes et 18 pièces de théâtre en langue française, la SNED a publié 24 romans et récit, 7 recueils de nouvelles, 14 recueils de poèmes et 5 pièces de théâtre. Ces

¹ *Algérie Littérature/Action*, N°65/N°65-66, « Situation de la littérature algérienne de langue française des années 90 »

statistique témoignent à l'encontre de ce qu'on a l'habitude de reprocher aux éditions SNED que celles-ci contribuent pour une part importante à la publication d'œuvres algériennes de langue française notamment celles produites en Algérie par des auteurs peu connus ou inconnus en France, alors que les maisons d'édition françaises publient en exclusivité des auteurs connus et ayant déjà publié.

Selon les chiffres des ventes et les attestations des libraires, les lecteurs français sont beaucoup plus nombreux que les lecteurs arabisants. D'après le témoignage du propriétaire de l'une des plus grandes librairies d'Alger, les ventes de livres français quel que soit leur genre, dépassent les 90% de l'ensemble des ventes et de la vente d'ouvrages en arabe.

Depuis les années 1970, nous assistons par contre à un renversement de tendance dans l'édition nationale où la production d'œuvres en langue arabe et beaucoup plus importante que celles en français. Ce n'est qu'à partir des années 80 que l'édition algérienne connaît un rythme croissant et notamment une abondance dans les publications en 1982 due en partie à des initiatives encourageantes de l'Etat.

Le livre scolaire représente environ 75% du marché et l'essentiel des ventes en Algérie et une politique du livre et de la vente prévaut et met en handicape la vente des livres importés. Les maisons d'édition créées essentiellement dans les années 80 s'imposent grâce à la production du livre parascolaire, mettant ainsi à la disposition des enseignants, élèves et parents de nouveaux ouvrages différents de ceux disponibles et imposés par le ministère de l'éducation et publiés par l'ancien Institut pédagogique national, IPN, devenu ONPS, Office national des publications scolaires.

Les éditeurs algériens rencontrent aujourd'hui plusieurs problèmes dont les plus importants sont liés au statut et au rôle que joue et que doit jouer le lecteur, ainsi que de la lecture. De même que l'auteur se pose la question pour qui écrit-il ? Quel est le lecteur potentiel ou "modèle" pour qui il concevrait son texte, l'éditeur se pose la question pour qui publie-t-il ? Quelles sont les

préférences des lecteurs en terme de genre ? Quels sont les prix abordables aux lecteurs ? Ce sont autant de questions au centre des préoccupations des éditeurs actuellement en Algérie, et toujours non résolus comme en témoigne Radia Abed à l'occasion de la journée organisée autour de l'année de la culture arabe à Alger, avec certaines réserves :

« En ce qui concerne l'édition, les principaux obstacles se situent au niveau de la problématique de la lecture. Pour qui publions-nous des livres ? Quel genre est le plus apprécié ? A quel prix ? Une fois ces problématiques résolues, l'éditeur est confronté aux problèmes de la distribution. Nous sommes en train d'appliquer le même schéma que d'autres pays en développement, en l'occurrence les ventes sont assurées par le salon du livre – qui ne devraient être que des outils de promotion- et non pas par le réseau de distribution. Le tissu de librairies n'est pas suffisamment développé et la distribution pas assez fonctionnelle. Par ailleurs, l'exportation de nos livres et leur vente à l'étranger posent problème. Nous sommes sous-représentés dans les salons internationaux à travers le monde et c'est l'une des raisons pour les quelles nos auteurs publiant en Algérie cherchent à se faire publier ailleurs. »¹

Quelles sont les solutions suggérées par les éditeurs eux mêmes afin d'améliorer la situation du livre et de la lecture en Algérie à l'image d'une littérature algérienne de langue française qui aurait autant de succès en Algérie qu'à l'étranger ? Dans cette même perspective, l'éditrice de la maison Sedia propose :

« Les principales recommandations sont toujours d'actualité, à savoir mettre en place des mesures de régulation afin de réussir le processus de privatisation des manuels scolaires dans le cadre de la réforme de l'école, revoir le fonctionnement de l'ISBN et du dépôt légal, car il n'y a pas de données fiables sur le secteur et par conséquent pas de satisfactions, renforcer le réseau des bibliothèques municipales et scolaires existantes, exonérer les livres et les revues des droits et taxes à l'importation, exclure les importateurs de livre et de presse de la disposition relative au capital de 20 millions de dinars, faciliter l'importation et l'exportation des livres en allégeant non seulement les taxes douanières, mais aussi en soutenant les crédits bancaires aux

¹ A. Maiche, Zineb, « Radia Abed (Editrice de la maison Sedia), Des contraintes administratives... » *El Watan, Culture*, 7 avril 2007. <http://www.elwatan.com/Radia-Abed-Editrice--de-la-maison> , consulté pour la dernière fois le 16/12/2010.

opérateurs, mettre en place des mécanismes de formation continue et initiale des les métiers du livre, initier des recherches sur les habitudes de lecture afin d'agir activement. »¹

À la suite de ces observations et ces revendications, l'ensemble des éditeurs et professionnels du secteur de l'édition se réunissent pour rédiger et signer un avant-projet de loi remis au ministère de la Culture en 2006 en attendant que la loi sur le livre soit votée. Dans cette perspective, l'état doit déployer des efforts énormes afin de développer le secteur du livre. S'exprimant en tant que porte parole des éditeurs algériens Me Radia Abed préconise une loi sur le livre afin de protéger les opérateurs publics et privés, supporter le prix du livre en finançant le consacré à la publication de livres, exempter les livres et les revues des taxes douanière, subventionner à l'intérieur comme à l'étranger la traduction des écrivains algériens afin de les faire connaître au grand public, l'état doit prendre en charge l'achat des livres pour les bibliothèques municipales et scolaires : « Il faudrait que l'état investisse ce secteur sur le long terme et pas seulement lors d'opérations ponctuelles »², insiste Radia Abed.

Nous notons l'absence ou le manque de travail documentaire autour de cette littérature, notamment les anthologies et les revues littéraires, les chercheurs fournissent d'énormes efforts dans le seul but de faire connaître cette littérature à l'étranger et de lui assurer une meilleure place. La création de la revue *Algérie-Littérature-Action* vers la fin des années 90 à sa tête Christiane Achour, et dont le nombre dépasse aujourd'hui le 50^e numéro, s'inscrit dans la perspective de faire connaître de nouveaux visages naissant de la littérature algérienne de langue française. Bien que la nécessité de créer une anthologie pour la littérature algérienne de langue française s'avère urgente, nous remarquons un retard sur ce plan, la seule initiative jusqu'à nous jours pour créer une anthologie de la littérature algérienne de langue française est celle du professeur Christiane Achour. Elle estime que cette littérature reste méconnue à son juste titre et que d'énormes efforts restent à faire dans ce sens :

¹ Radia Abed, citée par Zineb A. Maiche, op.cit.,

² Ibid.

« Je veux faire connaître notre littérature, elle ne peut être un objet de musée. Elle est un bon pour montrer aux jeunes que l'imaginaire n'a pas de frontières et que l'on ne peut évoluer que dans la diversité (...) La littérature est également une entrée extraordinaire à toutes sortes de gens qui ont baigné dans l'imaginaire »¹

Les grands textes fondateurs de cette littérature, grâce auxquels celle-ci a pu s'imposer et se légitimer en tant que telle, ont été édités en France et qui demeurent pour la jeune génération des auteurs un modèle de référence, une sorte d'hymne. Même si ces textes sont liés à un contexte bien déterminé, celui du colonialisme et de la guerre de libération, ils demeurent ceux les plus représentatifs de cette littérature

Le fonctionnement de l'édition en Algérie et même en France peut nous fournir une typologie de la production romanesque de langue française, quelles sont les lois qui régissent le marché du livre et de la lecture.

II.1.3. DISCOURS IDEOLOGIQUE ET HORIZON D'ATTENTE DU PUBLIC.

Il est possible de dégager un modèle de la production romanesque à travers le discours idéologique et l'horizon d'attente du public-lecteur. Quelle image collective se dessine à travers ce modèle qu'impose le discours politique et de surcroît l'horizon d'attente imposé par les lecteurs ? Charles Bonn, dans sa tentative de définition de l'image collective de la littérature algérienne de langue française atteste que celle-ci se dessine à travers les deux modèles préexistants et ceux qui ont contribué même à la définir, le discours idéologique et l'horizon d'attente des lecteurs.

« Il convient donc, avant d'interroger cette production narrative elle-même, de donner quelques éléments de définition de ce qui, dans le discours idéologique, va se présenter plus ou moins consciemment comme modèle - de contenu, mais aussi de structure - dans l'horizon d'attente du lecteur national. »²

¹ Christiane Achour, op. cit.,

² Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 117.

Si l'on s'interroge sur le vrai rôle de l'écrivain et de toute littérature nous dirons que mis à part son rôle de reflet du réel, qu'il ou elle doit transcender et dépasser en libérant l'homme et l'élever au plus haut niveau d'ouverture au monde et à l'universel. Si les auteurs algériens n'oseraient pas se libérer du gynécée politique et du discours nationaliste dans le quel ils ont été pour longtemps contraints à produire, la littérature algérienne de langue française ne connaîtra pas la mondialité espérée ce qui réduirait sa définition au seul cliché de littérature nationale qui l'a rendue plutôt sujette à de vives polémiques et a suscité plutôt critiques que lectures.

À ce sujet, Abdellali Merdaci précise :

« Il est justifié de dire que la seule légitimité littéraire recherchée et reconnue présentement par les écrivains algériens - et aussi par leurs lecteurs - est celle que décrètent, en fonction d'enjeux qui leur sont propres, les instances littéraires parisiennes. La recherche universitaire française sur les littératures du Maghreb - scandaleusement dénationalisées et sans repères identitaires - est, depuis longtemps, soumise aux attentes exclusives de l'édition et de la critique françaises... »¹

Alors pourrait-on réellement parler de littérature nationale à propos de la production romanesque algérienne francophone ?

II.1. 4. AUTEURS, ŒUVRES, QUELLE REALITE SOCIALE ?

Celle –ci demeure plus éditée, publiée et lue à l'étranger et plus précisément en France qu'en Algérie même, son lectorat et sa réception s'inscrivent dans cette sphère non nationale, ce qui ne lui permet de se définir ni en tant que littérature nationale ni en tant qu'instance officielle de la Francophonie.

Le terme "national" qui accompagne souvent toute appellation et tout discours sur la littérature algérienne de langue française devrait être exploité par les écrivains dans un sens plus large et plus positif. S'il est synonyme

¹ Le blog d'Ahmed Hanifi-littérature, quotidien, *Le soir d'Algérie*, 25 février 2009. Culture : Contribution, Francophonie, nationalité et insularité littéraire par Abdellali Merdaci, http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2009_02_01_archive.html, consulté la dernière fois le 9/5/2011.

d'indépendance politique il doit être aussi vecteur d'indépendance culturelle et de modernité et non plus d'anéantissement du talent de l'écrivain. Car, les valeurs sclérosantes et rétrogrades du pouvoir ont tendance à prôner une littérature politisée qui travaille ses seuls objectifs, inapte au progrès culturel, et capable d'exister que dans ce harem, condamnée à disparaître en dehors de lui.

Bien que la littérature algérienne récente s'inscrive dans une perspective moderniste de renouveau et de d'une dynamique créatrice en matière thématique et esthétique, son statut est entravé et marginalisé par les contraintes politiques dans les quelles elle a émergé et elle continue d'exister où elle est sans cesse confrontée aux problèmes de l'édition qu'on a soulevés un peu plus haut résolues par la solution trop facile des maisons d'édition étrangères où l'auteur est encore lus amené à faire des concessions.

« J'ai dû cependant y constater que malgré leurs maladresses ou à causes d'elles ? Ces textes sont loin cependant d'un réalisme socialiste. Certes les clichés et conformismes abondent. Mais peut-on faire de la médiocrité le critère de la norme ? Ce serait procéder comme certains l'on fait selon un paternalisme condescendant auquel cette médiocrité se prêterait, certes, mais qui ne s'en tromperait pas moins d'objet. Une littérature de la norme n'est concevable qu'à partir d'un niveau minimal de cohérence ses différentes manifestations. Ce ne semble pas être encore le cas ici, et l'on est bien obligé de se rendre à l'évidence d'une faillite du projet implicite même d'élaboration de cette norme. Faut-il le regretter ? »¹

Les diverses enquêtes et les divers discours qui se tiennent sur la littérature algérienne de langue française rendent compte comme nous venons de le voir de l'état embryonnaire et paradoxal de celle-ci, notamment et surtout de sa réception et de son lectorat.

À l'issue de notre synthèse et notre état des lieux des conditions de l'espace de la production et de la réception de la littérature algérienne de langue française, nous pouvons constater que le lecteur de celle-ci demeure méconnu voire parfois absent de la scène littéraire.

¹ Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, op.cit, p. 81.

Ces états des lieux et ces données statistiques rendent-ils réellement compte de ce lecteur ? D'ailleurs, l'identification du lecteur en tant que donnée sociale en obéissant à certains facteurs matériels qui dépendent du marché du livre et de la lecture rend beaucoup plus compte de l'absence du lecteur réel ou potentiel que de son identité et de son statut social ou profil intellectuel.

Si la question de la lecture du texte algérien francophone a souvent été abordée sous des aspects purement matériels, ceux de l'édition, de la diffusion ou de la pression du système de légitimation algérien ou français et moins encore sous l'aspect des attentes et de la réception par le public-lecteur. Ils ne rendaient pas compte fidèlement de son lectorat réel. Ne serait-il pas mieux alors d'interroger les œuvres dans leur immanence textuelle, dans leur structure afin de pouvoir identifier le portrait du lectorat potentiel de cette production romanesque ? Le texte ne serait-il pas le meilleur lieu où se tisse le lien entre l'auteur et son lecteur ? C'est en interrogeant les textes de notre corpus dans leur structure profonde que nous tâcherons de reconstituer le portrait du lecteur tel qu'imaginé par les auteurs à l'appui des analyses précédentes et à l'issue de notre recherche.

Les horizons d'attente du lecteur tels qu'appréhendés à travers les textes de notre corpus rendent-ils compte de l'horizon d'attente du lecteur réel ? L'objectif de l'analyse qui suit est de comparer entre l'horizon d'attente des textes vus de l'intérieur à travers la figure du lecteur virtuel telle qu'appréhendée à travers nos analyses et ceux vus de l'extérieurs par la réception critique et réelle, afin d'étudier l'écart entre les deux types de réception, « l'écart esthétique » dont nous avons parlé dans la première partie.

CHAPITRE II

HORIZONS D'ATTENTE « DIVERS ET CONTROVERSÉS »

II.II.1. *LE SERMENT DES BARBARES ET LA PART DU MORT : LE POLAR POLITIQUE.*

Il s'agit en effet comme le titre l'indique d'horizons d'attente au pluriel, d'autant plus qu'il faudrait parler de réceptions et non de réception, en raison de la multiplicité des lectures et de leur divergences, que de la pluralité et de la variété du public-lecteur. Il faudrait à ce moment parler d'horizons et non d'horizon au singulier. Cependant, Quelle que soit la diversité de ces horizons d'attente, obéissent-ils ou non à cette image collective de la littérature algérienne de langue française donnée à lire à travers les discours idéologiques et les polémiques offerts par la critique universitaire et par la presse, qu'elle soit nationale ou étrangère ?

« Les productions algériennes de langue française sont nées depuis les premiers écrivains des années 20 dans un souci premier celui du dire et en se disant, comprendre la tragédie et les bouleversements de la société d'origine. Cela a produit, comme on le sait, toute une gamme d'écritures depuis lors, des plus brillantes aux plus obscures, toutes astreintes pourtant à chaque époque à réfracter malaises et révoltes, espoirs et utopies. Au terme de plus d'un demi-siècle d'existence, des questions se posent quant au statut et à la nature de cette production littéraire. Sommes-nous en présence d'une littérature de transition dont la migration est autant matérielle, linguistique qu'ontologique ? Ou bien encore davantage dans une littérature de l'exiguïté (François Paré) qui reste à problématiser quant à son système classificatoire et à l'ancrage dans son substrat culturel d'origine ? Toutes ces pistes configurent indéniablement une particularité institutionnelle et proprement littéraire qui reste à définir. »¹

Ayant en effet abordé les romans de notre corpus sous l'angle de la réception virtuelle, intratextuelle, en essayant de repérer l'inscription de l'horizon d'attente du lecteur potentiel dans les textes. Nous nous penchons cette fois-ci plutôt sur la réception critique et réelle de ces trois romans à travers notamment une lecture de quelques articles parus dans la réception critique journalistique sur l'ensemble de la littérature algérienne mais plus particulièrement à propos des trois romans, où il s'agira surtout de relire les

¹ Hadj Miliani, *Littérature ne sursis*, op.cit., p. 213.

romans d'un point de vue extérieur. Autrement dit, il s'agit de relire les romans à la lumière, non plus, cette fois-ci de la figure du lecteur virtuel telle que donnée à lire par les structures du texte. Mais de les appréhender à travers la figure du lectorat réel et de la réception critique.

S'inscrivant dans le contexte des années 1990-2000, notamment celui de l'après-guerre civile, les trois romans ne répondent-ils pas à une double attente politique d'un lecteur algérien mais aussi et surtout d'un lectorat et d'une critique française ? Le lecteur algérien étant plus proche de la réalité, ce serait plutôt un lecteur français qui s'intéresserait à ses œuvres, et de surcroît la critique française, voire occidentale assoiffée de témoignages authentiques sur l'Algérie.

Un examen et une lecture de plusieurs articles de la critique des deux rives de la Méditerranée nous permettront, à la lumière de nos analyses et lectures personnelles, de vérifier si les uns et les autres s'entendent à définir de la même sorte l'horizon d'attente de la production romanesque algérienne des années 90, entre autres les auteurs et les œuvres de notre corpus. Ces observations appuyées de nos analyses personnelles, nous ont amenée à nous poser la question suivante : les divers horizons d'attente donnés à lire dans le « dedans » à travers les analyses des textes et de la figure du lecteur virtuel correspondent-ils aux divers horizons d'attente s'inscrivant dans le « dehors » des textes, tels que donnés à lire à travers la critique journalistique et critique des deux rives de la Méditerranée ? Pouvons-nous parler à ce moment de fusion ou plutôt de ruptures d'horizons d'attente, tel que l'a déjà soulevé Amrani Mehana en 2000¹. Des différentes réceptions, de la réception virtuelle à la réception réelle, lequel des horizons d'attente rend le plus fidèlement compte du « lecteur modèle » et par là-même de l'œuvre ? Cette réflexion plus pragmatique évoque ici la notion théorique « d'écart esthétique » que nous avons déjà abordée plus haut.

¹« Horizons d'attente divers et controversés », Colloque international sur la réception du texte littéraire maghrébin d'expression française, *Le Quotidien d'Oran*, dimanche 24 Décembre 2000.

Cette opposition des horizons d'attente entre le « dedans » et le « dehors », entre le texte et la critique, entre le lecteur virtuel en tant qu'instance textuelle et le lecteur réel, la personne physique n'est autre que le reflet d'une pluralité d'oppositions et de tensions soulevés dans les débats autour de cette littérature. Une tension dont avait parlée Yamina Mokaddem en ces termes :

« Toute écriture, et à fortiori l'écriture maghrébine de langue française qui nous intéresse ici particulièrement, est, en effet, tension. Tension entre deux histoires pourtant intimement liées, tension entre deux langues, l'une maternelle et du « dedans », l'autre, langue du colonisateur et donc langue du « dehors », pour reprendre les expressions d'Assia Djébar »²

À ces tensions entre les deux langues et entre les deux cultures telles qu'elles se traduisent dans les romans correspondent une tension entre deux types de lecteurs, un lecteur virtuel algérien en tant que lecteur rêvé, tel que suggéré par les textes et donné à lire dans les romans de notre corpus et un lecteur réel français constituant le vrai lecteur du marché de cette littérature. Chrstiane Chalet-Achour parle quant à elle de « crise », de « conflit », ou de « souffrance » quant au processus de production-réception de cette littérature :

« Question identitaire et son corollaire : la fameuse « crise » identitaire. On se plaira alors à souligner les langues en conflit dans l'espace de création qui provoquent souffrance, déchirement interrogation angoissée. On insistera sur la dichotomie public rêvé/public réel en inadéquation, sous-entendant qu'émetteur et récepteur dans la communication littéraire doivent être en rapport d'homogénéité ethnique pour être sur la même longueur d'ondes. On déplorera une fonction référentielle en discordance par rapport à un horizon d'attente : création et réception se déploient sur un mode déceptif et disloqué. Tout cela est en partie et ponctuellement vérifiable mais surtout très biaisé et non en prise directe sur ce que crée l'œuvre. »¹

Charles Bonn s'était déjà interrogé en 2000 lors d'un Colloque international, sur le fait que la littérature maghrébine de langue française soit toujours

² Yamina Mokaddem, *La littérature maghrébine de langue française à l'épreuve du temps*. http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf9_19_26.pdf, consulté la dernière fois le 21/12/2010.

¹ « Les Masques de la périphérie : Eléments pour un débat », *Expressions maghrébines*, Editions du Tell, 2003, op.cit., p. 26.

considérée comme « émergente » et a constaté que « [...] cette littérature reste jusqu'à présent une littérature qui répond à un appel. C'est pourquoi, elle s'est souvent constituée comme celle de l'identification et de la revendication. Des deux côtés de la Méditerranée, a expliqué l'orateur, la littérature maghrébine a dû fourvoyer entre la subversion dans l'écriture et l'attente politique. »¹

Cette production romanesque continue de nos jours à exister au sein et autour de ce malentendu, un malentendu créateur et positif selon Charles Bonn, « car pour lui, il est nécessaire et fécond puisque seul le malentendu nourrit aussi la diversité avec l'affirmation, ici, de la littérarité moderniste, là, la subversion politique dans le contenu des œuvres. »² Un malentendu dont avait parlé aussi Mohammed Dib en ces termes :

« Le malentendu nous sauve la mise. Faisant s'articuler un dialogue entre un étranger et un autochtone, quand l'un des deux au moins pratique la langue de l'autre, il permet sur une solide assise d'incompréhension, à une certaine compréhension de circuler, en marge, en dessous ou au-dessus des discours prononcés, laquelle, transitant en rétroaction, finit par ouvrir une aire d'entente dans le champs même du malentendu, une aire de cohabitation »³

Nous rejoignons l'avis de Charles Bonn pour qui ce malentendu est enrichissant pour cette production tant qu'il est source de diversité, une diversité que nous avons pu observer dans nos approches personnelles des trois romans, « le polar politique » avec *Le Serment des barbares*, le « roman policier réaliste » avec *La Part du mort* et une « écriture à fleur de peau » dans *Cette fille-là*.

À quelles attentes répondent les œuvres de notre corpus ?

L'approche que nous ferons ici de la littérature algérienne de langue française situera les textes de notre corpus, auxquels nous avons fait référence tout au long de notre thèse, dans leur fonctionnement par rapport à l'ensemble de la littérature algérienne de langue française, par rapport aux différents

¹ Cité par Amrani Mehana, *Le Quotidien d'Oran*, op.cit.

² Ibid.

³ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Paris : Albin Michel, 1998, p. 28.

types de discours, médiatiques, universitaires, politiques, culturels, qui les inscrivent tous dans un espace commun qui permettrait de parler d'un ensemble cohérent ou incohérent et qui répondrait à des critères d'unification et qui joue même un rôle déterminant dans l'horizon d'attente.

Situant les romans de notre corpus par rapport à l'ensemble de la production romanesque contemporaine et par rapport à l'image collective qui leur est attribuée à travers les discours d'escorte. Répondent-ils à une norme de production, autrement dit se situent-ils dans une concordance ou dans un écart par rapport à cette image collective qui définit et légitime la littérature algérienne contemporaine ? Autrement-dit, à quelles attentes répondent les œuvres de notre corpus ?

Comme nous avons déjà pu le démontrer, l'horizon d'attente littéraire du public réel est un concept clé dans toute étude de la réception d'une littérature quelconque, car comme l'a déjà affirmé Charles Bonn :

« Seule cette attente du public permet, à mon sens de parler de littérature maghrébine, parce qu'elle suppose une communauté écrivains maghrébins-lecteurs maghrébins, vraie ou supposée, dans laquelle seulement un fonctionnement littéraire proprement maghrébin est concevable »¹

Est-ce que cette littérature continue à répondre à un appel urgent qui se situe à la limite de l'identification et de la revendication, à tanguer des deux rives de la Méditerranée entre « la subversion dans l'écriture et l'attente politique » ?² Nous nous interrogeons à la suite d'Amrani Mehenna.

Dans l'idéologie dominante cette production romanesque évolue dans une problématique double, d'un côté : le lecteur potentiel approche les textes non avec une connaissance personnelle et une lecture préalable mais seulement à travers l'apprentissage scolaire ayant tendance à l'altérer. De l'autre, cette même image offerte par les discours idéologique, culturel, scolaire et social. C'est ainsi à travers et par rapport à cette image collective que le lecteur va

¹ *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, p. 7.

² Mehenna Amrani, « Horizons d'attente divers et controversés », op .cit.

adopter un ensemble de comportements et d'approches dans les quels interagissent ses tendances et goûts personnels que le discours idéologique tend encore une fois à façonner.

« C'est par rapport à cette image collective que ce lecteur éventuel va développer un faisceau d'attitudes dans les quelles, certes, interviendront ses penchants individuels, mais que l'idéologie malgré tout aura encore une fois contribué à former. »¹

De manière plus générale, la réception de la littérature algérienne de langue française se fait selon deux contextes, le contexte algérien et le contexte étranger, la France en premier lieu. L'attente des lecteurs change tant les lieux changent aussi.

En effet comme nous l'avons fait remarquer au début de ce chapitre, la littérature maghrébine de langue française, particulièrement la littérature algérienne, tend à répondre à deux horizons d'attente différents. Le discours politique et idéologique d'un côté et le renouvellement esthétique de l'autre.

« Dans cet isthme de l'entre-deux-langues dans lequel se situe cette littérature, des œuvres de plus en plus fortes, dans des formes littéraires de plus en plus recherchées ont vu et voient encore aujourd'hui le jour, multiplient subitement les formes de l'interculturalité et des syncrétismes culturels. Une nouvelle problématique identitaire se forge ainsi, notamment à travers la reconstruction d'une langue retravaillée, rerythmée, donnant à lire le questionnement des auteurs sur les phénomènes socio-historiques et culturelles qui sous-tendent l'histoire récente de leur société et de leur pays. »²

Nous avons pu voir effectivement, qu'au souci de rendre l'imaginaire crédible par le recours au réel notamment par la critique de la société et la dénonciation politique, correspond une recherche esthétique qui s'inscrit dans

¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982, p. 139.

² Yamina Mokaddem, *La littérature maghrébine de langue française à l'épreuve du temps*, op.cit.,

la perspective du Nouveau Roman. Qu'en disent les critiques que nous avons pu recueillir ? quelles lectures en donnent-ils ?

Relevant de la paralittérature, le roman policier ou ce que l'on appelle communément le polar demeure un genre en perpétuelle évolution et d'une prédisposition à s'adapter aux diverses transformations dont il a été l'objet. Il s'est redéfini au fil du temps en empruntant les diverses voies du discours et du genre, de la dimension psychologique comme c'est le cas de Yasmina Khadra prendre un aspect plus réaliste à travers le social et le politique atteste Claudia Canu :

« Si le roman policier reste un genre difficile à classer et souvent relégué au bas rang de la paralittérature, il fait souvent preuve d'une incroyable capacité et d'un dynamisme tels qu'ils lui ont permis de nombreuses évolutions. Toujours ardu à définir durablement, il adopte au cours de son histoire différents usages, de l'introspection, pour s'approprier la dimension psychologique, au mélange des genres, qui tend vers une littérature sans adjectifs ; jusqu'à devenir, comme l'œuvre de Yasmina Khadra en témoigne, un moyen pour raconter la réalité sociopolitique d'un pays. »¹

Sophie Lavoie définissant le polar politique comme un genre qui soulève les problèmes sociopolitiques contemporains où l'intrigue policière ne touche pas à une seule classe de la société mais toutes les classes sociales à égalité pense aussi que :

« Si le genre peut traiter d'affaires ordinaires et relevant de la vie privée, en particulier dans le roman d'énigme et dans le thriller, il n'en reste pas moins que le polar met souvent en évidence les problèmes sociaux et politiques de son époque, de manière patente dans le roman noir, de manière latente dans d'autres déclinaisons génériques. De plus, les intrigues policières concernent toutes les classes de la société de façon démocratique ; ni les milliardaires, ni les clochards, ni les gouvernements et leurs représentants ne sont exclus de la liste des millions de cas explorés par ces écrivains dans tous les pays du monde. »²

¹ Canu Claudia, *Le Roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra*, Doctorante en littérature comparée à l'université de Paris IV-Sorbonne, <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/8429/33>, consulté la dernière fois le 17/12/2010.

² Lavoie, Sophie, *Belphégor*, « Le polar politique », 25 juillet 2008, <http://www.fabula.org/actualites/article24976.php>, consulté pour la dernière fois le 17/12/2010.

Beate Burtscher-Bechter attire l'attention sur le polar politique en Algérie, en citant Sansal et Khadra respectivement dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* marque incontestablement l'apogée du roman politique en Algérie.

« Au moment où le genre "polar" traverse le roman "goncourable" de Boualem Sansal, *Le Serment des barbares*, sur lequel nous reviendrons, et au moment où Yasmina Khadra, après avoir "tué" Llob, "avoue" qu'elle est...un homme ! Et récidive avec un deuxième roman "classique" »¹

En se lançant dans le genre policier et en y évoluant, Yasmina Khadra s'est créé un genre qui porte son nom mais aussi un lectorat qui va au-delà de l'espace national vers un espace français voire mondial. Beate Burtscher-Bechter parle à propos du polar de Yasmina Khadra d'un défi, ou plutôt d'un double défi au genre mais aussi à la réception de l'œuvre qui s'inscrit dans une sorte de rivalité aux normes et aux grandes œuvres policières dans le monde en s'affirmant comme un genre à part entière :

« En 1997, le roman policier algérien quitte donc pour la première fois son pays d'origine ; l'auteur s'adresse à un public autre que celui de sa patrie et écrit le troisième et quatrième roman de la série intentionnellement pour un public français. C'est donc un nouveau début et un grand défi qui se présentent au roman policier algérien. Il ne se mesure pas seulement à un public beaucoup plus vaste et aux nouveaux critiques, mais il entre aussi en concurrence avec des romans policiers européens et américains, une comparaison que peuvent soutenir sans crainte les romans de Yasmina Khadra. »²

On emploie souvent l'expression ou l'appellation « roman policier réaliste », pour parler des polars de Yasmina Khadra, un genre qu'il a créé pour la première fois dans l'histoire du roman policier dont il s'est approprié les normes. L'auteur a réussi à se créer un nom et une place au sein du genre policier en enracinant le commissaire Llob dans le quotidien amère de l'Algérie, synonyme de crimes et de violence. L'enquête du crime trouve

¹ Beate, Burtscher-Bechter, Algérie, *Littérature/Action* « L'Actualité littéraire. Polar, « Naissance et enracinement du roman policier en Algérie. », http://www.revues-plurielles.org/upoloads/pdf/4_31_11.pdf, consulté la dernière fois le 17/12/2010.

² Ibid.

réponse dans la vie et le milieu social du héros, le crime est exploité dans ses divers aspects tant psychologiques, sociaux que politiques pour seul but de scruter les dérives politiques de l'Algérie avec un regard exceptionnel qui offre une relecture du réel. On lit dans l'analyse de Beate Burtscher :

« En insérant l'investigateur dans la vie quotidienne, et en encrant le crime dans la quotidienneté, Yasmina Khadra arrive, pour la première fois dans l'histoire du genre en Algérie, à créer un roman policier réaliste. Pour la première fois aussi, ces romans essaient d'expliquer le crime en tenant compte du milieu social du meurtrier. La comparaison des romans de Yasmina Khadra avec les autres romans policiers algériens montre qu'elle tient donc à saisir les conditions politiques et sociales du crime, et grâce à cela, elle relativise l'univocité de celui-ci et propose un regard différencié sur les événements. »¹

On parle aussi d'une esthétique de violence, d'un discours très franc et direct qui s'apparente à un discours critique satirique des maux de la société algérienne en marquant une rupture avec les normes conventionnelles du genre. Khadra a su transformer le genre policier en genre politique sur toile de fond de la réalité algérienne, atteste Claudia Canu :

« L'œuvre de Khadra se détache complètement de ses prédécesseurs, de quelle manière l'auteur rompt avec les conventions et les précautions en proposant la critique d'une société corrompue, écrite dans un style agressif qui refuse toute forme d'hypocrisie. L'enquête policière est devenue, dans l'œuvre de Khadra, enquête politique, et ses romans restent strictement liés à la tragédie algérienne dont ils révèlent les aspects les plus douloureux de la quotidienneté. »²

Yasmina Khadra a su se distinguer au sein du genre en se créant une place assez particulière, à travers des thèmes très accrocheurs, un héros toujours attachant et un lectorat assez large qu'il recrute aussi dans les deux langues, arabe et français et de surcroît dans les deux cultures en les dépassant même vers d'autres horizons qui outrepassent les frontières géographiques et culturelles auxquels t'était contraint le genre.

¹ Id.

² Claudia Canu, *Le Roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra*, op.cit.

« Sa trilogie l'a rendu célèbre aussi bien en Algérie qu'en France : ses romans sont les premiers romans policiers algériens édités à l'étranger et traduits en plusieurs langues. Sur les deux rives de la Méditerranée, les observations critiques du commissaire Llob, protagoniste de la série, ont conquis des millions de lecteurs et ont probablement permis au public de mieux comprendre la crise algérienne. »¹

Empruntant aussi le genre du polar, Boualem Sansal s'en est servi en excellent à investir la réalité sociopolitique de son pays, nous nous retrouvons en face d'un roman qui n'en est pas vraiment un; roman, ou essai politique ? Les critiques semblent souvent s'entendre à poser ces questions autour d'un roman où les limites entre le politique et le littéraire s'estompent dans une écriture subversive

« Somptueux et libre jusqu'à l'extravagance, un des romans de cette rentrée se place d'emblée à une hauteur où la distinction entre politique et littérature perd tout son sens. « Le Serment des barbares » est le premier roman de Boualem Sansal, haut fonctionnaire algérien qui n'a choisi ni l'exil ni le pseudonyme. Son récit est le réquisitoire féroce et inspiré des comptes qu'un jour peut-être le peuple réclamera à ceux qui ont réduit un grand pays à n'être plus qu'un « *obscur objet de scandale* ». La terre algérienne porte en creux l'empreinte de ce crime à travers ses villes attifées de béton scrofuleux, ses cités poubelles, ses taudis nains, ses décharges sauvages, ses casemates terroristes et ses charniers à ciel ouvert auxquels l'écriture superbe de l'auteur offre un suaire bouleversant. »²

Les critiques se partagent l'avis qu'à cette superbe union du politique et du poétique se joint une écriture bouleversante et bouleversée où les lecteurs s'entendent à dire que le sens de l'œuvre demeure inaccessible et la lecture très difficile de par la structure compliquée de l'œuvre, commente Monique Becour :

« L'intrigue du livre est difficile à maîtriser, peu lisible, camouflée parmi un vertige d'énumérations. », de même qu'elle pense que « Les échanges ont beaucoup porté sur cette difficulté

¹ Id.

² Aude Lancelin, *Dans la mémoire de l'Obs : une nouvelle génération de romanciers algériens*, « Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Slimane Benaïssa... les enfants de l'amertume ». <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/199909902.BIB0595/-boualem-sansal-yasmina-khadra-slimane-benaïssa-les-enfants-de-l-039-amertume.html>. Consulté la dernière fois le 21/12/2010.

de comprendre, mais plus qu'une culture différente, le lecteur est subjugué par l'indignation de Sansal débordante. Le style est magnifique : les descriptions fulgurantes d'Alger, la foule, microcosme organisé par les Algérois qui veulent marquer que le Gouvernement doit jouer le jeu de la République et non de l'Islamisme dévoyé, tout porte un souffle épique vivant. »¹

Les textes témoignent pourtant, que loin d'être des écritures spontanées et hasardeuses sont les fruits de profondes recherches historiques, analyses sociologiques, politiques voire psychanalytiques. Ces alliances de telles recherches au savoir littéraire donne à lire des romans atypiques où l'on peut parler d'un renouvellement du genre et notamment chez Boualem Sansal :

« Une telle désolation ne peut être le fruit d'une simple accumulation de hasards historiques funestes, « *pour réussir si mal il fallait vouloir rater bien et savoir comment échapper à la dichotomie du hasard* ». Telle est la conviction profonde qui soutend ce polar politique où l'enquête que mène Larbi, un vieux flic, sur l'assassinat d'un anonyme est le prétexte saisi par l'auteur pour traîner les vandales de l'Algérie devant le tribunal de l'Histoire »²

Les auteurs ont su s'imposer grâce à des esthétiques nouvelles qui conviennent à l'expression du tragique, plus apte à rendre compte du réel et à interpeller le lecteur, atteste Claudia Canu ici à propos de Yasmina Khadra :

« L'œuvre de Yasmina Khadra, marque un tournant décisif aussi bien en Algérie qu'ailleurs. L'auteur s'impose par un style percutant et la capacité de rendre compte de la situation socio-politique de son pays ; d'opérer une prise de conscience collective et en même temps d'interpeller tout homme sur terre. »³

Dans l'horizon d'attente de la littérature algérienne de langue française, non seulement la reproduction du discours idéologique importe mais la reproduction du réel aussi. Le roman algérien doit apporter une lecture du réel « Lecture préexistante informée par les romans algériens de langue française antérieurs et ses propres structures signifiantes, entre la productivité mythique

¹ Becourt, Monique, *Le Serment des barbares*, le 16 novembre 2008.

http://aviquesnel.free.fr/Direlire/sansal_le%20barbares.htm, consulté la dernière fois le 21/12/2010

² Lancelin, Aude, op.cit.,

³ Canu, Claudia, *Le Roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra*, op.cit.

de textes, et ses propres mythologies. Cette lecture préexistante et ces normes de narration constituent ce que j'ai appelé une image collective de la littérature algérienne de langue française, composante essentielle de l'horizon d'attente. »¹

Cette reproduction du réel a donné lieu chez Yasmina Khadra à une lecture socio-politique de l'Algérie actuelle en empruntant un genre très sollicité par le lecteur celui du « polar ». Selon Patrick Galmel le récit de *La Part du mort* trace dans sa première moitié le portrait d'une Algérie schizophrène qui se débat dans la misère des pauvres et dans la richesse des nababs, Llob se trouve balloté entre les deux tableaux en essayant de comprendre les remous de la veille de l'indépendance pour comprendre à la fin qu'il n'est que l'objet d'une machination comme le reste de la population :

« La première partie du récit est l'occasion de dresser le portrait d'un pays qui fait le grand écart avec, d'un côté, une misère grandissante de plus en plus présente et, de l'autre, une sorte de caste dorée qui tient les rênes du pouvoir et se croit tout permis. Entre les deux, droit dans ses bottes, confrontée aux deux extrêmes. »²

Yves Chemla parle quant à lui d'enquête singulière pour un polar singulier où Brahim Llob, l'objet d'une machination, est le seul à ignorer à qui profite le crime dans cette enquête qui en est beaucoup plus, un renversement d'un passé oublié et camouflé, qui refait surface sous forme d'un récit singulier se faisant l'échos de l'Histoire :

« L'enquête de Brahim Llob est singulière : à son insu, il est conduit vers le charnier. Tout le monde est au courant sauf lui. Pourtant, plus d'une notation signale que le maquisard Llob, devenu policier, a eu sa part dans cette histoire : « Le pays accédait à l'indépendance et Alger se shootait au baroud. On riait, on caracolait, on se soûlait ferme entre deux lynchages ». Les traces de cet innombrable remontent à la surface, comme l'abjection, dont il est impossible de se défaire. Plus qu'une

¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien*, op cit., p. 139

² Galmel, Patrick, *La Part du mort*, Yasmina Khadra, *Un avis personnel*, le 31 mai 2006, <http://www.polarnoir.fr/livre.php?livre=liv176>. Consulté la dernière fois le 21/12/2010.

enquête, c'est le démontage de ce refoulement initial, sa transformation en récit : ici, dans le roman, il y a des noms, des circonstances et des hurlements dans la nuit de l'Histoire dont il faut bien apprendre à entendre l'écho. »¹

À la question : pourquoi avoir emprunté la voie du polar pour raconter l'Algérie ? Yasmina Khadra répond :

« Pour moi, le polar est un mode d'expression aussi valable que les autres. Ce qui importe, dans la littérature, c'est la générosité, c'est-à-dire cette part de vérité qui éclaire les hommes en quête de tolérance et de communications. [...]. Si j'ai opté pour le polar pour dire la crise de mon pays, c'est sans préjugé aucun, sans le moindre complexe. »²

C'est cette part de vérité et le souci de rendre compte du réel qui passe en premier chez Yasmina Khadra, le genre n'est ici qu'un prétexte pour dire le réel dont l'auteur se sert avec aisance et va habileté.

II.II.2. CETTE FILLE-LA : L'ECRITURE AU SERVICE DE LA FEMME OU LA FEMME AU SERVICE DE L'ECRITURE ?

En situant l'intrigue du roman dans une sorte de bâtisse qui ne ressemble ni à un hospice, ni à une maison de retraite, ni à un asile mais qui est tout à la fois, Maïssa Bey autorise et légitime toutes sortes de folies des personnages féminins dont elle est le porte parole. En multipliant les personnages, Maïssa bey multiplie les folies, les délires, les paroles qui sont la source d'une seule voix celle de Malika, la narratrice qui se multiplie, et multiplie les récits et les histoires. Ne s'agit-il pas ici d'une seule personne, d'une seule voix, la narratrice ou celle de l'écrivaine elle-même qui se fait le porte parole de toutes les femmes algériennes ? Cette multiplicité n'est pas symbolique du dédoublement et de la schizophrénie dont est sujette l'identité maghrébine.

Elle multiplie les noms, les lieux, et les récits et donc les identités, elle croit en avoir plusieurs et par conséquent elle n'en a aucune, genre de confessions

¹ Chemla, Yves, *Études francophones*, « Le Roman comme art de l'angle mort ». Pour Anne et Frédéric Naef. Sur *La Part du mort*, de Yasmina Khadra, Paris, Juillard, 2004.
http://homepage.mac.com/chemla/flic_doc/khadra02.html . Consulté la dernière fois le 21/12/2010.

² Tervonen, Täina, « Yasmina et le commissaire Llob-Enquêtes dans une Algérie en guerre », *Africultures*, septembre 1998.

intimes de Malika, de ses désirs intérieurs, de ses amours et adultères, le récit de *Cette fille-là* en légitimant les actes de ces femmes remet en cause la société qui les a rejetées et jetées dans cette « nef de fous ».

« *Cette fille-là*, de Maïssa Bey est un titre très significatif. En même temps qu'il annonce un motif féminin central mais cerné par un anonymat et une mise à l'index méprisante, il laisse entendre le ton résolument parodique et ironique de l'auteur. »¹

En effet, Maïssa Bey affiche dès le titre les motifs d'une écriture qui se met au service de la cause féminine comme but essentiel de l'œuvre, et sens profond du livre en se camouflant derrière une esthétique très audacieuse. La thématique joint l'esthétique pour donner lieu à une écriture interpellant les lecteurs ou plutôt les lectrices sur la condition féminine en Algérie plus particulièrement et dans le monde arabo-musulman de manière générale et sur le combat qu'elles doivent mener pour s'affirmer. Cette écriture s'affirme dès le départ à travers les jeux sur les modes et techniques de narration ainsi que sur la structure du récit pour donner sens et lieu à la parole là où il ya interdit de dire.

« D'emblée, le jeu de la narratrice sur les amorces possibles de récit va au-delà d'une simple recherche formelle de l'écriture, il figure l'enjeu inhérent à toute prise de parole et aux risques de musellement qui s'y attachent. »

Pourrait-on lire dans le choix d'un pseudonyme féminin par l'auteur de *La Part du mort*, précisément celui de sa femme, l'intérêt qu'il accorde à la figure de la femme dont il se sert pour écrire ses romans même si le personnage féminin ne joue pas un rôle très important dans ses romans. Le rôle qu'il accorde à la femme dans ses récits reste un peu masqué et dans l'ombre. C'est le cas de Soria dans *La Part du mort* du, Historienne, femme intellectuelle qui

¹ Rachida Derguini, MÉDITERR@NÉE, le premier journal de la méditerranée, « Cette fille-là, de Maïssa Bey, un roman « à contre silence », 08 mars 2009. <http://www.mediaterranee.com/Rubriques-generales/Culture/Cette-Fille-la-de-Maïssa-Bey-un-roman-a-contre-silence.html> . Consulté la dernière fois le 21/12/2010.

² Ibid.

aidera le commissaire Llob dans ses investigations policières, mais elle ne demeure pas la seule femme du récit, Mina sa femme présente dans tous ses romans et le personnage de Nedjma la femme aux amants multiples nous rappelant Nedjma de Kateb Yacine. La femme peut aussi représenter un outil de lutte contre la violence avant et même après l'indépendance, rejoignant la lignée des personnages féminins et écrivaines algériennes dans leur lutte pour les droits et la liberté de la femme, entre autres Maïssa Bey, particulièrement dans *Cette fille-là* :

« La résistance, en Algérie, est symbolisée par tout un peuple. Il est vrai que la femme a été la première à s'insurger contre l'intégrisme, mais le reste n'a pas tardé à se mobiliser autour d'elle. Il a eu les enfants qui, malgré l'interdiction et la destruction de l'école et les crimes abominables perpétrés sous leurs yeux et dans leur classe, ont continué de braver la menace obscurantiste tous les matins pour rejoindre leurs instituteurs, eux-mêmes "assassinables". Puis, les paysans qui se sont révoltés, à leur tour, contre le proxénétisme des émirs du GIA. Ensuite les citadins ciblés par les engins explosifs. Aujourd'hui, l'ensemble du peuple est visé, d'où son combat pour sa survie. Il me semblait injuste d'élever l'intellectuel au rang du martyr suprême. Il n'a été qu'une victime parmi tant d'autres. Il ne peut prétendre à un statut plus honorable que celui des badauds fauchés brutalement au détour d'un stock. »¹

II.II.3. L'IMPOSSIBLE QUETE D'IDENTITE

Maïssa Bey multiplie les noms, les paroles, les voix et les histoires à un tel point qu'on a l'impression qu'il s'agit de plusieurs personnages, mais n'est-ce pas en réalité d'un seul personnage, Malika, dont il s'agit ? Elle va même jusqu'à jouer sur l'orthographe du nom pour lui changer de statut de la possédante à la possédée, de Malika à Malaïka. Ce procédé de l'écriture relève de l'intention de l'auteure de multiplier les statuts et les identités de la narratrice en rendant difficile ou presque impossible le processus d'identification du lecteur aux personnages.

¹ Taïna Tervonen, « Yasmina et le commissaire Llob-Enquêtes dans une Algérie en guerre », *Africultures*, septembre 1998.

À l'impossible structure du récit correspond aussi l'impossible quête d'identité ; à cette recherche infinie et démesurée de la parole, d'une parole impossible parce qu'inscrite dans l'interdit et les tabous d'une société rétrograde et archaïque, correspond cette quête indéterminée et déchaînée de l'identité, pas une seule et unique mais multiple et contradictoire.

« D'où la course effrénée de la narratrice, canevas d'un récit fondamental : celui d'une impossible quête de son identité. Quête impossible, comme peut l'être celle de tout être abandonnée et reniée, puis adopté et encore renié...Mais quête toujours renouvelée : en effet, qui peut s'accommoder de l'évidence d'une non-identité ? Qui peut admettre de ne pas (s)avoir ses père et mère géniteurs ? »¹

Cette quête de l'identité devient presque impossible parce qu'elle prend la forme de l'errance, la narratrice en quête de son identité jamais retrouvée, finit par se replier sur elle-même dans le silence et l'oubli. *Cette fille-là* se veut l'expression de l'errance, l'errance qui finit dans la réclusion, la solitude dans le non sens, Malika se fait la porte parole de toutes les femmes en errance.

« Dans ce récit, la narratrice, en quête de son identité, raconte son histoire et celles d'autres personnages féminins pensionnaires dans un sordide hospice de vieillards. Elle énonce les nombreux drames de l'abandon et la solitude selon une stratégie qui use de formes narratives diversifiées et hétérogènes. Le récit éclaté et fragmenté au plan de la narration déploie tout un discours sur la mémoire collective, l'histoire et le rejet social. »²

L'horizon d'attente littéraire en Algérie par rapport auquel la littérature algérienne de langue française se situe ou devrait se situer est étroitement lié au discours idéologique régnant dont la littérature fait partie intégrante. Plusieurs éléments interviennent dans la constitution de cet horizon d'attente. D'un côté, l'Histoire de l'Algérie, de l'autre, l'Histoire de la littérature de langue française. Dans toute reproduction des discours mythiques, ces deux éléments

¹ Rachida Derguini, « Cette fille-là, de Maïssa Bey, un roman « à contre silence », op.cit.,

²Fouzia Bendjlid, « Énonciation des formes romanesques dans Cette fille-là de Maïssa Bey », *Synergies Algérie*, n°5-2009 pp. 227-242
<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie5/bendjlid.pdf>. Consulté la dernière fois le 23/12/2010.

jouent un rôle très important. Tout récit de l'Histoire et de la littérature algérienne de langue française est lié au discours idéologique préexistant qui reflète l'identité nationale.

« Ce récit est constitutif de l'Identité. Il est à travers sa production d'un espace, et il est espace lui-même. Production de l'espace de la nation. Production de l'espace de l'Histoire. Production de l'espace des textes, parmi, les quels la littérature n'est pas des moindres. Par sa familiarité avec la production mythique, la littérature permet la constitution d'une grille de lecture du réel qui évite la fastidieuse et dangereuse exploration des faits comme des lieux. »¹

L'identité chez Maïssa Bey repose sur l'Histoire mais aussi sur le souvenir et la mémoire, Malika s'y perd en essayant de retrouver son identité, qu'elle recherche dans les souvenirs étouffés et les mémoires tues. La conception de l'identité chez Maïssa Bey repose sur l'Histoire, le souvenir et la mémoire et prend la forme impossible d'une quête multipliée, d'une errance.

« Ainsi, malgré son obstination, elle ne peut empêcher que cette quête jamais aboutie, définitivement vouée à se replier sur elle-même, que cette quête, donc, se transforme en une errance... qui la fera solidaire de tous ces autres êtres en errance, recluses et reclus dans cette bâtisse pour laissés-pour compte dont la société ne veut plus entendre parler et qui, pour continuer à vivre sont à jamais établies dans un monde où « Mémoire, Histoire, Souvenirs » règnent en maîtres absolus. »²

II.II.4. UNE OU DES ECRITURES SINGULIERES.

Voyant dans la langue française un outil d'aliénation, langue de "l'Autre", de l'ancien colonisateur, le lecteur algérien charge l'écrivain algérien et lui assignait le rôle de dénoncer justement cette modernisation conçue comme un outil d'aliénation et d'occidentalisation qui correspondait à la fois à l'expression d'une fidélité aux valeurs sociales et morales traditionnelles. Qu'est-ce qu'il en est actuellement du rôle assigné à l'écrivain par le lecteur, une fois le problème de langue dépassé et à partir du fait que le modernisme

¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, op.cit., p. 138.

² « Cette fille-là, de Maïssa Bey, un roman « à contre silence », *Encre bleu éditeur*, 2003.op.cit.

n'est plus conçu comme une dénationalisation de la littérature et de l'écrivain, où la description ethnographique et la guerre d'indépendance seront dépassées ?

Rachid Mokhtari parle d'une nouvelle forme de témoignage qui passe plutôt par la forme que par le contenu en donnant naissance à des écritures singulières, n'ayant rien à voir avec la littérature de témoignage de la période d'avant. Selon lui, le témoignage sur les bouleversements de la société algérienne se fait par le biais des bouleversements des formes, des sens et des récits :

« Les préoccupations esthétiques prévalent sur le thème. La période du témoignage est-elle finie ? Ce n'est pas sûr. Ce genre prend de nouvelles formes et s'éloigne de plus en plus des pesanteurs du discours politique. Une nouvelle forme de témoignage s'opère donc dans les structures romanesques originales. La référence dominante des récits reste le tourbillon de l'avenir, l'incertitude du sens à donner à une société désaxée, meurtrie, désarticulée et dont les référents civilisationnels en fragments, voyageurs accidentels tels de l'espace... »¹

Les nouvelles esthétiques littéraires attestent d'un intérêt particulier accordé plutôt à la forme qu'au contenu, même s'il s'agit d'un certain projet idéologique ou politique, de rendre compte du réel, l'écriture dépasse le simple témoignage pour se pencher davantage sur la recherche esthétique.

« En effet, [...] les formes romanesques semblent privilégier une poétique qui s'écarte totalement de toute intention idéologique ou politique préétablie. L'écriture, à l'aube du XXI^e siècle affiche un désir certain d'autonomie car il s'agit beaucoup plus de la quête d'une « esthétique du sens » que celle d'un sens tout court. L'écrivain ne se contente plus de témoigner simplement. »²

En oscillant entre l'attente socio-politique et la subversion de l'écriture, les romans de notre corpus s'affirment comme des écritures singulières qui se définissent comme telles, différentes les une des autres. Si les critiques s'entendent à dire que ces romans répondent à une attente socio-politique tant interne inscrite dans la sphère réceptrice nationale qu'externe, inscrite en

¹ Rachid Mokhtari, op.cit., p.50

² Ibid.

dehors du champ national, ils répondent à une attente universelle les élevant au rang des écritures modernes. Selon Monique Bécour la lecture s'impose par elle-même à travers une écriture et une esthétique polémiques « opaques et limpides » à la fois :

« Qu'aura-t-on dit cependant sur cet incroyable premier roman si l'on omet de rendre à nouveau hommage à son style, qui allie si étrangement l'opacité à la limpidité au détour de phrases interminables et de brèves pointes déchirantes d'amertume. La puissance suggestive des descriptions de la misère bestiale du petit peuple ou de ces « patelins envoûtants de tristesse », où « la vie n'est rien que du temps qui passe, mendiant misérable et dégoûté », suffirait à elle seule à en imposer la lecture. Profond, complexe et d'une insolente beauté, « *Le Serment des barbares* » est un chef-d'œuvre. »¹

Presque tous les critiques classent incontestablement *La Part du mort* dans le genre du polar dans le quel l'auteur excelle à sa propre manière à raconter l'Histoire récente du pays dans une intrigue policière avec tous les ingrédients nécessaires.

« *La Part du mort* est l'occasion d'évoquer les lendemains de la guerre de libération menée contre la France, l'après juillet 1962, la période d'épuration, les massacres de harkis, mais aussi les spoliations, les petits potentats, les arrangements mafieux, les luttes d'influence, le tout orchestré de main de maître à travers une intrigue savamment construite-il s'agit bien d'un polar. »²

On parle souvent à propos des polars de Yasmina Khadra de structures singulières se distinguant tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu en réussissant à donner un nouveau souffle au genre grâce à un style à la fois provoquant par la violence du langage, l'humour ironique et satirique lui permettant de pointer le doigt dur des réalités crues de l'Algérie actuelle :

« Il est vrai qu'en regard des autres romans policiers algériens, les romans de Yasmina Khadra n'innovent que très peu en ce qui concerne la forme, mais ceux-ci convainquent par leur structure rigoureuse, leur action compacte, leur tension ininterrompue et

¹ Monique Bécour, « *Le Serment des barbares* », op.cit.,

² Patrick Galmel, *Un avis personnel, La Part du mort*, op.cit.,

leur unité sérielle. De plus, l'auteur réussit à donner de nouvelles impulsions au genre en Algérie, impulsions qui résultent surtout des remarques courtes mais frappantes, des dialogues humoristiques et agressifs, des constatations inattendues et directes du protagoniste des romans, le Commissaire Llob, mais de l'utilisation de l'ironie et de l'humour comme de la critique de la vie sociale et du système politique. De même Yasmina Khadra réussit à créer, avec le personnage du Commissaire Llob, un enquêteur qui n'a plus rien de commun avec les héros et les surhommes des phases antérieures, mais qui se présente comme un homme tout à fait normal, ancré dans la quotidienneté algérienne et la réalité du pays. »¹

Dans *Cette fille-là*, la narratrice Malika, joue avec les différentes techniques de la narration et les aspects de la parole, tantôt pour se l'approprier, tantôt pour la faire approprier aux lectrices-auditrices qu'elle invite tant volontairement qu'involontairement au récit en y adhérant ou en s'y opposant. Il en résulte que la voix qui parle, la voix de la narratrice et celles des femmes qui accèdent à la parole à travers cette voix-même, ne sont pas les seules sources d'énonciation mais aussi les auditrices inscrites dans le texte et en dehors du texte.

« En effet, la parole n'appartient pas seulement à qui la profère mais aussi aux personnes qui l'entendent, la jugent, l'admettent ou la condamnent. »²

Cette technique à la fois singulière et moderne de la narration mise en place révèle la volonté tant implicite qu'explicite de l'auteur d'inscrire et de solliciter l'auditeur/lecteur, et nous insistions sur le terme « auditeur », car l'écriture prend ici la forme d'une parole qui engage une très forte complicité entre le texte et le lecteur, entre la narratrice et le narrataire.

« Dans *Cette fille-là*, le regard sur soi apparaît comme indissociable d'un regard sur les autres. De là surgit la compassion pour les blessures, les stigmates, les souffrances des autres. Une générosité sans limites irradie tous ces récits éclatés dans un mouvement de fugue, mot à prendre ici dans un double sens. Celui

¹ Beate Burtscher-Bechter, *Naissance et enracinement du roman policier en Algérie*, op .cit.,

² « Cette fille-là, de Maïssa Bey, un roman « à contre silence », op.cit.,

des infatigables échappées de la narratrice et celui d'un principe de composition romanesque. »¹

L'écriture s'apparente en effet à une sorte d'errance et de fugue, aux différentes fugues de la narratrice et à ses différentes escapades en quête d'une impossible identité correspond un récit en perpétuelle composition/décomposition, reconstitution, d'un récit éclaté en plusieurs micro-récits, en une parole éclatée en une infinité de paroles et en une histoire multipliée en plusieurs histoires. Dont le sens du mot « fugue » inséré dans le texte justifie le sens et la structure : « Fugue : mot emprunté à l'italien « fuga », motif musical dont les parties semblent se disperser en différentes voix. Différentes voix»²

Le mot « fugue » est ici significatif de ce qu'est l'écriture chez Maïssa Bey qui est autant fuite que transgression et subversion des normes romanesques avec but de transgresser les tabous d'une société archaïque et remettre en cause ses valeurs. L'auteur semble bien investir le sens métaphorique et symbolique du mot « fugue », tant au niveau de la thématique qu'au niveau structurel, qu'elle tente d'expliquer à ses lectrices. Ce mot peut même rendre compte de la définition de l'écriture de Maïssa Bey dans *Cette fille-là* qui prend la forme d'une fugue, une fugue sociale, et une fugue poétique s'il on peut l'appeler ainsi, une sorte de libération de la société, des tabous, des lois ancestrales qui passe par une libération des règles de l'écriture romanesque. Fouzia Bendjelid parle à propos de *Cette fille-là* de récit éclaté en vue de rendre compte de l'abondance des situations auxquelles est confrontée la femme arabe entre autres algérienne, l'étalement du récit dont use Maïssa Bey rejoint cette idée de fugue qui alimente l'intention de l'auteur de témoigner de la diversité des tabous dont est victime la femme algérienne.

« *Cette fille-là* est l'assemblage d'un récit premier, celui de Malika, l'héroïne, et de huit autres récits seconds de résidentes à l'hospice, enchâssés dans le premier, mais ils sont autonomes les uns des autres. « Une histoire qui éclate en plusieurs autres pour

¹ Id.

² *Cette fille-là*, op.cit., p.41.

rendre compte de la multitude de situations liées au thème de la condition féminine en pays d'Islam...l'héroïne se démultiplie » La composition révèle une corrélation régulière entre récit premier et récits seconds à travers les procédé de l'alternance des textes : récit premier puis récit second et ainsi de suite... ; les micro récits portent des titres : les prénoms des personnages dont on raconte l'histoire. C'est un facteur de lisibilité constant. L'ensemble s'organise selon une structure tributaire de la stratégie narrative adoptée par Malika qui organise et coordonne le tissu narratif selon son imaginaire et l'initiative orale des protagonistes. »¹

Quant à l'intrigue de *La Part du mort* elle avance selon l'analyse de Patrick Galmel à pats minuscules en vas et viens sans produire du sens avec une stérilité au niveau du sens. Á l'échec moral, et à la défaite morale qui règne dans l'histoire correspond l'échec du sens qui ne s'accélère que vers la fin du roman en accélérant le mouvement du récit qui prend réellement la forme du polar :

« Côté intrigue, on avance à petits pas, par allers et retours "improductifs". C'est la déconfiture ambiante qui prend le dessus. Et puis la "légèreté" s'efface peu à peu, et la seconde partie du roman, plus "urgente", plus poignante aussi, permet à l'auteur de revenir sur l'histoire récente de son pays, sur les tenants et les aboutissants de la situation de l'époque. »²

Les stratégies d'écriture de Yasmina Khadra témoignent de l'intention de l'auteur d'inscrire son œuvre dans une rupture tant thématique qu'esthétique, en introduisant pour la première fois une thématique politique, Yasmina Khadra rompt avec les normes du genre de manière même à les faire évoluer. Les critiques parlent d'un renouvellement thématique en même temps qu'ils reconnaissent des choix esthétiques propres à faire distinguer l'auteur et son œuvre au sein du genre : « Le choix formel de l'auteur implique une prise de position, une rupture nette face aux idées politiques dominantes et correspond à une phase avancée du parcours d'évolution du genre. »³

L'écriture de Khadra annonce une originalité qui tient du courage que l'auteur a eu de dévoiler les dessous et les remous de la réalité amère de son

¹ Fouzia Bendjlid,

² Patrick Galmel, *Un avis personnel, La Part du mort*, op.cit.,

³ Claudia Canu, *Le Roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra*, op.cit.,

pays dans une plume encore plus audacieuse qui puise dans tous les répertoires des deux langues de manière à séduire les diverses catégories du public, atteste Claudia Canu :

« Au premier abord, l'œuvre de Khadra suscite un sentiment de forte fascination du fait de ses audaces dans le choix de raconter et de mettre à nu une réalité extrêmement difficile, et de par sa capacité à jongler avec tous les registres du langage pour toucher au vif le lecteur. »¹

En effet la vision que peuvent adopter les lecteurs vis à vis de la production romanesque algérienne est déterminée et influencée par les discours idéologiques dominants qui correspondent à ce que Bonn appelle la "Cité" et qui obéissent à des facteurs extérieurs. Quant aux aspirations des lecteurs ce que l'on désigne par « l'attente profonde » dépend en premier de facteurs internes, personnels qui correspondent des motivations et des goûts des lecteurs. Cependant ces attentes ne sont elles pas liées à l'idéologie ou ne sont-elles pas l'expression et le reflet de la « Cité », de « l'Espace maternel » ? interroge Charles Bonn à ce propos : « Par contre, « l'attente » étant à priori un critère plus individuel, échappera-t-elle aux critères idéologiques pour manifester davantage certains aspects refoulés de L'espace maternel ? »²

Il ne faut pas méconnaître que le discours idéologique est d'une grande portée dans les enjeux du culturel et du littéraire. Quant à l'horizon d'attente littéraire national est prédéterminée par cette image collective reflétée à travers les deux principaux aspects de la vision des lecteurs, et de l'attente dépendant toutefois des discours idéologiques de masse, imposés par la Cité, ce que Charles Bonn appelle aussi L'espace maternel.

Nous situerons d'emblée les romans de notre corpus dans un contexte bien défini : celui de l'Algérie comme espace et comme Histoire, plus précisément, son Histoire récente. Espace patriotique, national d'origine des écrivains même émigrants en France ou en Europe à l'heure actuelle. En plus de

¹ Ibid.

² *Le Roman algérien de langue française*, op. cit., p. 140

l'origine algérienne de l'écrivain nous ajouterons aussi que l'Algérie est le contexte de narration et du déroulement de ces récits, si ce n'est l'histoire elle-même qui se déroulerait en Algérie, ce seraient du moins les personnages qui le sont. Nous précisons que dans le cas des romans de notre corpus tous les personnages et les lieux sont algériens : *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal met en scène une Algérie ravagée par la guerre civile à travers le portrait d'une de ses plus anciennes belles villes, Rouïba où l'inspecteur Larbi erre désespérément dans les lieux décimés et détruits et inspecte en solitaire après la mort de sa femme sur la mort d'un homme misérable et vagabond se heurtant ainsi à des réalités choquantes de l'Algérie contemporaine. *La Part du mort* s'inscrivant dans un contexte similaire celui de l'Algérie auX confins du terrorisme. Il s'agit toujours comme dans tous les polars de Yasmina Khadra, du fameux commissaire Llob enquêtant sur le meurtre de l'un des personnages éminents de la mafia politico-financière corrompue de l'état dont son lieutenant le commissaire Lino est accusé au premier degré, le hasard fait bien les choses ici même lorsque Llob dévoile au cours de son enquête où il est aidé par une Historienne, des vérités dangereuses pourtant étouffées dont des massacres, machinations politiques, escroqueries, vengeance...etc. Il est encore question d'une préoccupation urgente : à qui profite le crime ?

Quant au roman de *Cette fille-là*, il met en scène plusieurs protagonistes féminines de différents régions de l'Algérie multipliant ainsi récits et histoires dont l'héroïne est la narratrice Malika sur l'histoire de laquelle se greffent une dizaine d'autres histoires d'autres femmes que réunit le même sort, celui de la tradition, de l'oppression, de la misère, de l'injustice masculine ...etc. Nous reviendrons une autre fois pour dire que l'Histoire de l'Algérie est bel bien présente où nous est offerte à lire d'un côté l'Histoire dramatique récente de l'Algérie en période de terrorisme et de l'autre une lecture de ses mœurs, traditions, tabous et coutumes ancestrales dont sont victimes au premier degré les femmes. C'est ainsi qu'il serait possible de définir et d'étudier l'image de la littérature algérienne par rapport à un

contexte bien délimité atteste Charles Bonn : « Je pense qu'il est malgré tout possible de dégager, d'abord, un contexte spatial et temporel commun à ces textes, qui se définissent tous peu ou prou par rapport à lui. »¹

Nous nous résumons en disant que le contexte de légitimation et de définition de la littérature algérienne de langue française se définit par rapport à l'espace algérien et l'Histoire. Tout discours et horizon d'attente dépendant en partie de ces deux éléments. L'ensemble de ces facteurs se fixe en normes auxquels les auteurs devront soumettre ou non leurs textes, atteste Charles Bonn :

« Cet espace algérien est souvent *l'enjeu* de la rivalité entre discours idéologique et littéraire. Il est un des lieux dans l'horizon d'attente des lecteurs, de la norme à laquelle les textes viendront, ou non, opposer leur *écart*. »²

Nous ne manquons pas toutefois de faire constater que malgré que les textes algériens récents de langue française s'inscrivent dans un contexte historique de l'après –indépendance de décolonisation, ils font cependant référence à la guerre de libération nationale, ceci est du moins un critère auquel répondent les textes de notre corpus comme nous venons de le voir. En vérifiant les récits des romans de notre corpus nous avons pu constater qu'ils s'inscrivent dans un contexte non de reproduction pure du réel mais de reproduction plus ou moins approximative et fidèle du discours antérieurs sur ce réel, qui constituerait un modèle, que Charles Bonn nomme "discours social" qui porte en lui les canons tant implicites qu'explicites de la représentation du réel par le texte littéraire et par rapport à l'horizon d'attente dans le quel il s'inscrit si l'on se réfère à la notion d'horizon d'attente telle que définie par Jauss.

Si la littérature algérienne de langue française posait le problème de langue au lendemain des indépendances jusqu'à remettre en cause même sa légitimité par le public-lecteur, aujourd'hui le problème ne se pose plus. Et si comme l'a expliqué Abdelkebir Khatibi au lendemain des indépendances: « la présence

¹ *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, op.cit, p.18.

² Ibid, p. 19.

de ces écrivains comblait un vide et répondait à une attente. On salua cette littérature avec un certain enthousiasme, l'édition s'en empara, à tel point que chaque maison d'édition possède son "Arabe de service" »¹

Il est impossible, du moins à notre avis, d'appréhender et de définir l'image de la littérature algérienne contemporaine sans pour autant la situer par rapport à l'image collective qui lui a été assignée par les grandes études et recherches précédentes sur son contenu de l'après- indépendance. Et toutes les études et les enquêtes faites sur la production romanesque de l'après-indépendance donnent à lire « [...], une image collective de la littérature maghrébine de langue française selon la quelle cette dernière ne serait plus adaptée à la modernité actuelle. On est fier de la caution culturelle que cette littérature représente pour le regard de l'Autre, et en même temps agacé par les deux aspects auxquels on la réduit le plus souvent : la description ethnographique de la vie traditionnelle, qui gêne parce qu'on la sent faite pour l'Autre, et les récits d'une guerre veut dépasser, toute douloureuse qu'elle ait été, pour aller à la rencontre du progrès, de l'avenir et, pour certains, du socialisme. »²

C'est toujours par rapport à cette ancienne image, ces clichés et ces stéréotypes que l'on situe l'image actuelle de la production romanesque et par rapport à la quelle se définit l'horizon d'attente des lecteurs.

Situant les romans de notre corpus par rapport à l'ensemble de la production romanesque contemporaine et par rapport à l'image collective qui leur est attribuée à travers les discours d'escorte, répondent-ils à une norme de production, autrement dit se situent-ils dans une concordance ou dans un écart par rapport à cette image collective qui définit et légitime la littérature algérienne contemporaine en tant que telle ?

¹ *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, pp. 9-10.

² *Ibid*, p.8.

Notre lecture d'articles divers parus dans la presse algérienne d'un côté et dans la presse française de l'autre concernant cette production nous a amenée à constater qu'elle s'entend dans l'ensemble à définir ses caractéristiques en certains points cohérents:

« La réalité comme valeur référentielle, la vérité comme donnée éthique et l'engagement comme valeur idéologique. Ce qui traçait de fait à la réception une mission de conservation des normes et dénonciation de prescriptions. »¹
Appui Hadj Miliani.

Interroger les textes de notre corpus nous a permis à la lecture d'articles divers et de critiques divergentes d'élargir notre champ de lecture en vérifiant la fiabilité de nos propres analyses. Il est certain qu'en raison des conditions de la production et de la réception de ces textes qui dépendent de deux espaces celui de l'Algérie et de la France de manière plus particulière et à l'étranger de manière générale, que les écrivains répondent à travers leurs textes à plusieurs et non pas un seul horizon d'attente comme nous avons pu le constater.

Nous avons pu voir qu'en s'inscrivant dans la doxa des discours idéologiques et politiques, d'une thématique politique du témoignage et de la révolte, les écrivains de notre corpus controversent les horizons d'attente avec une écriture où la recherche esthétique l'emporte sur l'inspiration thématique et donne lieu à des écritures violentées et subversives singulières.

À l'image de la réception de cette littérature et à travers l'ensemble de ces valeurs que le lecteur algérien aborde les œuvres, réclame-t-il un certain type de thématique et de discours ? Ces derniers s'inscrivent-ils plutôt dans l'idéologique et le politique ou plutôt dans le reflet esthétique, ou dans les deux à la fois ?

Où se situe l'écrivain algérien de langue française par rapport à cette attente ? L'inscription de ces divers horizons d'attente dans les textes de notre corpus montre que les auteurs tendent de plus en plus à élargir le champ

¹ *Une littérature en sursis*, op.cit, p. 82.

lectorat de leurs écrits en recrutant leurs lecteurs dans les différentes masses et dans les différentes cultures. Les différents profils du lecteur que nous avons pu relever à travers notre étude de l'inscription des ces divers horizons d'attente rendent compte parfaitement de cette diversité et cette controverse. Si nous concevons comme l'a déjà expliqué l'écrivain et l'universitaire tunisien Tahar Bekri qu' « écrire n'est pas discourir et la littérature dit plutôt l'opacité du monde au moment même où elle renonce d'en délivrer une clé »¹, l'écrivain algérien de langue française aujourd'hui continuerait –il à jouer le rôle classique de porte-parole, de porte- drapeaux, de l'ancien maître, "l'autre", et l'actuel maître, le gouvernement ?

Néanmoins, cette réception ayant tendance de plus en plus depuis les années 90 et jusqu'à nos jours à appréhender les œuvres d'un point de vue esthétique, tels que les stratégies d'écriture, le lexique de l'œuvre, les formes narratives. Orienterait-elle l'horizon d'attente des lecteurs d'avantage par rapport à ces aspects au détriment de la thématique et de la portée discursive et idéologique de l'œuvre ?

Cette nouvelle orientation dans la réception de la production romanesque algérienne de langue française à partir des années 90 tend ainsi à inscrire l'horizon d'attente littéraire des lecteurs par rapport à leur capacité d'approcher les œuvres dans leur qualité esthétique et donc par la même en rapport avec leur culture littéraire. L'écrivain algérien contribue pour une grande part à façonner ce mode de réception qui se traduit par un élargissement du champ des lecteurs, en tendant à inscrire ce lectorat d'emblée et d'avantage à travers les textes, autrement dit, c'est l'écrivain qui produit le lecteur en le sollicitant à travers les textes tant au niveau de la thématique qu'au niveau de l'esthétique.

Nous avons pu voir à la lecture d'articles et d'interviews sur nos trois romanciers que les journalistes s'intéressent plutôt à la dimension politique que

¹ Cité par Amrani Mehana, *Colloque International sur la réception du texte littéraire maghrébin d'expression française*, « Horizons d'attente divers et controversés », *Le Quotidien d'Oran*, 24 décembre 2000.

la dimension esthétique des œuvres. Ce n'est qu'au sein de la critique universitaire que l'on trouve un intérêt particulier accordé à la forme et à la recherche esthétique en voyant dans ses œuvres de la vraie littérature.

Même si l'on ne peut parler de la production romanesque algérienne de langue française comme s'agissant d'une entité homogène et répondant à des critères bien définis, il nous est permis au moins dans le cadre de cette approche de l'appréhender à travers les discours d'escorte qui l'accompagnent à chaque fois et la justifient en tant que telle. L'approche isolée des textes de notre corpus demeure toutefois incomplète, voire insuffisante si nous ne l'inscrivons pas dans un relativisme et dans un fonctionnement national, par rapport aux modèles de référence en dehors des différences et dans un horizon d'attente déterminé par les aspirations des lecteurs. A quel horizon d'attente répond cette production romanesque ? Est la question à laquelle nous avons tenté de répondre ici est là.

Cependant si la production romanesque algérienne de langue française témoigne d'un dynamisme et d'une richesse inégale, elle rend toutefois compte de la situation paradoxale dans laquelle se trouve la société algérienne contemporaine, déchirée entre le modernisme et la technicité mais obéissante aux contraintes dictées par un islamisme exagéré et des traditions ancestrales dépassées, ces contradictions sont bien ressenties au sein des écrits eux-mêmes qu'en société. A cette situation paradoxale correspond également une réception paradoxale et par là même un horizon d'attente contradictoire et « controversée » pour reprendre l'expression d'Amrani Menhenna qui se fait à l'image de la dichotomie des écrivains entre deux visions antinomiques, dépendant à la fois du regard de l'écrivain porté sur sa patrie et celui polarisé vers l'Occident, vers "l'Autre", "l'ex-colonisateur". L'écrivain algérien aujourd'hui est-il toujours assigné du rôle du témoin, de porte-parole et de l'avocat d'une cause ? Les lecteurs chargent-ils l'écrivain algérien de langue française de faire la critique-reproche des responsables du gouvernement, de rendre compte des problèmes vécus par le citoyen algérien ou leur horizon d'attente s'étale à une plus grande échelle ou il s'agit plutôt

pour l'écrivain de s'inscrire dans un fonctionnement plus universel, d'aborder les conflits du siècle ?

C'est ainsi que l'horizon d'attente actuel se situe à la limite de la recherche esthétique et le discours idéologique, politique en premier. Cette division est d'avantage accentuée par la dispersion occasionnée par la décentralisation éditoriale dans les années 90. Comme nous l'avons déjà démontré, le paysage éditorial algérien des années 90 observe un certain dynamisme avec la naissance de maisons d'éditions algériennes qui voulaient récupérer cette production dont la publication se faisait en exclusivité par des maisons d'édition françaises et ceci donne sur le plan de la production une abondance dans les écrits tant sur le plan thématique qu'esthétique.

« Les deux questions "comment les lecteurs potentiels voient-ils leur littérature ?" et "qu'en attendent-ils" vont donc à priori être modalisées de façon différente. Dans la mesure où la connaissance de la littérature nationale passe le plus souvent par les filtres idéologiques de l'appareil scolaire comme de l'appareil culturel en général (presse, discours officiels, etc.). »¹

Si le contenu des romans et les compétences qu'ils suggèrent trace le profil culturel d'un lecteur algérien, les facteurs de production, publication, de diffusion et de médiatisation contribuent plutôt à suggérer un lecteur francophone voire français ou même européen. De même la nature de la critique européenne notamment et surtout française rend compte du souci majeur et de l'attente politique en raison de l'intérêt majeur accordé aux questions de fond et de choix politiques et idéologiques des auteurs. Cependant nos trois romanciers ont su et de manière très habile contrecarrer cette attente politique et médiatique, tout en lui consacrant la plus grande place, la dépasser et lui donner un aspect esthétique authentique. C'est ainsi que nous pouvons dire que ces trois romanciers essaient de répondre à plusieurs attentes tantôt politiques, tantôt poétiques.

¹Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, op. cit., p. 140.

Les œuvres tendent-elles plutôt à créer leur horizon d'attente à travers les choix thématiques et les choix esthétiques en se créant leur lectorat ou tendent-elles plutôt à répondre à une certaine attente dictée par la réception locale et française ? Même si nos romanciers n'affichent pas explicitement leur volonté de s'adresser à un lecteur algérien en donnant plutôt l'impression de s'adresser à un lecteur français. Leurs choix scripturaux quelques fois inconscients mais pourtant claires affichent nettement leur volonté d'affirmer leur appartenance culturelle arabo-musulmane qu'ils veulent partager avec le lecteur. Cependant est-ce que cette volonté est loin d'être réalisée car la réception réelle atteste nettement de la polémique entre les horizons d'attente des œuvres et ceux de la réalité. Les comptes rendus de la presse algérienne ne rendent pas réellement compte de l'attente du public algérien comme l'a bien fait constater Hadj Miliani, essentiellement entre 1970 et 1990. Contrairement la presse française ne se contente pas de jouer le rôle de comptes rendus mais de verticale critique. Nous avons déjà évoqué ce problème dans notre synthèse où Mahmoud Bouayed en 1985 a bien expliqué « qu'il faut reconnaître que rarement les auteurs de ces comptes rendus ne donnent une opinion sur le livre étudié, se cantonnant à une présentation du contenu, sauf évidemment dans les revues publiées par les universités et centres de recherche où les ouvrages font l'objet d'une véritable critique. »¹

Cette production tend donc à solliciter un nouveau type de lecteur en l'inscrivant d'emblée dans les structures immanentes des textes et dans une modernité universelle.

« Á cet exotisme-là les années 90 ont vu se substituer un autre exotisme, hélas tragique, celui de l'horreur, du désespoir et de l'exil, suscitant une lecture plus documentaire que littéraire chez un public français obnubilé par l'enjeu politique immédiat. Cette autre page, de nombreux auteurs algériens la tournent aujourd'hui, et de tout côté on voit l'élaboration littéraire reprendre le dessus sur la transcription littérale de la souffrance. De nouveaux genres font leur apparition, le polar par exemple, élevé par certains au rang d'art majeur, et qui a la vertu de ne pas se prêter aux facilités

¹ Mahmoud Bouayed, *Le livre et la lecture en Algérie*, Paris, Unesco, 1985, coll. « Études sur le livre et la lecture » n°22, p. 14.

du lyrisme de l'horreur. Si la violence est omniprésente dans tous ces nouveaux romans algériens, l'heure n'est plus au cri, à la seule condamnation vertueuse. Sept ans de réflexion ont mûri le regard et donné aux auteurs un sens du tragique dont les résonances sont universelles »¹

Cependant cette modernité se définirait-elle en tant que continuité ou en tant que rupture par rapport aux normes conventionnelles et traditionnelles du genre romanesque, d'un côté et de l'image globale de la production romanesque algérienne des années 90 de l'autre côté ? Si elle se définit comme rupture, c'est par rapport à quelles normes conventionnelles de la doxa et quel rôle proposerait-elle au lecteur potentiel ? C'est les questions autour des quelles s'articulera le chapitre qui suit.

¹ Aude Lancelin, *Dans la mémoire de l'OBS : une nouvelle génération de romanciers algériens, Boualem Sansal, Slimane Benaïssa...les enfants de l'amertume*, op.cit.,

CHAPITRE III

**CONTINUITÉ OU RUPTURE AVEC
LES NORMES ROMANESQUES
TRADITIONNELLES ?**

II.III.1. ESPACE DU REEL ET ESPACE DU TEXTUEL.

Au terme de notre analyse de l'inscription du lecteur virtuelle dans les textes de notre corpus nous nous poserons enfin la question si les textes jouent avec certaines attentes du lecteur potentiel. Les trois romanciers essayent-ils de satisfaire les attentes du lecteur ou les contrecarrent-ils en rompant avec les « modèles littéraires préexistants et en creusant l'écart avec les canons esthétiques en cours, constitutifs des normes sur les quelles repose le romanesque traditionnel.»¹ ?

« En fait on ne découvre jamais un texte avec un esprit vierge. L'acte de lecture s'effectue toujours sur un fond de lectures antérieures, sur une mémoire textuelle plus ou moins développée selon les sujets et il est certain que l'on a tendance à vouloir, fût-ce inconsciemment, ramener l'Autre au Même au terme d'une lutte des codes narratifs qui demeure généralement implicite. On décrète alors de bonne foi que le texte est « illisible » faute de reconnaître que ce n'est pas le récit qui est illisible, mais le lecteur qui ne sait pas lire. »²

En effet c'est à partir de ses habitudes de lecture que le lecteur aborde un roman. Sur quels aspects des normes romanesques jouent les romans de notre corpus, sur la mise en espace textuelle, sur la thématique ou sur d'autres aspects ? Le lecteur se sentirait-il familiarisé ou au contraire dépaycé ? C'est en situant les romans dans leur contexte et par rapport aux genres aux quels ils appartiennent que nous parviendrons à vérifier s'ils s'inscrivent dans une continuité ou dans une rupture.

« Un des aspects les plus surprenants qui se présente au lecteur non familiarisé avec les productions du Nouveau Roman est le peu de respect accordé au principe, fondamental ailleurs, de non-contradiction. En effet, on s'attend généralement à ce qu'un récit reste logique avec lui-même et présente une cohérence. Rien de tel avec une fiction qui se soucie peu de la vraisemblance. »³

¹ Valérie Lotodé, *Le lecteur virtuel* de Rachid Boudjedra, op.cit., p. 67.

² Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 18.

³ Ibid, p. 19.

Nous avons déjà vu que les trois romanciers, Boualem Sansal, Yasmina Khadra et Maïssa Bey maîtrisent parfaitement les règles du genre romanesque de manière à jouer sur les attentes du lecteur et sur ses habitudes de lecture? Où se situent ces lieux de reproduction ou de transgression à commencer par le genre?

Si nous considérons comme « vrai que le récit, en général, est récit d'un événement exceptionnel qui échappe aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité. C'est pourquoi avant tant d'insistance, il rejette tout ce qui pourrait le rapprocher à la frivolité d'une fiction (le roman, au contraire qui ne dit rien que de croyable et de familier, tient beaucoup à passer pour fictif) »¹

En faisant de l'Histoire récente et passée de l'Algérie le matériau principale de leurs récits, en mettant en place des lieux réels, les textes de notre corpus s'apparentent-ils le plus à la fiction ou à la réalité ? Comment sont donnés à lire ces différents va et viens entre les deux ?

L'action romanesque est généralement située dans un espace bien défini. Chaque roman dispose d'une topographie qui lui est propre et qui le distingue d'un autre, et chaque romancier opte pour un espace et un lieu donnés où ils situent personnages et actions, cet espace doit plus ou moins être proche de la réalité ou même être réel.

« Dans la littérature romanesque à effets représentatifs qui aujourd'hui encore domine, le lieu n'est pas gratuit. Ce n'est pas un lieu dépeint en soi ; il s'inscrit dans l'économie du récit à travers un dressage rhétorique implicite de la lecture. Le lecteur, en présence d'une description, ne peut pas ne pas penser in petto que « quelque chose va se passer là »²

L'espace joue dans les romans de notre corpus un rôle très important, les romanciers lui accordent une fonction particulière que le lecteur peut facilement percevoir dès l'incipit. Le lecteur sait dès le début où se déroule l'histoire et se situe par rapport à cet espace mais prend aussi et surtout

¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 13.

² Jen-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 113.

conscience que le sens de l'histoire repose sur cet espace et tout ce qui s'en suit.

Les récits du *Serment des barbares*, de *La Part du mort* et de *Cette fille-là* s'inscrivent dans des cadres spatio-temporels assez semblables. "L'univers fictionnel", ou l'espace textuel dans lequel évoluent les personnages est essentiellement réel. Les débuts des œuvres introduisent le lecteur dans des lieux réels et symboliques à la fois qui remplissent la fonction d'espaces textuels.

Si la ville se présente comme l'espace dominant de la fiction depuis le début des années 90 et un signe important de la représentation symbolique, elle n'est pas moins dans les romans de notre corpus. Dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort*, cette fixation sur l'effet-réel efface l'espace du texte tout en réduisant sa spécificité et c'est au prix de cette dimension que les romans peuvent apparaître nouveaux en contrecarrant les attentes du lecteur à travers ce jeu entre le réel et la fiction.

« On peut par contre se demander si l'intérêt du travail effectué par le romancier réside précisément dans cette recherche de l'illusion réaliste déjà amplement exploitée par le roman antérieur. »¹

L'apparition de la ville comme dénominateur commun de la vie sociale de l'individu ou de la communauté entière est à l'origine du développement du roman dans la littérature maghrébine de langue française précise Hadj Miliani :

« À un peu plus d'un siècle de distance, on peut considérer que l'évolution du romanesque est contemporaine de l'émergence de la ville comme creuset de destinées collectives ou individuelles au Maghreb, et tout particulièrement en Algérie. »²

Cette émergence de la ville comme « embrayeur thématique » et comme espace topologique du roman algérien ne crée-t-elle pas de nouveaux horizons d'attente du lecteur en marquant une rupture avec les anciens horizons d'attente ?

¹ Ibid, p. 7.

² *Littérature en sursis*, op.cit, p. 183.

Dans les romans de notre corpus la ville sert de prétexte au texte, à l'histoire et à l'Histoire :

« Il y a pourtant un investissement de la ville qui n'est plus seulement l'espace étranger de l'altérité des années 50 et 70 ou encore celui de la petite ville des années 80, microcosme métaphorique d'une société en mutation. Il incarne davantage l'urbain comme champ de pouvoir, de réinvention de nouveaux repères identitaires, de désenchantement et de possibilité de l'existence même de l'acte littéraire. »¹

C'est sur la ville de Rouïba que s'ouvre *Le Serment des barbares*, l'une des villes des plus importantes du nord-est de l'Algérie sur le plan agricole et économique où le terrorisme a sévit de manière assez violente.

Nous lisons à la deuxième page :

« Ainsi va Rouiba. La mort est à pied d'œuvre et s'active à précipiter sa fin. Maigre consolation, le mal ne frappe pas seule ; l'abomination et la désolation sont partout dans le pays.

Jadis, il y a une vie d'homme, elle embellissait l'entrée est d'Alger. La petite bourgade avait épousé le plus beau des vallons et baignait dans le bonheur. Les dimanches maussades, les Algérois, comme éblouis par une idée follement originale, claironnaient : « Allons à Rouïba prendre un bol d'air et un ballon de muscat ! » [...]. En ce temps, elle vivait la quiétude, l'opulence ; elle était pimpante, coquette, sensuelle et aimait à se parer de fleurs. [...] De nos jours, trente années après l'indépendance, elle est regardée comme le fleuron de l'industrialisation du pays. Pr décret, elle a été classée « ville industrielle », et offerte à l'administration de cohortes moutonnières de visiteurs d'usines que des guides frénétiques et arrogants mènent à la baguette. Derrière des machines flambant neuves, des armées de cols-bleus, caporalisé au point d'avoir perdu l'usage de leurs neurones supérieurs, pulvérisent des records datant du siècle de la vapeur en débitant à leurs invités des propos de circulaires et d'annuaires statistiques trafiqués par de lointains et brillants esprits. »²

C'est ainsi que s'ouvre *Le Serment des barbares* sur la ville de Rouïba, "la ville des lauriers", lieu où se tisse l'intrigue et véritable sujet du roman, qui, depuis une trentaine d'années s'est transformée en un véritable lieu de

¹ Ibid, p. 184.

² *Le Serment des barbares*, op.cit, pp. 10-11.

cauchemar. Sous les yeux écarquillés de Larbi, héros du roman, et ceux du narrateur, Rouïba s'agite avec frénésie pour échapper à l'agonie. Les gens meurent comme des mouches laissant les survivants en pleine détresse au milieu d'une corruption qui sévit à tous les étages.

« L'espace urbain et son architecture sont des thèmes obsessionnels chez Sansal. On relève dans tous ses ouvrages une sémiotique spatiale procédant par analogie et déplacement de sens pour désigner l'état de l'être. Métaphores, allégories et zeugmas se relayent a priori pour éclairer et définir des phénomènes qui ne se manifestent que sur le tard, une fois leur conception et perception arrivés à maturité. »¹

Le traitement de l'espace fonctionne sur une double opposition, celle du passé, du présent et même parfois du futur, en prenant la forme d'analepses et de prolepses. Rouïba n'est plus :

« (...) cette fabuleuse pleine de la Mitidja grosse toute l'année, elle déversait sur la capitale à pleins camions les fruits de ses entrailles et de son labeur, les siens l'appelaient la ville des lauriers et en parlaient avec tendresse et fierté aux voyageurs en extase. »²

De nos jours, trente années après l'indépendance, Rouïba est devenue hystérique, sous les soleils glaçants qui éclairent une Algérie dévastée, aux paysages détruits par les mirages de l'industrialisation et du terrorisme, peuplés de personnages hébétés comme surpris d'être encore en vie :

« Elle est regardée comme le fleuron de l'industrialisation du pays (...). On l'a voulue impressionnante, digne du génie du dictateur. Elle est fébrile, norme et inquiétante comme une cité qui se prépare à la guerre. Elle est une verrue cancéreuse sur le flan oriental de la capitale. Les algérois qui ne vont plus nulle part, vous diront avec une commisération qu'y aller par Rouïba est le pire des chemins. »³

¹ Ali Chibani, Boualem Sansal, *Harraga*, « La Vieille maison », vendredi, 31 octobre 2008. <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-1061025.html>. Consulté la dernière fois le 24/12/2010.

² *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 9

³ Id.

Aujourd'hui Rouïba est une ville "abâtardie", "boursouflée", "crevassée", "déformée". En y situant toujours l'intrigue, les descriptions deviennent de plus en plus détaillées en allant au moindre recoin de la ville, description du cimetière, de l'hôpital, ...etc. Nous assistons donc à des descriptions anatomiques des lieux.

« La ville comme forme esthétique est une modalité de structuration du social, dans la mesure où elle est une cristallisation collective qui recompose au fil du temps, les acquis antérieurs. Par-là elle assure donc l'unité dans la diversité et dérive donc des exigences de la ville. Ainsi les actions réciproques qui s'y déroulent sont-elles constitutives de la ville comme forme esthétique. Elle est une œuvre collective mue par une dynamique commune d'auto-organisation. »¹

En effet la ville n'est plus qu'un simple lieu urbain mais elle est un lieu esthétique, on peut la comparer ici à une œuvre dont la visée esthétique est de remodeler la forme romanesque, de rénover l'écriture au même titre que l'œuvre par son travail esthétique transforme l'écriture, la ville comparable à une œuvre transforme le social et en donne de nouvelles lectures. La ville est donc conçue ici comme un moyen esthétique qui sert à renouveler l'écriture et la thématique en donnant de nouvelles lectures de l'espace réel et de l'espace romanesque. Elle permet ainsi aux auteurs d'apporter un nouveau regard sur la société et avec une nouvelle esthétique, elle suscite donc de nouvelles lectures et postule un lecteur différent.

« La ville est donc un non-lieu absolu de la modernité dont elle installe les langages meurtriers. Plus : elle devient ces langages meurtriers. C'est pourquoi elle est ressentie comme blessure. »²

Nous parlons plutôt de rupture au lieu de blessure par rapport aux anciennes représentations de l'espace romanesque algérien, où la ville suscite de nouveaux langages au sein et en dehors du roman. Elle est le lieu de la révolution sociale et politique mais aussi littéraire et romanesque, plus qu'un

¹ Jean Rémy, « De la Métropole comme expérience fondatrice au statut des formes dans une problématique du changement social » in *Ville et modernité* de Georges Simmel, Paris, L'Harmattan ; coll. « Villes et entreprises », 1995, p.9.

² Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien de langue française*, Alger : ENAL, 1986, p. 187.

motif de renouvellement du romanesque elle est source de rupture et de renversement des normes traditionnelles qui nous sont donnés à lire ici comme rupture.

De même, la première page de *La Part du mort* s'ouvre sur la description de la ville d'Alger :

« Un calme désespérant pèse sur la ville. Tout baigne. Les gens vaquent à leurs occupations, les mémés sont peinarde et aucun drame ne court les rues. Depuis la neutralisation du Dab, Alger respire. On se couche tard, on se lève rarement. L'Etat-providence se délecte du farniente avec le même détachement que ses décideurs. Du matin au soir, le petit peuple remue paresseusement çà et là, un doigt dans le nez et l'œil dans le vague. [...] Hier, il a plus toute la nuit. Le vent a vidé son sac jusqu'au matin. Puis dès l'aube, le ciel s'est dégagé et un soleil rembranesque s'est foutu à poil par-dessus les immeubles de la ville. L'hiver n'a pas fini de remballer sa grisaille que l'été est là, supplantant le printemps et le reste. Dans les rues décrottées, les filles traversent les esprits tels des étoiles filantes, le minois épanoui et la croupe frémissante. Un vrai régal. »¹

La description des lieux parfois même scrupuleuse envahit l'espace narratif au détriment de l'histoire racontée. C'est ainsi que les textes jouent avec les attentes du lecteur alors que l'on s'attend à une suite dans le cours des événements, celle-ci est momentanément suspendue par des intrusions de descriptions scrupuleuses.

« Dans un roman, au contraire, l'auteur s'il veut évoquer l'espace dans lequel évoluent ses personnages, doit nécessairement recourir à la description et corrélativement, suspendre pour un temps déterminé le cours de son récit. Autrement dit, l'espace d'un roman n'est jamais qu'un espace verbal. Ce phénomène inscrit, régulièrement dans tout écrit, relève du conflit existant entre la simultanéité de la vision objectale et la successivité inhérente à l'écriture qui se déroule, elle, selon une linéarité incontournable. »²

L'espace occupe une place importante dans la narration. Descriptions et comparaisons se multiplient pour présenter, dire l'espace, dire la ville. Un

¹ Yasmina Khadra, *La Part du mort*, op.cit., pp. 11-12.

² Jean -Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op .cit, p. 108.

traitement particulier, privilégié est accordé à l'espace, celui de la ville essentiellement ou d'autres lieux qui prennent la forme d'un espace carcéral, hôpital, cimetière, ...etc.

« On peut donc parler d'un espace urbain de la communication littéraire sur l'Algérie qui sera la ville en général, et que l'on retrouvera en tout lieu où fonctionne cette communication littéraire. Si l'on devine Paris ou Alger, parfois nommée, dans ce que représente la ville pour le roman algérien, la ville y sera le plus souvent l'espace de la différence, depuis lequel seulement peut se dire le lieu emblématique de l'identité. »¹

Ainsi la nouvelle littérature algérienne de langue française se définit en se créant de nouveaux espaces et grâce à l'espace de la ville, le roman peut exprimer l'altérité à travers laquelle peut se dévoiler l'identité de l'auteur à laquelle s'identifie par là même le lecteur. Comme dans ce passage de *La Part du mort* où le narrateur, le commissaire Llob, nous décrit l'asile où est détenu le dangereux criminel sur lequel est construite toute l'intrigue :

« L'asile s'étend sur une aire plus vaste qu'un terrain vague. Un coin idéal pour péter les plombs. Hormis un vieillard en train de se curer le nez à l'ombre d'un arbre, c'est la déréliction tous azimuts. Des pavillons sordides tentent de se mettre en évidence au milieu d'une végétation sauvage, lugubres comme des tombeaux. Leurs portes cadénassées choquent ; les barreaux de leurs fenêtres consternent. Malgré la nature tapageuse de leurs locataires, on les dirait inhabités. Ici, des êtres reniés par la société se terrent en attendant d'être enterrés. Je les devine, derrière le baraquement, les yeux ailleurs et les mains agrippés à la pénombre, en train de guetter, entre deux sédatifs surdosés, ce fossoyeur qui répugne à leur creuser un trou. J'ai toujours été mal à l'aise dans un cimetière, mais un asile d'aliénés exerce sur moi plus de chagrin qu'un charnier »²

Nous nous retrouvons en présence du même genre d'espaces carcéraux et clos dans *Cette fille-là* :

« C'est une maison dans les arbres.

C'est, à l'écart de la ville, une maison enfouie dans un buissonnement de feuilles poussiéreuses.

¹ Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien de langue française*, op.cit, p. 22.

² *La Part du mort*, op.cit., pp. 32-33.

Une bâtisse imposante mais délabrée aujourd'hui, qui fut, en d'autres temps, la résidence somptueuse d'une grande famille de colons.

Derrière un portail de fer forgé surmonté d'initiales entrelacées, seule l'allée a gardé un peu de la majesté qui fut sans doute la sienne autrefois. Rangés en file rectiligne de part et d'autre, les palmiers hauts et droits forment toujours une haie d'honneur. Garde-à-vous impeccable. Troncs écaillés, ramure transpercée de soleil. Tout au bout de l'allée donc, une vaste construction de style colonial, aux murs décrépits, recouverte d'un toit d'ardoises rejointoyée de coulées noires de goudron.

C'est là. Vous y êtes.

De près, le marbre blanc des larges marches du perron apparaît comme rongé en son milieu par le temps et les empreintes des pas de ceux qui ont occupé les lieux... »¹

La description s'étale encore sur d'autres pages, elle sert ici contrairement aux deux autres romans à inscrire la fiction dans un hors-texte, dans un espace-temps réel et le narrataire extradiégétique à l'intérieur de la fiction. Les espaces et les lieux décrits dans les romans sont réels et contribuent à ancrer le lecteur dans la réalité. Grâce à ces descriptions le lecteur garde un pied dans la fiction et un autre dans le réel, et c'est ainsi que les limites entre réel et fiction s'estompent, on ne sait plus si l'on est dans la fiction ou dans la réalité. De même que le cours de la lecture est sans cesse perturbé par des ruptures continues de la narration au profit de descriptions très longues et parfois même lassantes et ennuyantes.

« On a souvent reproché à de nombreux nouveaux romanciers leur goût pour la précision maniaque dans la description qui enlise véritablement la narration sous une accumulation de détails. Cette attitude débouche, nous l'avons déjà noté, sur un effet littéraire et non sur la peinture exacte d'un décor extralittéraire que le roman se chargerait d'exprimer. Les néo-romanciers refusent de se laisser enfermer dans la vieille distinction réalité/irréalité. Le monde existe évidemment. C'est celui où ils se meuvent et dans lequel ils utilisent un langage courant qui sert à la communication quotidienne. Mais ils estiment justement que l'écriture se distingue radicalement du langage journalier. Ils réagissent violemment

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 17.

contre un état d'esprit, romantique à leurs yeux, qui investit les choses d'une profondeur psychologiques et donne un sens au monde »¹

Outre le souci de la peinture fidèle des lieux réels et de créer l'illusion réaliste, ces descriptions produisent en nouvel effet esthétique où les habitudes de lecture sont contrecarrés avec les intrusions inattendus et excessives de descriptions qui viennent rompre le fil du récit. Les descriptions des lieux abondent dans les romans de notre corpus, elles consistent parfois et même souvent à revenir sur les mêmes espaces de manière récurrente. L'insertion des descriptions au milieu de la narration rompt le fil du récit.

« Apparaissant comme une pause dans l'action, la description menace toujours de dénoncer le caractère artificiel du récit. Un des procédés les plus efficaces consiste à mettre la description sur le compte d'un personnage. Le narrateur, au lieu d'interrompre brutalement son récit, se borne à rapporter ce que voit, dit ou pense un des acteurs du roman. La description est ainsi introduite par un personnage qualifié pour voir (explorateur, peintre, photographe, espion, enquêteur), situé dans un lieu propice (sommet d'une colline, dernier étage d'un tour, cachette aménagée), dont l'observation répond à une motivation (curiosité, appréhension, réflexe professionnel) et s'explique par une cause (recherche d'un indice, découverte d'un lieu inconnu, tentative d'évasion) »²

Les narrateurs de notre corpus interrompent volontairement le fil de leurs récits en se chargeant eux-mêmes de la description ; Larbi dans *Le Serment des barbares*, Llob dans *La Part du mort* et Malika dans *Cette fille-là*, rompent la narration en introduisant des passages descriptifs trop longs comme on vient de le voir. Il ne s'agit plus ici désormais de rendre compte dans le moindre détail des lieux et des décors mais de créer un nouvel effet esthétique sur le lecteur où il se perd dans les détails qui s'accumulent et les descriptions redondantes.

« La prépondérance des descriptions souvent identiques, ralenti fatalement la narration. Celles-ci ne remplissent plus leurs fonctions habituelles : la fonction narrative, d'une part, qui consiste à caractériser des lieux et des personnages et à apporter de précieux indices sur l'histoire et, d'autre part, la fonction

¹ Jean- Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 24.

² Vincent Jouve, *Poétique du récit*, op.cit., p.41.

informative grâce à laquelle un savoir sur le réel est communiqué. Le lecteur se perd dans les détails et s'enlise dans des phrases interminables. »¹

Valérie Lotodé rejoint les propos de Maurice Blanchot pour qui aussi, la description ne sert plus dans les nouvelles formes du récit à enrichir la fiction par les références au réel, où la langue française académique ne joue plus la fonction de retranscrire le réel dans la fiction de manière à limiter le champ de l'imagination et l'interprétation.

« La description n'est plus crédible en tant que moyen de projeter le réel dans la fiction. Surtout, pour la première fois, le matériel linguistique à la base de la description, le français simple et correct, est nié comme instrument de représentation du réel, non par une pratique linguistique qui tire sa supériorité des interdits qu'elle pose à la représentation et à l'interprétation. »²

À travers l'espace romanesque que crée la ville, de nouvelles représentation de l'espace réel sont suggérées et ce à travers de nouvelles esthétiques, cela n'amène-t-il pas à sous-entendre que ces nouvelles esthétiques offrent de nouvelles lectures du romanesque et donc un nouveau lecteur ? « La ville produit en fait des modes de gestion du réel et des interrelations sociales ; en d'autres termes, elle génère une nouvelle esthétique »³

La ville permet en effet à l'auteur de gérer le réel à travers le texte en produisant de nouveaux effets esthétiques et de nouveaux possibles narratifs. Si le réel contribue à construire les textes grâce au travail de l'imaginaire et de la fiction en offrant aux romanciers des lieux d'inspiration, à travers et au moyen des interprétations et des points de vue qu'ils en donnent. Les rôles s'inversent par la suite pour redonner sens à ce monde réel mais cette fois-ci reconstruit par le texte qui contribue à le façonner. Nous assistons donc à une écriture où l'espace textuel par sa reconstruction de l'espace réel à travers l'imaginaire et le fictif contribue même à remodeler le champ littéraire dont le

¹ Valérie Lotodé, *Le lecteur virtuel de Rachid Boudjedra*, op.cit., p. 71.

² Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, Essai sur le Nouveau Roman*, Genève : Librairie Droz, 1995, p. 162

³ Jean Rémy, « De la Métropole comme expérience fondatrice au statut des formes dans une problématique du changement social », op.cit., p. 9.

lecteur fait partie. En se créant ainsi de nouveaux champs littéraires, les textes se créent de nouveaux horizons d'attente élargissant le champ de l'identification du lecteur potentiel.

« L'espace du texte dans son intégrité même construit le champ littéraire. Il participe à sa dynamisation par les éclairages qu'il offre à l'idéologie de ce champ (à la fois comme combinaison de valeurs et de normes socialement dominantes ou pragmatiquement assumées et comme ordre et règles d'action de l'écriture et du littéraire. »¹

La ville occupe dans *La Part du mort* comme dans tous les polars de Yasmina Khadra une place très importante, les descriptions de l'espace de la ville envahissent l'espace textuel. L'espace de la ville réelle décrite se confond avec celui de l'espace textuel. Les deux espaces se fondent en un seul et le lecteur ne sait plus s'il est dans le texte ou le hors-texte. Tant les espaces décrits sont réels et se situent tous à Alger, la capitale.

« Les images symboliques de la ville sont interchangeableables dans les romans policiers, et elles se ressemblent dans les différentes œuvres du genre. Mais ici s'y ajoutent les images de la ville réelle qui font des investigations du Commissaire Llob de véritables enquêtes sociologiques sur Alger. »²

En effet, la ville devient un espace du texte mais aussi un prétexte même aux divers discours politiques dont elle devient le lieu principal, les différentes descriptions de la ville servent de prétexte au narrateur de faire des réflexions critiques sur les lieux décrits dans la capitale d'Alger. Nous pouvons dire donc que l'espace de la ville occupe une place centrale dans le roman de Yasmina Khadra comme dans tous les romans policiers, cependant elle sert ici d'autres intentions dont la principale est d'en faire un discours critique virulent contre la vie sociopolitique à Alger à l'image de toute l'Algérie.

« L'auteur plonge dès les premières lignes le lecteur dans la réalité algérienne apocalyptique sans bouteille d'oxygène, et au bout de quelques pages ce lecteur est obligé de respirer un air vicié où se croisent cadavres et prostituées, où cohabitent misère et luxe, où

¹ Hadj Miliani, *Une Littérature en sursis ?* Op.cit., p. 169.

² Beate Bechter-Burtscher, *Le Roman policier*, op.cit., p. 144.

fricotent magouilleurs et terroristes. Aucune couche sociale n'est épargnée, aucun îlot d'espoir n'est maintenu (les bons meurent toujours, car le Bon Dieu les préfère à ses côtés et les méchants les préfèrent morts). Le tout dépeint avec lucidité de quelqu'un qui ne se fait plus d'illusion sur le genre humain mais qui ne désespère pas de voir le monde changer justement parce qu'il croit en la justice. »¹

II.III.2. STRUCTURES ROMANESQUES ET ORDRES NARRATIFS.

Lire les textes de notre corpus, consisterait à priori à se demander si l'illusion réaliste n'est pas soigneusement utilisée au profit de la fiction ? Cela n'amènerait-il pas le lecteur à lire les textes contre les codes et les canons dominants ?

Même si la structure de *La Part du mort* obéit incontestablement comme nous l'avons vu précédemment aux règles du roman noir à l'instar de tous les polars de l'auteur, le lecteur perçoit un certain renouveau dans le genre, une certaine originalité propre à Yasmina Khadra. Si les critiques se mettent d'accord sur l'appartenance de ce roman ainsi que tous ceux qui l'ont précédé au genre policier, ils se partagent tous le même point de vue quant à l'originalité de l'œuvre et la créativité de son auteur. Où résident ces lieux de créativité et de renouveau sans pour autant parler de rupture proprement dite ?

S'agissant de la structure du roman, en le plaçant d'emblée dans le cadre du genre policier, elle répond parfaitement selon notre propre analyse appuyée de l'analyse de Beate Bechter-Burtscher :

« [...] la structure de ses romans suit sans innovations ou variations le modèle du roman noir. Dans tous ses romans, c'est donc, d'un crime- l'assassinat ou la disparition d'une personne-qui se trouve au début des enquêtes du Commissaire Llob. Parallèlement aux recherches du commissaire et de ses collègues cernant de plus en plus les suspects, la série de crimes se poursuit, et Llob découvre toujours de nouvelles victimes jusqu'à ce qu'il arrive à la fin du roman, à arrêter le(s) meurtrier(s). »²

¹ Fatma Zohra Zemmoum, « Le roman noir d'une société », in *Monde diplomatique* mars 1999. <http://www.monde-diplomatique.fr/1999/03/ZAHOU/11773>. Consulté la dernière fois le 24/12/2010.

² *Le Roman policier*, op.cit., p. 110.

En effet si l'on se réfère aux critères du genre on se rend compte que *La Part du mort* répond au même titre que les autres polars aux normes du roman policier, en même temps que l'auteur semble parfaitement maîtriser les règles du genre au point où il se les approprie et joue sur leurs différents aspects à savoir le contenu et la langue. A ce propos Beate Bechter-Burtscher affirme :

« D'après leur structure et leur contenu, *Le Dingue au bistouri*, *La foire des enfoirés*, *Morituri* et *Double blanc* sont incontestablement des romans noirs et maintes fois, les œuvres de Yasmina Khadra montrent que l'auteur connaît et maîtrise les règles de ce genre. Tandis qu'elle jongle avec ceux-là de façon créative au niveau du contenu et de la langue, »¹

L'œuvre de Yasmina Khadra forme également une unité et une suite au niveau du contenu, intrigues et personnages ainsi qu'au niveau de la structure des romans ; l'ensemble des romans forme une unité qui, grâce à la notion de récurrence nous permet de parler de série, notion clé du roman policier. En se présentant comme une série, les polars de Yasmina Khadra se conforment parfaitement aux règles du genre et présentent une continuité au niveau du style, du contenu et de la langue. Cependant *La Part du mort* venant après une rupture avec les polars précédents où l'auteur avait tué le héros, Llob pour le ressusciter enfin, nous pouvons parler à ce moment pour ce qui est de ce roman de rupture par rapport au genre. Nous n'avons vu jusqu'à ce jour un inspecteur, héros de saga policière se faire ressusciter d'entre les morts si ce n'est signé Yasmina Khadra ! La rupture est marquée aussi à l'intérieur de l'ensemble de la production romanesque policière de l'auteur où il avait rompu avec le genre pour y renouer de nouveau. Succès ou échec ? L'auteur ne semble pas être satisfait de la réception réservée au roman.

« Le commissaire Llob a été convaincant. Il a touché des milliers de lecteurs, même aux Etats Unis, où il a été salué par la presse américaine. Mais sa dernière publication-*La Part du mort*- a été un

¹ Ibid.

bide. Ses fans nous ont posé un sacré lapin. Je laisse tomber cette voie. Je n'écrirai plus de romans policiers. »¹

C'est ainsi que la réception réelle d'une œuvre peut modifier les vocations littéraires de l'écrivain et l'amener à prendre en considération les attentes du lecteur en essayant de les transcrire à travers ses écrits. L'inscription du lecteur dans le texte dépend donc en partie de la réception d'œuvres antérieures par le lectorat réel. Nous parlerons ici d'une rupture plutôt que d'une fusion avec l'ancien horizon d'attente du lecteur.

Sur le plan du contenu, de la thématique et de l'action, *La Part du mort* s'inscrit dans une continuité avec l'ensemble des polars de l'auteur en puisant dans l'actualité sociopolitique de l'Algérie. Il s'agit toujours des réflexions critiques du "flic spirituel"² comme il se nomme lui-même, qui se focalisent sur les problèmes sociaux, économiques et politiques auxquels la société algérienne est confrontée depuis les années 90.

Cependant si la saga policière à laquelle l'auteur nous a habitués s'enracine dans les problèmes de l'intégrisme, cette fois-ci il revient à l'histoire passée de l'Algérie et plus exactement à la veille de l'indépendance avec le sujet très délicat des Harkis.

« Depuis 1945 et les massacres de Sétif, le peuple algérien a vécu dans l'atroce plus souvent qu'à son tour, comme s'il était condamné à vivre entre les meules d'une Histoire détraquée. Le crime semble toujours devoir succéder au crime, en une infernale répétition. Exactions coloniales, massacres entre combattants indépendantistes, malheurs et violences de la guerre, et les tortures qu' l'on sait, depuis longtemps (Noël Favrelière, La Bollardièrre, Audin, Alleg, Mauriac...). Seules les forces de l'esprit et de la raison auraient pu faire plier la malédiction mais après une brève euphorie, au moment de l'indépendance, la ruine matérielle et le laminage spirituel du pays n'ont jamais permis de congédier le crime. »³

En puisant dans la réalité sociopolitique de l'Algérie, les romans n'offrent pas la même critique, il s'agit plutôt de la critique virulente des systèmes

¹ Karim Madani, « Je n'écrirai plus de romans policiers », Interview avec Yasmina Khadra dans *La Nouvelle République*, 24 juillet 2005.

² Cf. Commissaire Llol, *Le Dingue au bistouri*, 1997, p.7.

³ Daniel Rondeau, *La Plume et le fusil*, L'Express du 11.01.2001

politiques en place depuis l'indépendance dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort*, alors que la critique prend un autre aspect dans *Cette fille-là* où elle remet en cause les traditions archaïques et rétrogrades de la société algérienne et en particulier le statut de la femme à l'intérieur de cette société. Dans les deux cas les trois romans entretiennent à travers le social et le politique des relations étroites et intimes avec le réel, tout en se situant dans l'ordre de la fiction et de la narration, ils gardent un pied dans le réel en se spécifiant comme tels. Récits ou discours ? Les frontières s'estompent pour donner lieu à des textes atypiques, « roman réaliste », « engagé », « policier », quelle dénomination pourrait-on leur attribuer ? Il a y dans les trois romans une invasion du littéraire par le social et le politique.

« Cette question du rapport au politique dans l'écriture et en particulier dans la narration, je dirais que c'est la question du rapport au réel. Raconter aujourd'hui, ça veut dire quoi ? Comment allons-nous rapporter dans une narration quelque chose qui soit de l'ordre du réel avec tout ce que ça implique, luttes, conflits, violences, répressions, sans retomber du même coup dans les ornières « régressives » de toutes les expériences déjà faites, du type « roman bourgeois », « roman engagé », « réalisme socialiste ». Comment raconter des modes d'aliénation dans le réel, pour les rendre manifestes et non pour les représenter, les donner en spectacle ? »¹

La Part du mort n'en est pas moins un roman policier comme nous l'avons déjà vu avec tous les éléments qu'il met en scène, intrigue policière, crime, enquête, personnel narratif récurrent, inspecteur de police et même héros, le Commissaire Llob, sur toile de fond de l'actualité sociopolitique de l'Algérie contemporaine. Néanmoins ce roman marque sur le plan du contenu et du genre une rupture selon les critiques et selon l'avis de l'auteur lui-même. Quant au contenu du roman, le choix de l'auteur a porté sur un nouveau thème peu ou presque jamais évoqué dans le roman algérien de langue française, du moins

¹ Philippe Boyer, Jean-Pierre, Montel, Jean-Claude, « Enfer purgatoire, paradis. Le travail de la narration : esquisses orales », *Change*, n° 34-35, Segheres/ Laffont, 1978, pp. 12-14.

dans les romans de Yasmina Khadra pour la première fois. Le thème au centre de l'intrigue et de l'histoire ici est celui des Harkis, un thème qui puise dans les remous de la guerre d'indépendance et l'histoire lointaine à la fois actuelle de l'Algérie contrairement aux polars précédents.

D'un côté la créativité se situe à l'intérieur du genre policier de manière générale où l'auteur introduit dans la thématique habituelle du crime et des enquêtes la thématique sociopolitique liée au quotidien de l'Algérie. Le fait de réadapter le genre aux exigences thématiques qui préoccupent l'auteur et même les lecteurs constitue sans conteste un renouveau dans le genre policier de manière générale et par rapport au roman policier algérien, ce que les critiques ont appelé « le roman policier réaliste ». D'un autre côté en superposant le roman de *La Part du mort* aux autres polars de l'auteur, nous pouvons parler à ce moment de rupture, dans la mesure où l'auteur contre toute attente ressuscite le commissaire Llob alors qu'il l'avait enterré dans le dernier polar. Cela a marqué un tournant décisif dans l'écriture policière de l'auteur dont l'échec dans la réception du roman par les lecteurs a mené l'auteur à abandonner carrément le genre.

Obéissant donc aux normes du roman policier, les polars de Yasmina Khadra notamment *La Part du mort* s'inscrivent plutôt dans une continuité que dans une rupture, car sur le plan formel ils témoignent d'un respect des normes traditionnelles du roman policier telles que nous les connaissons dans la littérature policière étrangère ou dans la littérature algérienne de langue française. Nous ne pouvons parler en ces termes de rupture mais plutôt de créativité et d'originalité au niveau du style ainsi qu'au niveau de la thématique.

« Pourtant, deux caractéristiques importantes dans ses romans- qui sont aussi des preuves de leur qualité-doivent être soulignées : d'une part, Yasmina Khadra réussit pour la première fois dans l'histoire du genre en Algérie à vraiment créer du suspense et surtout à maintenir la tension du début de ses romans jusqu'à leur fin. »¹

¹ *Le Roman policier*, op.cit., p. 111.

Écriture de l'Histoire ou roman policier, fiction pure et simple ou un long discours sur l'Histoire lointaine de l'Algérie ? *La Part du mort* semble balancer entre les deux, écrit dans une prose violente et brutale où l'humour n'est pas à l'honneur contrairement aux romans précédents. S'agissant ici comme nous l'avons vu précédemment de l'enquête menée contre un dangereux psychopathe un « sérial killer » ayant bénéficié de la grâce présidentielle, l'enquête prend un autre tournant plus compliqué. D'autres personnalités du pouvoir se voient impliquées dans des crimes plus dangereux. Parmi ces personnalités, d'ancien héros de la guerre de libération recyclés membres permanents du bureau politique du FLN, initiés essentiellement à la corruption, l'escroquerie et le crime. Hadj Thobane est l'un des exemples les plus représentatifs de ce que la schizophrénie algérienne a pu produire et le criminel parfait visé par l'enquête de Llob. Au milieu de tout ce récit mouvementé, Yasmina Khadra enchaîne récit policier et critique virulente de la société algérienne.

Le lecteur de *Cette fille-là* est d'emblée frappé par le récit qui ne prend pas tout à fait la forme de la prose mais qui s'apparente plutôt à une sorte de fragments de poèmes en vers libres :

« Voici d'abord les ingrédients :
 Une petite fille
 abandonnée
 Une plage
 Des eaux balayées de reflets de lune
 Deux miséreux au grand cœur. »¹

Cette forme romanesque inhabituelle dépayse le lecteur en déstabilisant ses habitudes de lecture en plus de donner l'impression que la narratrice se parle, s'adresse à elle-même et non au lecteur, le récit prend la forme du monologue. Le lecteur est soumis à cette mise en espace textuelle dès la première page du roman où il est averti d'ors et déjà qu'il se trouve en présence d'un roman hors normes et d'une narration particulière.

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 20.

C'est en se livrant à son délire et à son angoisse que la narratrice et héroïne Malika déverse en un seul bloc ses émotions sur des pages et des pages sans trop se soucier d'ordonner ou d'organiser les mots et les phrases sous une forme cohérente et sans pour autant justifier cette mise en page au lecteur.

Nous lisons :

« Je suis
 Une enfant trouvée,
 Une bâtarde
 Et donc une fille du péché. Ce qu'il n'est même pas nécessaire de démontrer.
 Je suis
 L'Incarnation de la Fauté
 Et jusqu'à preuve du contraire,
 La Preuve Matérielle du Délit de Fornication. »¹

Ces majuscules injustifiées viennent ajouter à cette mise en forme du récit un disfonctionnement au niveau de la syntaxe. Tout le roman se présente sous cette forme qui se rapproche beaucoup plus d'un roman poème que de la prose. La narratrice joue en toute liberté avec la mise en page du texte en même temps qu'elle fait un usage irrespectueux de la syntaxe comme celui des majuscules dont nous venons de voir l'emploi.

Malika, la narratrice de *Cette fille-là* use de la souplesse du monologue intérieur pour échapper à toutes les contraintes des règles syntaxiques et des règles du discours. Le monologue lui permettant de s'exprimer en toute liberté sans prendre conscience de la cohérence du discours, et du langage. Comme l'écrit É. Dujardin, dans le monologue intérieur le sujet « exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntaxical, de façon à donner l'impression du *tout venant*. »²

Cette primauté de l'authenticité psychologique sur la cohérence linguistique et sur la syntaxe donne à lire un récit pas tout à fait conventionnel, d'autant plus que cette technique littéraire puise ses ressources dans l'oralité, l'usage parlé de la langue arabe.

¹ Ibid, p. 46.

² Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op.cit., pp. 143-144.

« Maintenu à distance, toujours extérieur au sujet qui l'utilise, le langage n'est plus destiné à produire du sens, mais à se reproduire lui-même et à être reproduit pour lui-même en dehors de toute visée communicationnel. D'où l'absurde, et la proximité, pour ne pas dire l'affinité, avec la psychopathologie et la linguistique, qui toutes deux, quoique dans un ordre différent, réifient le langage. Du même coup l'approche linguistique et psychologique du langage, qui définissent l'une et l'autre de nouveaux savoirs, se substituent aux références lettrées dévalorisées parce que dépassées. »¹

C'est de ce double aspect linguistique et psychologique dont se nourrit *Cette fille-là* que nous est donné à lire un récit qui s'apparente par sa structure au nouveau roman, et où l'on voit se substituer au savoir littéraire un savoir purement langagier, linguistique et psychologique. Cet usage rend en effet complexe la visée communicationnelle du récit par La primauté du langage et de l'apport psychologique sur le sens.

Maïssa Bey raconte en empruntant les voies diverses de la narration en allant de la nouvelle au poème, au roman, le récit de *Cette fille-là* ne s'apparente pas tout à fait à un roman mais se situe à la limite des trois genres. C'est là que réside la particularité de l'écriture de Maïssa Bey, dans la transgression des normes romanesques traditionnelles en essayant de rassembler plusieurs genres en un seul et unique livre. Malika, la narratrice semble parfaitement maîtriser le monologue de manière à s'en servir à un double usage, sur le plan énonciatif, elle s'adresse non seulement à elle-même, à sa conscience, mais elle s'adresse aussi à d'autres destinataires inscrits à la fois dans le texte et en dehors du texte, les « auditrices » comme elle les désigne elle-même, les personnages féminins inscrits à l'intérieur du texte et les narrataires inscrits en dehors du texte. La plasticité du monologue lui permet de s'exprimer en dehors de toutes contraintes, celles de la langue et des normes du récit en inscrivant son texte volontairement dans l'oralité.

« Le temps est venu enfin de dire.

¹ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, Essai sur le nouveau roman*, op.cit., p. 176.

Le temps est venu de me retourner, de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace.

Que je dise d'abord : cette fillette éperdue qui court dans la nuit, c'est moi.

Que je dise encore : il faut la suivre. Simplement pour l'aider à reprendre ce chemin-là. Attentivement. [...]

Elle a laissé la porte ouverte, elle court maintenant sur la route bordée de maisons silencieuses et s'enfonce dans une nuit profonde que ne vient tempérer aucune clarté.

Elle ne sent pas le froid et la morsure du vent qui transperce son corps en milliers de piqûres qui agissent sur elle comme des aiguillons.

Elle ne pense à rien.

Elle court.

Elle ne se retourne pas.

Elle sait confusément qu'elle vient de se dépouiller d'une partie d'elle-même, plus sombre encore que les ténèbres qui protègent sa fuite, plus douloureuses que ce froid qui revivifie son corps souillé, quelque chose qui gît là-bas, dans la maison déjà loin derrière elle. »¹

Au-delà des étiquettes et des clichés de la quête identitaire que les critiques ont souvent assignés à la littérature maghrébine depuis sa naissance et jusqu'à nos jours, pour Maïssa Bey l'écriture est l'exercice d'une liberté. Cette liberté non acquise pour elle en tant que femme dans la réalité contraignante des traditions, elle tente de la réaliser à travers l'écriture. C'est ainsi que son écriture échappe à toutes les normes romanesques traditionnelles, ce désir de libérer la femme algérienne des carcans des traditions pesantes se joint à l'intention de libérer l'écriture des exigences langagières et littéraires dont elle se voit infligée, notamment ceux de la langue française, Maïssa Bey les réalise à travers l'écriture. A propos de son écriture Maïssa Bey qu'elle qualifie de libératrice, elle dit :

¹ *Cette fille-là*, op.cit., pp.-37-38.

« Je préférerais dire "libératrice", cela me parle plus. Je le répète souvent, l'écriture est aujourd'hui mon seul espace de liberté, dans la mesure où je suis venue à l'écriture poussée par le désir de redevenir sujet, et pourquoi pas, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes essentiellement. Quant au mot épreuve, je le prendrais no, pas dans le sens courant de "événement pénible", mais plutôt comme une démarche qui permet, qui me permet aujourd'hui d'accéder à une autre dimension, celle de la création, et plus concrètement de passer de l'autre côté du miroir, dans un monde qui m'a toujours fascinée, depuis toute petite, celui de la Littérature. »¹

Cette fille-là est difficile à qualifier de roman d'un côté parce qu'il déroge aux normes de structure linéaire en suggérant de nouvelles formes grâce au mélange des genres et en échappant aux normes habituelles du genre romanesque. Selon les propos de Maïssa Bey :

« L'exigence du style perd ici son sens, en l'absence de vrais personnages de fiction avec les quels on pourrait communiquer, que l'on pourrait ressentir comme des êtres physiques, de chair et de sang, ce personnage que pourrait presque prendre par la main, "toucher". C'est –à-dire des êtres victimes, certes, du particularisme de leur société, mais souffrant d'une violence et d'un destin que le reste de l'humanité peut éprouver et partager. »²

De l'autre côté, même si les personnages de *Cette fille-là* sont dotés de noms propres et d'attributs physiques et psychiques, ils sont privés de vie et d'action au sein du récit et ne jouent pas de rôle réel dans l'intrigue, ils n'existent qu'à travers les paroles et les récits dont Malika, la narratrice nous rapporte les récits. Si l'on pourrait définir « Schématiquement le personnage de roman comme la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque. Le héros, ou l'héroïne, de roman représente celui à qui l'aventure narrée est arrivée. »³, il ne s'agirait plus ici de vrais personnages.

Même si Malika est considérée comme l'héroïne du roman concernée par le titre, tous les autres personnages-femme sont considérées comme héroïnes, chacune de sa propre histoire. Mais leur absence de l'action ne nous amène-

¹ Yamina Belkacem, « Entretien avec Maïssa Bey « Le séisme est un prétexte pour explorer les ressources de l'âme humaine » », *Façila*, Septembre 2005.

² *Liberté*, 11 juin 2001.

³ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, p.50

elle-il pas à ne pas les considérer comme de vrais personnages répondant aux modèles narratologiques et sémiotiques préétablis ?

Quant au récit de *Cette fille-là*, ne répond-il pas par sa structure aux schémas mis en place par les modèles narratologiques ? A partir du modèle quinaire¹ et des divers travaux de J.-M. Adam a été élaboré un modèle hypothétique du texte narratif composé de cinq propositions élémentaires, il est conçu que :

« L'idée de départ reprend d'une certaine façon la constatation très simple qui était faite plus haut à propos de l'œuvre dramatique (avant/exposition, pendant/nœud, après/dénouement) en la systématisant. Un récit classique, c'est-à-dire linéaire, partant d'un début pour arriver à une fin souvent pensée d'ailleurs avant le début même, n'est rien d'autre que le personnage par le biais d'une ou de plusieurs transformations (T) d'un état initial (Ei) à un état final (Ef). Cette transformation est assurée par l'apparition d'un obstacle (force transformatrice : Ft) qui devra être levé (force équilibrante : Fé) pour que la dynamique de l'action (Da) puisse parvenir à son terme. »²

De manière schématique et opérationnelle, le récit de *Cette fille-là* par l'enchâssement de plusieurs récits dans le récit initial de Malika, des histoires de Aïcha, de Fatima, de M'a Zahra, de Yamina et des autres femmes transgresse à certains degrés la structure linéaire et les modes de liaison habituels. Ces micros-récits s'incèrent dans la trame du récit initial, ces différentes histoires sont introduites dans l'histoire initiale de Malika, mais l'enchâssement ici prend une forme assez compliquée où la narratrice Malika raconte à chaque fois au sein de son histoire une histoire nouvelle, qu'elle rompe pour revenir à son histoire à elle avant même qu'elle parvienne à la fin du récit en cours.

Par sa structure, par ces personnages, par l'espace romanesque qu'il soumet au lecteur, *Cette fille-là* déroge dans l'ensemble aux normes romanesques

¹ Cité par Jen-Pierre Goldenstein, op.cit., p. 79.

² Id.

traditionnelles en s'inscrivant d'emblée dans une rupture et en se distinguant comme une écriture féminine et en se définissant en tant que telle :

« On reste éloigné de cet objectif de la littérature, peut-être parce que les personnages de ce livre restent plus des métaphores au premier degré et qu'à trop vouloir témoigner, coller à la réalité, l'auteur nous entraîne sur une pente facile. Ce n'est donc pas la forme, l'hybridité formelle qui pourrait déranger, tout écrivain est amené à y réfléchir, mais le motif du livre qui ne sert qu'à illustrer des cas sociologiques, au détriment de l'essence de l'humanité, but de la littérature et même des auteurs féministes qui ont combattu contre l'exclusion des femmes de la sphère publique et de l'écriture. »¹

Nous nous retrouvons au même titre que *Le Serment des barbares* en présence d'un récit qui prend la forme d'une « structure spirale » : qu'Alastair B. Duncan définit comme suit :

« (...) le texte passe et repasse par les mêmes points. Chaque fois, le retour est marqué par l'apparition des mêmes motifs, que ce soit le bond du chat, le pépiement des moineaux, ou la répétition d'une phrase : "Mais elle ne t'est rien". Mais chaque fois, le contexte a changé. »²

Par sa structure, sa forme d'ensemble et par sa thématique, *Le Serment des barbares*, s'apparente comme on la vu à un roman policier sans en être entièrement un, car l'on pourrait aussi l'inscrire par sa thématique et par ses discours dans l'écrit politique. En présentant une intrigue policière sur toile de fond de l'histoire réelle et récente de l'Algérie des années 90, ce roman opère un renouvellement dans le genre romanesque que l'on pourrait considérer aussi bien comme une créativité que comme une rupture.

Si « le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une

¹ M. A, « Chroniques amères ». *Le Quotidien algérien Liberté*, 21 juin 2001,

² Duncan, Alastair B., *Lire L'herbe*, dans *Claude Simon, L'herbe*, Les Editions de Minuit, collection « double »

conséquence mécanique) : On fait généralement raconter l'histoire par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire. »¹

Nous avons déjà observé que les narrateurs des romans de notre corpus utilisent le pronom personnel « je » pour s'exprimer, essentiellement dans *Cette fille-là* qui fait d'eux des personnages et leur permet d'avoir à la fois un pied dans le récit et en dehors du récit. L'usage que font les narrateurs du pronom « je » estompe les limites entre personnage et narrateur entre réalité et fiction. Le « je » dont se sert la narratrice Malika renvoie tantôt à elle, tantôt à d'autres personnages femmes qu'elle fait parler et qui crée une polyphonie narrative à une confusion des voix. Nous lisons :

« À treize ans, j'ai refusé de grandir. Croissance arrêtée ont constaté les médecins plus tard. J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serai jamais femme. Aménorrhée primaire ont dit fort intrigués les médecins après examen approfondi lors des visites médicales scolaires. J'étais un cas. J'aurais servi à ça au moins ! J'ai dû subir maints interrogatoires très serrés, des consultations spécialisées. Conjectures, supputations, perplexité. »²

Même lorsqu'il s'agit de raconter les histoires des autres femmes du roman, elle les fait parler à la première personne du singulier « je » comme dans ce passage où elle raconte l'histoire d'Aïcha et où le lecteur ne sait plus s'il s'agit du « je » de la narratrice ou du « je » de Aïcha et il en est ainsi pour les autres personnages du roman :

« L'air mystérieux, un doigt posé sur les lèvres, Aïcha me fait signe de la suivre. Me tirant par le bras, elle m'entraîne dans la chambre quatre- ainsi désignée en raison du nombre de lits qu'on a pu y caser-, me fait entrer et referme la porte. (...) J'ai compris : elle veut que j'écrive une lettre. Je ne vois pas pourquoi elle a pris une mine de conspiratrice. J'ai souvent écrit des lettres pour les pensionnaires, tous illettrés, et même pour le personnel. »³

Nous lisons un peu plus loin, à la page qui suit :

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 248.

² *Cette fille-là*, op.cit., p. 13.

³ Ibid., p. 27.

« Je m'appelle Aïcha. C'était le prénom de ma grand-mère paternelle. C'est ma mère qui... Elle se dérobe, parle d'autre chose (...) Comment veux-tu que je sache qui a fait cela ? Sûrement pas mon père ! Personne dans ma famille ne le savait. Je crois que c'est le patron de la ferme, monsieur Delorme. »¹

Il ne s'agit plus ici de Malika, la narratrice mais d'Aïcha qui lui parle et qui parle à tous les lecteurs où nous nous trouvons en présence d'un « je », qui ne renvoie ni à l'écrivain, ni à une personne réelle, mais à cette ombre qui est selon Maurice Blanchot la transformation de l'auteur et son intrusion dans le récit en tant que voix du narrateur ou personnage, produisant d'autres récits au sein du récit initial. N'est-ce pas ici l'écrivaine qui s'introduit dans le récit à travers la voix de Malika, héroïne du roman mais aussi narratrice qui raconte son histoire à elle et les histoires des autres femmes du roman.

« (...) ce temps du récit où, bien qu'il dise « Je », ce n'est plus le Proust réel, ni le Proust écrivain qui ont pouvoir de parler, mais leur métamorphose en cette ombre qu'est le narrateur devenu « personnage » du livre, lequel dans le récit écrit un récit qui est l'œuvre elle-même et produit à son tour les autres métamorphoses de lui-même que sont les différents « Moi » dont il raconte les expériences »²

De même, le commissaire Llob, narrateur de *La Part du mort* emploie le pronom « je » qu'il double volontiers des pronoms « on » et « nous » qui lui permettent à la fois d'être narrateur, personnage mais aussi de faire adhérer les lecteurs à son discours et en s'adhérant lui-même à la masse lectrice :

« J'ai le sentiment de me décomposer au fil des minutes, que chaque instant qui s'en va emporte avec lui un pan de mon être. (...) Depuis la neutralisation du Dab, Alger respire. On se couche tard, on se lève rarement. (...) On voit bien que quelque chose de terrible est en train de sourdre, mais on s'en fout. Nous autres, Algériens, nous ne réagissons qu'en fonction de ce qui nous arrive, jamais en prévision de ce qui risquerait de nous arriver. En attendant le déluge, on fait du chichi. Nos saints patrons veillent au grain, nos poubelles débordent de victuailles, et la crise

¹ Ibid, p. 29.

² Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op.cit., p. 25.

économique, qui menace la planète, fait figure de comète, *chez nous.* »¹

Nous remarquons ici que le narrateur passe du profil de personnage narrateur à celui de narrateur tout court, pour pouvoir ainsi convoquer le lecteur algérien auquel il adhère lui-même.

Dans *Le Serment des barbares*, ce n'est de la première attitude, ni de la deuxième dont il s'agit, le narrateur prend le contre-pied de cette affirmation, il a des particularités qui en font à la fois un narrateur homodiégétique et hétérodiégétique dans son rapport au récit.

La présence parfois de la première personne du singulier "je" et souvent de la première du pluriel "nous" ne laisse aucun doute quant à l'aspect intimiste des romans. Or ce qui n'est toujours pas le cas, car on note aussi l'émergence des pronoms on et il à m'origine d'une polyphonie narrative. D'un côté, on constate chez Sansal un code onomastique restreint : l'auteur ne nomme particulièrement ses narrateurs. Cet anonymat du narrateur crée selon Pierre-Louis Rey « [...] un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier »²

En effet, à la lecture du *Serment des barbares*, nous avons l'impression que c'est Sansal qui parle, or rien ne le prouve dans le roman. Par cet anonymat, l'auteur peut aussi viser à universaliser le narrateur, car tout lecteur abstrait peut s'identifier au narrateur ou partager ses problèmes.

D'un autre côté, nous enregistrons une polyphonie narrative due à un jeu de pronoms, un "transit narratif" qui vient rompre le fil du récit. Ce transit narratif correspond d'abord à l'exclusion du pronom "on" par le pronom "nous", ensuite à l'exclusion de ce "nous" et enfin à l'exclusion de ce "nous" par un autre "on" ensuite par un "il" comme en témoigne l'extrait suivant :

«N'importe comment, telle était l'extraordinaire stratégie des islamistes. On ne saurait imaginer plus follement compliqué. [...] Nous en parlons comme d'une chose révolue car nous avons

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 11.

² Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Paris : Hachette, 1992, p. 63.

le ferme espoir qu'il serait en train de mourir comme un chien au moment où nous rendrions compte de ses méfaits. Il trouvera qu'on le dérangeait pour pas grand-chose. »¹

Le narrateur n'est certes pas un personnage étant absent de tout dialogue en demeurant si proche du récit au point où il en est plus que l'observateur objectif qu'il devrait être. Sa subjectivité est presque palpable et laisse croire qu'il fait partie de l'histoire qu'il nous raconte. À l'intérieur de son propre discours, dans l'éclatement même de sa parole, la voix du narrateur subit l'agression d'autres voix, d'autres discours, celle de l'un des personnages, pourquoi pas celle de l'auteur ? Dont on sent l'impatience d'accéder sans masque à la parole.

« La voix narrative ne se laisse plus déterminer avec certitude. Qui parle ? Quand ? D'où ? Et à qui ? Deviennent des questions sinon insurmontables du moins problématiques. La structure temporelle du récit fait alterner chronologie et déchronologie, rendant problématique cette fois la réponse à la question : quand cela a-t-il eu lieu ? La technique de l'expansion narrative infinie fait également son apparition, avec ses différents corollaires que sont la digression narrative infinie, l'allongement interminable de la phrase, le développement intarissable du mot par synonymie et dérivation, l'épanouissement des parenthèses, l'excroissance du récit secondaire au détriment du récit principal, de l'exemple au détriment de la thèse etc. »²

En effet, peu à peu, au cours du récit, la voix de l'un des personnages se superpose à celle du narrateur et la recouvre avant de l'évincer totalement de l'espace narratif et devient alors le véritable narrateur du roman. Le statut du narrateur peut passer alors du narrateur hétéro-diégétique, inconnu et étranger à l'histoire au narrateur homo-diégétique, c'est-à-dire : narrateur = personnage principal. Le narrateur incorpore parfois même les pensées et les paroles des personnages à leurs propres discours soit par le recours au discours rapporté direct ou au discours rapporté indirect libre sans en avertir le lecteur :

« Si Larbi était pris dans des calculs d'une insondable petitesse rapportés à ce fait que mille honnêtes citoyens ont été torturés dans le même temps que Si Moh avalait tranquillement son bulletin. L'histoire du poignard le chiffonnait ; elle faisait fausse

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., pp. 34-35.

² Nelly Wolf, op.cit., p. 56.

note. Comment l'interpréter, il y avait tant d'hypothèses et tant d'infamie. Quelle signification donner à ses coups ? Vengeance ? Ça se conçoit ; la lame ; c'est une arme de proximité ; on tue son Si Moh ; on le larde, il ne reste qu'à tirer deux balles dans le cœur pour masquer l'intimité que l'arme blanche peut inspirer à des gens compliqués ; plausible mais voyons voir, la rafale, c'est au début ou à la fin qu'elle a été lâchée ? Sur un homme ou sur un cadavre ? Que penser de cela : Moh a été tué par trois méchants, le premier armé d'une arroseuse, le deuxième d'un pétard, le troisième d'un surin ? Quel commando ! (...) »¹

Par le jeu des pronoms et la multiplication des phrases interrogatives, exclamatives et des discours, le narrateur brouille les pistes, trompe le lecteur. Il s'efface pour prêter sa voix à ses héros qui semblent cautionner sa vision des choses. Comme dans ce dernier passage où on a l'impression que c'est le narrateur qui parle alors que ce sont les propres questionnements de Larbi rapportés par le narrateur dont la voix se fait à nouveau entendre à la fin de l'extrait quand il reprend son rôle narratif et explicatif : « Larbi capitula, les cogitations à vide ne remplissent pas la poche. Il lui manquait trop d'informations pour tirer ses hypothèses ... »²

Cette présence//absence du narrateur crée un certain trouble dans le récit et par-là même un trouble dans l'esprit du lecteur. Mais elle accentue en même temps son désir de retrouver le narrateur car il est le seul à pouvoir lui communiquer ce que Barthes appelle le "plaisir du texte". Cette ou ces voix qui se manifestent dans les textes par un désir exacerbé de délivrance peut ou peuvent être celle ou celles du narrateur comme celle de l'un des personnages mais rapporté par le narrateur. Il nous livre des souvenirs en vrac sur les quels il revient tout au long du récit. La narration surgit en fait à partir de chaque détail, de chaque fait de vie et de chaque souvenir qui vient assiéger la mémoire du narrateur ou celle des personnages. Pour raviver la mémoire, le narrateur recourt aux moyens les plus détournés jusqu'à s'appropriier les souvenirs des autres :

¹ *Le Serment des barbares*, op. cit., pp.69-70.

² *Ibid.*, p. 163.

« [...] on évoque des crues mémorables qui ont décimé tant et plus, hommes et troupeaux, mais fleuri les cactus et produit leur lot miraculés qui s'en mettent plein la jarre en jouant les inspirés ; entre les dents, on se maudit les un les autres ; il y a comme ça dans ces villages rescapés d'une histoire absurde, plein de gens qui portent la guigne dans leurs cœurs desséchés ; les maudire soulagent de sa peine et ouvre des perspectives de félicité... »¹

Le récit du *Serment des barbares* est organisé sous forme de souvenirs, de mémoires vomies troubles qui relèvent d'une conscience collective, à travers laquelle s'installe une vision tragique et fragmentaire du monde, comme l'affirme M'barek Zine El Abidine : « la mémoire traumatisée restitue une vision fragmentaire du monde. Elle revient inlassablement sur les mêmes événements et les mêmes instants. »²

Nous constatons qu'au niveau extra-diégétique, l'écriture romanesque prend appui sur le brouillage du sens littéral. Ceci donne à lire un récit éclaté, sans cesse déconstruit par l'anarchie de sa source énonciative. Cette absence de pouvoir sur l'univers romanesque fait que le sens, au lieu d'être focalisé par une seule source d'énonciation, est sans cesse en éclatement de par l'existence de plusieurs sources divergentes. L'imbrication des espaces réels, fictifs et symboliques, la multiplication des voix et leur interminable lutte pour accaparer l'activité narrative donnent vie à une forme de récit qui ne l'est pas en fait. Un récit qui se caractérise par son impossibilité, sa difficulté, son inaccessibilité.

« Cette question du rapport au politique dans l'écriture et en particulier dans la narration, je dirais que c'est la question du rapport au réel. Raconter aujourd'hui, ça veut dire quoi ? Comment allons-nous rapporter dans une narration quelque chose qui soit de l'ordre du réel avec tout ce que ça implique, luttes, conflits, violences, répressions, sans retomber du même coup dans les ornières « régressives » de toutes les expériences déjà faites, du type « roman bourgeois », « roman engagé », « réalisme socialiste ». Comment raconter des modes d'aliénation dans le

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p.79.

² Zine El Abidine, M'barek, *Boudjedra : Texte et inter-texte*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, sous la direction de Brahim Denise, Paris VII, U.F.R, sciences des textes et documents, 1994, cité par Rym Kherridji, *Boudjedra et Kundera : Lecture à corps ouvert*, Doctorat Nouveau Régime. Sous la direction de Charles Bonn, université Lumère, Lyon 2, 2000. p. 84.

réel, pour les rendre manifestes et non pour les représenter, les donner en spectacle ? »¹

Qu'est-ce qu'il en est des structures thématiques ? Les thèmes que donnent à lire les trois romans de notre corpus s'inscrivent-ils dans une continuité ou rupture dans le sens du renouveau par rapport au champ littéraire prédominant ?

II.III.3. CHOIX THEMATIQUES

Les romans de notre corpus se caractérisent par leur centralisation thématique autour des thèmes socio-politiques qui puisent dans le vécu quotidien de l'Algérie et des Algériens. Nous avons vu que dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort*, les romanciers explorent le thème de l'Histoire passée et récente de l'Algérie, remontent à la guerre de libération pour témoigner des conflits socio-politiques de l'après-indépendance et les régimes politiques mis en place à la veille de l'indépendance jusqu'à nos jours. Quant à Maïssa Bey en explorant l'univers féminin, elle traite toujours des thèmes sociaux ; ceux des traditions et des tabous qui pèsent sur la société algérienne dont souffre plus particulièrement la femme. Cependant nous y relevons une diversité thématique à l'intérieur de ces thèmes génériques propres à chaque auteur mais qui s'inscrivent toujours dans l'ordre du social.

« Néanmoins la fiction romanesque de cette période est massivement dominée par sa focalisation thématique. "Le problème" social, sujet central du développement littéraire. On y traite souvent même, dans chaque œuvre, d'un nombre élevé de thèmes dans une perspective à la fois totalisatrice du fait social et, par effet réversible, cette pluralité est recherchée comme garant d'une approche "objective" du problème perçu à travers tous ses paramètres. Dès lors, quoique dominant dans certaines circonstances des thèmes obligés, on retrouve une diversité thématique qui permet d'en tracer, au moins au niveau typologique la configuration. »²

¹ Boyer, Philippe, Faye, Jean-Pierre, Montel, Jean-Claude, « Enfer purgatoire paradis. Le travail de la narration : esquisses orales », *Change*, n° 34-35, Segheres/ Laffont, 1978, pp. 12-14.

² Hadj Miliani, *Littérature en sursis ?* Op.cit., p. 177.

Sur le plan de l'horizon d'attente de l'ensemble de cette production romanesque, nous ne pouvons parler de rupture mais plutôt de continuité par rapport à l'ensemble de la production romanesque algérienne de langue française de cette période qui peut être lue comme une reproduction des discours imposés par l'idéologie et la doxa dominante du point de vue thématique. Ces différentes productions « tendent à réduire les motifs thématiques à de simples réfractions du discours ambiant de l'idéologie sociale. »¹ constate Hadj Miliani. Si bien que l'on puisse y relever des constantes stables et communes au sein de cette production romanesque, affirme-t-il :

« Cependant force est de constater que cette production focalise sa démarche romanesque autour de deux constantes thématiques : la guerre de libération nationale comme horizon de référence et déterminant social et culturel fondateur et l'amour comme révélateur permanent des contradictions sociales et individuelles de la société algérienne. »²

²Ce sont aussi deux constantes dominantes dans les romans de notre corpus où nous avons pu relever le thème de l'Histoire passée de l'Algérie, celui de la guerre de libération comme référent socio-historique et culturel et même fondateur de la fiction et des discours des romanciers communément dans les trois romans. Sansal, Bey et Khadra inscrivent leurs fictions dans un passé et un présent en faisant à chaque fois référence au thème de la guerre, à travers des angles de vue différents.

« Seule Hourya ne joint pas sa voix au concert des femmes. Elle se souvient, elle du temps de la France. Du temps de la guerre surtout, avec ses conséquences immédiates : l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour. »³

Nous avons pu observer en même temps et de manière égale dans les trois romans l'exploration de l'espace urbain, particulièrement celui de la ville comme cadre d'inspiration et d'investissement thématique à la fois. C'est

¹ Ibid.

² Ibid., p. 178.

³ *Cette fille-là*, op.cit., p. 168.

justement de l'espace de la ville qu'émerge et naissent tous les thèmes politico-sociaux, la ville devient même l'espace de l'écriture et de la fiction précise Hadj Miliani :

« Ainsi, la ville comme cadre spatial devient de plus en plus dominante, plus de la moitié des œuvres en font l'espace central des événements racontés. Même si la campagne et le village offrent encore une manière de territorialisation des traditions, de la mise en scène de parcours initiatiques ou de l'inscription du mythe et de l'histoire »¹

Représentant l'espace de la modernité ; l'exploration de la ville peut être interprétée comme un déplacement de l'espace de l'ancien au moderne, des traditions à la modernité. À ce déplacement de l'espace correspond un déplacement du sens dans un souci d'inscrire la fiction dans le réel et le quotidien, sans être perçu comme une rupture, ce déplacement tend à inscrire dans les textes de nouveaux horizons d'attente sans pour autant rompre avec les anciens horizons d'attente, pour ainsi dire élargir le champ réceptif et lectoral du roman et solliciter un public plus large qui va au-delà de l'espace national qui peut être vu comme un espace des traditions archaïques.

Afin d'attirer l'attention sur l'évolution à la fois thématique et formelle qu'a connue le champ littéraire de la production romanesque de langue française ces dernières années, Charles Bonn s'est posé la question suivante : « La littérature algérienne francophone serait-elle sortie du face-à-face post-colonial ? »². Autrement dit parvient-elle à se détacher de l'ancienne idéologie dominante du discours anticolonial et postcolonial qui dénonçait l'ancien colonisateur ?

Si la littérature algérienne de langue française a émergé d'une réaction contre le colonialisme et le colonisateur ou en contestant l'ancien régime colonisateur elle tend de plus en plus à se redéfinir en s'attaquant aux régimes politiques qui se sont succédés après l'indépendance jusqu'à nos jours et essentiellement contre les violences qui se perpétuent en Algérie ces dernières années, violence intégriste, violence ou injustice politique, violence conjugale

¹ Ibid, pp. 177-178.

² Cité par Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture au féminin*, op. cit., p. 7.

ou sociale, la violence prend différents formes. De cette réaction émerge une nouvelle littérature ou de nouvelles écritures qui se définissent indépendamment comme des écritures de la violence contre ce que Bonn appelle « l'horreur du quotidien »¹ L'idéologie à laquelle s'attaquent les romanciers n'est plus celle de l'ancien colonialisme ou du post-colonialisme mais celle du régime politique et des traditions archaïques de la société algérienne de l'après-indépendance.

C'est en prenant appui sur la ou les violences du vécu quotidien que la littérature algérienne des années 90 se crée un itinéraire vers la modernité « vers un monde de représentation postmoderne »². En essayant de répondre à sa question Trudy Agar-Mendousse y relève au sein de la production romanesque algérienne de ces dernières années deux principaux courants :

« Le premier est la critique postcoloniale, ensemble d'approches théoriques qui considèrent les pratiques et les enjeux de la littérature postcoloniale, produit de l'époque coloniale ; le second est le postmodernisme, qui récuse dans ses principes certaines notions héritées de la métaphysique occidentale, notamment celles d'une vision ontologique du monde, d'un sujet pensant, autonome et doué de raison, d'une relation référentielle sujet/monde, d'une prétention d'universalisme. »³

Les romans de notre corpus correspondent le plus au deuxième courant où les réactions individuelles des auteurs contre la violence ont donné lieu à des écritures diverses que l'on pourrait qualifier d'écritures de violence où le thème de la violence est récurrent et omniprésent sans pour autant donner place à un discours collectif mais plutôt à des écritures diverses dont le dénominateur commun est la violence qui s'y dégage aussi bien au sein de l'histoire racontée qu'au sein de l'écriture. Nous constatons parallèlement à ce renouveau thématique un certain renouvellement des dispositifs poétiques et des stratégies littéraires par rapport aux normes romanesques traditionnelles en s'apparentant de plus près et nettement au nouveau roman.

¹ Ibid, p. 8

² Ibid, p.7.

³ Id.

En s'enrichissant du thème de la violence, la littérature algérienne de langue française s'est redéfinie en se libérant des discours idéologiques dans les quelles elle a pourtant émergé et continué à évoluer jusqu'à nos jours. Ce pas pouvant être considéré non seulement comme une rupture avec l'ancien courant colonial et postcolonial mais aussi et surtout comme une ouverture à la modernité, signe de maturité et de la richesse du champ littéraire de cette production romanesque affirme Trudy Agar-Mendousse :

« La littérature algérienne de langue française n'est restée insensible à son passé de violence ni à l'actualité sanglante. L'abord du thème difficile de la violence est, comme le constate Otto Heim, une réponse à un défi décisif. Citant James Bertram, Heim affirme que le pouvoir de choquer que possède une littérature est signe de sa maturité et de sa vitalité (Heim 1998 : 11). Qu'une littérature aussi jeune que la littérature franco-algérienne puisse atteindre déjà cette maturité est un reflet de la richesse de cet espace littéraire, né de la violence coloniale. ... »¹

Face à une réalité vomitive, de violence, de barbarie et de chaos, devant un tableau balloté de sang, de crimes et de mort ; il ne reste plus d'espoir si ce n'est dans des valeurs crevées de nos jours comme « L'amitié qui ignore les frontières et les intimidations des chiens de douanes, le respect dû aux morts, l'humilité face à la vie, l'amour. »² dit le narrateur du *Serment des barbares*. Mais à côté de tout cela reste aussi la parole, qui, à elle seule offre aux narrateurs et personnages la possibilité de surmonter leur peine en leur permettant d'exorciser les sentiments de peur et d'angoisse. L'expression du tragique (violence, mort, crime, peur, angoisse...) constitue alors un terrain privilégié à l'explosion de cette parole :

« Mais de temps à autre, alors que la capitulation est imminente et l'exode la seule pensée heureuse, il aime à prétendre cette chose effroyable que le mal est toujours devant car derrière suivent la lassitude et l'oubli et ne reste dans les mémoires que la peur de ce qui adviendra. Ça fait mal à la tête, ça voudrait dire que l'histoire

¹ Ibid, p.8.

² *Le Serment des barbares*, op. cit., p. 156.

est à venir et que le futur est le temps idoine pour parler de ce que nous connûmes encore. »¹

Émergeant dans des moments de peur, d'angoisse et de désarroi cette parole du tragique permet aux narrateurs et aux personnages nostalgiques de moments sereins et prospères de lutter également contre l'oubli. Elle devient ainsi le reflet d'une mémoire traumatisée et traumatisante comme ici où les mots viennent à Hourya l'une des femmes de l'asile de *Cette fille-là* qui l'emportent trop loin dans le passé de guerre et des souvenirs pour retomber dans un présent encore plus douloureux :

« Soudain, ces mots : Ah, l'époque de la France ! Une onde de regret passe dans la voix de la femme assise au premier rang. Se propage dans l'assistance et s'exhale en soupirs pénétrés. Hochements de tête approbateurs. C'était le temps où... Unanimité. La guerre ? Un simple épisode de leur vie. Expurgé. Recouvert d'une épaisse couche d'oubli. Douloureux certes, mais raconté avec détachement. Oubliées les spoliations, les humiliations, les rafles, la torture, les exécutions. La guerre n'est qu'un moment de leur vie, suivi de tant de désillusions qu'ils en ont gommé les moments les plus terribles. Et puis, le présent n'est-il pas plus terrifiant ? »²

L'évocation des souvenirs débouche toujours sur un présent amer fait aussi dans *La Part du mort* que d'interrogations et d'amertumes :

« Elle était belle, Alger, au temps des saisons bleues. Un rien nous gonflait à bloc ; le moindre chant nous glorifiait. Nous étions jeunes comme nos vocations et nous prenions pour argent comptant les promesses farfelues. Nous avions la main verte, le cœur à l'ouvrage et la naïveté franche ; nos ambitions étaient humbles et nos espoirs confiants ; nous voulions seulement vivre et aimer être là, parmi la prière des mosquées et les coups de gueule des ivrognes, chercher notre image dans la sympathie des autres, toucher du bout des doigts nos songes d'enfants, cueillir d'une main la fleur à offrir et tenir, de l'autre, l'ensemble de nos paroles. Nous étions si heureux des jours qui naissaient devant nous devant nous, émerveillés de les reconnaître malgré tant de nuits chaotiques ; nous étions si émus lorsqu'on nous disait merci car rien ne cicatrisait mieux nos blessures qu'un simple sourire. Pourquoi tout a changé ? Quelle est cette amertume qui nous gâche la vie ? Qu'est-ce qui interdit à Mina de remuer le passé,

¹ Ibid, p. 371.

² *Cette fille-là*, op.cit., pp.167-168.

qu'est-ce qui fait tourner en bourriques les juments dans les près ?
 Que d'interrogations assassines au soir des bilans, que de chagrins
 immenses au bout des peines perdues... »¹

De même le narrateur du *Serment des barbares* plonge dans le passé des souvenirs pour se réfugier et se protéger de la violence du présent. Cette parole, il la puise dans sa mémoire pour retrouver l'espoir qui lui donnera la force de survivre malgré tout. Si les narrateurs et les personnages recourent à la parole, c'est avant tout pour se libérer de tous les maux et des sentiments contraignants qui les hantent et les empêchent de continuer à vivre. Car une fois venus à la parole ils se sentent libérés de tous les démons, parvenant ainsi à mieux accepter le sort tragique qui leur est réservés et prêts à l'affronter et le vivre normalement.

« Quand on a le cœur plein des images de son enfance ; un soleil stagnant ; des ombres qui roupillent à mort ; des maisons basses ocrées, des portes branlantes qui grincent ; de rares loupiotes, la nuit, signalant les demeures bourgeoises des bourgeois des colons ; elles font quartier à part qui déjà sent la ville de compagne et son hobereau désœuvré, des services publics dégarnis, privatisés par la force des choses. Souvenir, est-tu là ? »²

Le témoignage sur la violence en Algérie est devenu ces dernières années un parcours obligatoire pour les écrivains algériens de langue française issue de cette époque. À partir du moment où l'écrivain s'adresse au peuple, « postulat fondamental »³, son œuvre doit avant tout rendre compte de la réalité et témoigner des problèmes de son époque. En outre, dans la mesure où l'écrivain œuvre pour l'émancipation des masses opprimées, ses textes doivent offrir d'une manière ou d'une autre l'illustration de l'injustice sociale, de l'aliénation de l'individu et préparer à la lutte des classes. »⁴

Par la voix des narrateurs, les auteurs ont voulu témoigner de la réalité, de ce qu'est devenue l'Algérie ces dernières années sous l'effet de l'intégrisme, de la corruption et le joug des traditions. En écrivant sur la violence les auteurs se

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 425.

² *Le Serment des barbares*, op.cit., pp. 77-78.

³ Marc Gontard, *La Violence du texte*, op.cit., p.115.

⁴ Id.

doivent de rendre crédible non pas un univers imaginaire mais un réel absurde défiant toutes les normes, la parole littéraire exige donc à partir de ce moment non seulement la vérité des faits mais aussi du vécu : « réel qui devient la référence essentielle, l'ouvrage étant censé rapporté ce qui s'est réellement passé. »¹

Les auteurs observent minutieusement l'Algérie déposée sur la table d'autopsie, se posent en médecins légistes, voyagent au bout des entrailles de l'enfer et diagnostiquent la mort clinique de leur pays qui fut autrefois si prometteur : « C'est l'Algérie : un tyran de perdu, mille de recrutés dans la foulée. Chez nous l'abus n'est pas une dérive, c'est une culture, une vocation, une ambition. »² Dit le commissaire Lolb.

Ils nous racontent sur un ton évident une Algérie réelle, quotidienne en rompant le silence et en s'affirmant comme des témoins du présent. Ils essaient de rétablir la vérité de la souffrance, de la misère, de la trahison, de l'arrivisme, de la démagogie et de la tyrannie. Avec des descriptions d'une précision stupéfiante, ils nous font part de réflexions sociopolitiques qu'ils insèrent dans les récits et sans retenue, ils trouvent un mot, une phrase, un style pour chaque immondice. Se voulant davantage témoignages, les romans témoignent essentiellement de la dérive du pays, des crimes et génocides commis par les islamistes contre le peuple, de l'injustice politique ainsi que le poids contraignant des traditions archaïques et des tabous de la société.

« Depuis que les émirs sillonnent le royaume et sèment l'effroi, la république s'est repliée dans ses murs, reniant ses mythes fondateurs, oubliant serments et obligations, abandonnant femmes et enfants dans le naufrage. »³

Nous lisons aussi dans *La Part du mort* :

« Le jour s'étire précautionneusement sur le chemin des Lilas. La nuit a dû être agitée, dans le coin. Certains se sont shootés aux tranquillisants pour tourner de l'œil. Normal, lorsque le voisin est lynché, c'est que la colère populaire n'est pas bien loin. J'imagine le choc que les nababs d'Alger ont subi, la veille, face à leur télé.

¹ Roland Barthes, « L'effet réel », *Communications*, N° 11, 1968, p. 87.

² *La Part du mort*, op.cit., p. 345.

³ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 150.

Ce n'est pas le scandale de Hadj Thobane qui leur a tourné de fond en comble les tripes, mais le fait de s'apercevoir que nul n'est vraiment à l'abri. Si on a osé foutre à poile une mythologie vivante, c'est la preuve qu'on peut déplumer aisément n'importe quel roitelet. Ce qui explique pourquoi on préfère traîner encore dans son lit en ce petit lopin du paradis. On ne quittera pas la maison avoir d'avoir donné des coups de fil à droite et à gauche, histoire d'évaluer le tonnage de l'onde de choc qui se prépare à déferler sur la ville. En attendant, on reste au chaud, à humer ses draps ou bien à renifler ses transpirations, les rues n'étant pas fiables désormais. »¹

Les questions liées à l'état et au système politique nourrissent les préoccupations littéraires de l'auteur qui ne manque pas de nous témoigner de la perversion du pouvoir dans ses manifestations les plus caricaturales de bureaucratie, de népotisme, de trafic d'influence, d'incompétence et d'inculture et donne un portrait sans mensonge, imprégné de désolation d'une administration cauchemardesque et d'un régime absurde. Au fur et à mesure que les pages des œuvres défilent, se dessine sous nos yeux l'image d'un pays bradé, soldé par la corruption instituée en système. Le témoignage, dans ce contexte tragique, semble selon Anne Griffon, prendre la forme d'une thérapie chez les narrateurs et les personnages : « Il s'agit non seulement de rendre compte du réel, mais également de tenter par la médiation de la fiction, de lui donner un sens. »². S'appuyant dans ses propos sur une citation de Daniel Vidal pour qui « toute œuvre est cela même qui vient sur fond de ruine, par quoi l'écriture se ligue à la catastrophe pour ouvrir la voie à des modalités alternées de sens et de savoir. »³

L'acte scriptural n'est pas seulement un témoignage mais il devient même dans ses structures un acte de révolte et de dénonciation urgente et irréfragable contre ceux que les narrateurs nomment « barbares », et « violeurs d'Histoire », désignant ainsi les responsables de l'état et intégristes, mettant à nu ceux qui ont provoqué ce massacre que subissent ceux qui n'ont d'autres armes que les

¹ *La Part du mort*, p.335.

² Anne Griffon, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*, Mémoire de DEA en littérature comparée, sous la direction de Jaques Chevrier et Guy Dugas, Université de Paris II, Sorbonne, Centre International d'Etudes Francophones, 1999-2000, pp. 27-28.

³ Daniel Vidal, « institutions du sujet et sites de modernités », *Penser le sujet, Autour d'Alain Zouraine*, colloque de Cerisy, Paris, Fayard, 1995, p. 135.

mots. En terme de subversion, nous pouvons dire que les discours incitent à la réaction urgente et à la rébellion contre les violences et surtout contre les lois ancestrales qui régissent une société archaïque : traditions, religion, politique, ...etc.

« Dans cet univers clos, acculées dans des espaces infimes, secret par la force d'une tradition qui réitère ses diktats et réamorçes ses supplices à la première hirondelle (...), les femmes cultivent en pots de petites plantes aux quelles, par l'effet d'une humble dilection et d'une connivence propre à leur sexe jamais trahi, elles prennent de grandes vertus (...). Les hommes trouvent que c'est normal d'être lâches à ce point et de vivre embusqués à l'ombre de la mosquée. D'un geste, ils baissent la tête pour prendre à témoin l'imam et se fument une boulette de kif comme si c'était la une marque de piéter. Ça trompe qui ? L'un et l'autre savent que la piété est le bon moyen pour asseoir son autorité. Le soir en flattant les promesses imaginaires des marabouts tutélaires de la Casbah, Sidi Daoued et Sidi Abderahmane, elles brûlent de l'once cristallisée sur d'ancestrales convictions pour chasser les mauvais esprits. »¹

Nous nous trouvons en présence d'écritures à « fleur de peau » apparaissant alors comme un accès de colère, des cris de rage noire face au silence mortel, lancés au milieu de la nuit, des réquisitoires contre la déchéance morale et idéologique de la société algérienne et tous les maux dont elle souffre : injustice, corruption, chômage terrorisme et surtout une contestation du crime et de ses auteurs. Elle suggère ainsi une énonciation où tous les sens mis à l'épreuve comme si le corps, à « bout de souffle », en état d'alerte maximale, livrerait une lutte acharnée dans sa recherche du sens. En tant que telle, l'écriture a toutes les caractéristiques de la réaction passionnelle : alternance phrases courtes et phrases longues, accumulation des mots, des adjectifs, des adverbes ; trouble de la ponctuation ; son absence ou son abondance, répétitions, ... etc. La parole devient un besoin urgent par lequel les narrateurs combattent la mort par les mots, un besoin urgent de se réaliser par les mots, d'exorciser les maux qui les assiègent. Sansal explique l'importance de la parole et de la littérature face à la violence du vécu quotidien en se dévoilant

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., pp. 293-294.

ainsi sur sa propre écriture : « Quand on est dans la situation de l'enfant fou, aveugle, instrumentalisé, brisé, que reste-t-il ? La magie, le fantastique apparaît alors comme une porte de sortie pour échapper à la mort. »¹

Cette importance qu'acquièrent les mots est une réalité physique que le lecteur peut immédiatement apercevoir. Ceci donne dans les textes des pages sous forme de blocs de mots, de phrases, de paragraphes et de chapitres très longs. Les mots sont donc une sorte de refuge et d'abris, une issue qui permettra de fuir la mort et continuer à vivre et ce grâce à la magie de la littérature, comme l'explique Sansal : « Au commencement était le verbe. C'est par le verbe que Shérazède a tenu la mort en échec (...) la parole est magie, elle nous fait vivre. »²

S'inscrivant dans le cadre des grands bouleversements que connut l'Algérie depuis 1988, à savoir la montée de la violence qui s'est instaurée dans le pays durant presque une décennie. S'inspirant essentiellement de ce drame et de la tragédie sanglante chez Sansal et de l'Histoire passée et récente de l'Algérie avec ses problèmes sociopolitiques chez Bey, insufflé par la peur face à la mort subite et violente, l'écriture se définit comme une prise de conscience et une parole urgente qui se veut témoignage et dénonciation. La matière vive de leurs discours est donc la réalité sociopolitique de l'Algérie.

L'écriture est ici une occasion de nous brosser les tableaux d'une société défaite dans ses hommes et dans ses institutions et de porter un regard lucide sur l'Algérie profonde avec son présent et son passé. Par les voix de leurs narrateurs, avec des personnages de chair et de sang, les auteurs nous tissent des toiles sociales de l'Algérie avec ses monstruosité, ses injustices et ses tares. Les écritures que nous nous sommes proposée d'étudier, jouent incontestablement un rôle impératif dans la transmission du message, du sens, en l'occurrence la « violence ». Celle-ci est véhiculée par un langage violent, scatologique, vulgaire, par la langue retranscrite de l'oral, une langue brute et choquante. Le mélange des écritures littéraires et populaires, ironiques et

¹ *Entretien avec Boualem Sansal*, propos recueillis par Karim Madani, op.cit.

² Ibid.

comiques, l'alternance des langages et des registres langagiers, perturbent le rythme de la diégèse et visent à exercer un effet de violence sur le lecteur. L'éclatement du tissu textuel et le morcellement du récit nous poussent à percevoir un monde éclaté, absurde, violent et pessimiste. Comme si accéder à la parole et rendre compte de ce monde ne pouvait se faire qu'avec l'éclatement des structures narratives, comme le soulignait Marc Gontard :

« C'est l'écriture qui, dans ses formes même, prend en charge la violence à transmettre, à susciter, à partager, c'est l'écriture qui, dans ses dispositifs textuels se charge de la fonction subversive à laquelle elle puisse prétendre. »¹

Cette richesse du dispositif poétique et des stratégies littéraires des textes littéraires de notre corpus tel que nous avons pu l'examiner dans nos analyses précédentes si elle témoigne des richesses linguistiques, culturelles et poétiques dont disposent les trois romanciers rendent aussi et surtout de la richesse du dispositif de réception et de lecture dans lequel s'inscrivent ces productions romanesques, en voulant répondre aux divers horizons d'attente quelquefois contradictoires et controversés ses romans rendent compte de la richesse des horizons d'attente qui s'offrent à cette littérature et qui s'inscrivent à la fois dans l'espace national et au-delà de cet espace.

C'est de là que naissent plusieurs idées ou conceptions des lecteurs modèles et non du lecteur, car on ne peut parler d'une seule figure mais de plusieurs tant ces romans offrent des richesses autant sur le plan formel que sur le plan thématique. Pouvons-nous parler de lecteur moderne pour pouvoir qualifier le lecteur de cette production romanesque ?

C'est en usant de la souplesse du genre romanesque que les romanciers essaient de jongler avec ces différentes normes pour l'inscrire dans la modernité dans le but de solliciter un lecteur qui est prêt à s'adapter à cette modernité des thèmes et de la modernisation des espaces. Tant le roman est un genre qui se développe dans un espace qui se veut plutôt une ouverture sur la postériorité sur le futur et donc le moderne, il tend toujours à répondre à de

¹ *La Violence du texte*, op.cit., p. 30.

nouveaux horizons d'attente comme nous avons pu le constater chez nos trois romanciers, encore plus pour le roman algérien de langue française qui est conditionné par des horizons d'attente divers et controversés.

« Car le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est acanonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Ce n'est possible que pour un genre qui se construit dans une zone de contact direct avec le présent en devenir. »¹

Cette aventure de l'écriture devient une aventure de la lecture, si le sens de l'œuvre est en perpétuelle constitution, destruction et reconstitution grâce au travail de l'écriture, la lecture aussi évolue et change en fonction de l'évolution du sens. La lecture des romans de notre corpus laisse supposer de quelle manière ils tendent à s'inscrire au sein même de l'écriture pas une seule mais plusieurs figures du lecteur que les romanciers sollicitent de plusieurs façons. En fin de compte le lecteur participe autant que l'écrivain à construire le sens de l'œuvre en s'inscrivant d'avantage dans les composantes des œuvres comme nous avons pu le montrer dans la partie précédente. C'est cette idée du « lecteur virtuel » ou de « lecteur modèle » que nous avons déjà définis qui guide l'auteur dans ses choix d'écriture et de langue, de structures et de thèmes qu'il tend à l'inscrire de surcroît à travers le texte. En s'interprétant comme des écritures plutôt modernes et subversives les romans de notre corpus inscrivent dans leur structure immanente des figures de lecteurs aptes à déchiffrer le sens et à s'adapter aux différentes nouvelles structures.

« Plus que l'aventure d'une écriture dont parlait Ricardou, c'est la périlleuse aventure d'une lecture inaccessible, la lecture indéfiniment différée d'un sens jamais fini que cette « écriture textuelle » nous propose. Bref, la lecture des œuvres romanesques contemporaines nous fait comprendre sans peine combien l'attitude du lecteur doit changer. De l'être passif à qui l'on racontait une histoire et qui se reposait en toute confiance sur le savoir de l'écrivain, les romanciers d'aujourd'hui veulent faire un

¹ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 472.

lecteur actif qui non seulement décrypterait les sens d'une fiction sans cesse mouvante, mais encore déterminerait en même temps que l'auteur, du moins en partie, les voies dans les quelles s'engagent le livre qu'il est entrain de lire. »¹

Nous avons bien vu que la description est la caractéristique principale des trois romans mais elle revêt d'autres aspects et donnent un autre sens aux œuvres qui dépasse largement celui de la simple description à laquelle nous sommes habituée dans le roman réaliste. Les romanciers maghrébins n'ont-ils pas hérité cette subversion d'une longue tradition littéraire dont les origines reviennent à la naissance même de cette littérature dont le père fondateur est Kateb Yacine avec *Nedjma*. Force est de constater avec un retour aux premiers textes de littérature maghrébine de langue française que si la description héritée du roman réaliste est la caractéristique principale de cette littérature elle continue à l'être comme ingrédient du roman. Cependant en se maintenant comme genre dominant toujours à travers la description quel que soit son genre, le roman maghrébin de langue française échappe nettement aux canons du genre dont il a hérités qu'il essaye même de déstabiliser.

« Kateb Yacine surtout apporte en 1956 un bouleversement radical avec *Nedjma* classé certes comme roman par l'éditeur, et proche peut-être en ce sens des écritures d'avant-garde de l'époque comme le Nouveau Roman ou des textes comme ceux de Faulkner ou Joyce, mais qui détruit radicalement l'écriture descriptive romanesque traditionnelle, jusque là seule de mise en cet espace littéraire encore balbutiant dans les années 50. Ce roman met à mal la chronologie par l'entrecroisement de plusieurs récits qui se répondent comme en écho. Y est bousculée aussi l'unicité du point de vue puisque les personnages principaux y sont alternativement narrateurs des différentes actions, dont certaines sont la narration par un autre personnage d'un autre récit, etc. Surtout, point de description. Ou alors les récits à tendance descriptive de la 1^o et de la 5^o des 6 parties du roman retournent la bipolarité traditionnelle du roman ethnographique ou exotique: ce sont ici les colons français qui vont apparaître comme exotiques dans la narration développée par les protagonistes algériens. »²

¹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999, p.29.

² Charles Bonn, « l'irrégularité de l'écrivain maghrébin francophone », *Nedjma de Kateb Yacine dans le contexte des années 50*. <http://www.limag.ref.org/Textes/Bonn/IrregulierKateb.htm>. Consulté la dernière fois le 7/1/2011.

Bonn reconnaissait déjà les ressemblances dans l'écriture de Kateb Yacine et celle du nouveau roman, en soutenant encore que les procédés d'écriture de Yacine « s'inscrivent dans un questionnement postcolonial de l'identité collective »¹

« L'éclatement des formes relève en partie de l'influence des aînés maghrébins, mais aussi de l'influence des auteurs européens du « nouveau roman » qui transformaient dans leur écriture expérimentale, les structures narratives et génériques traditionnelles. »²

À travers la relation qu'entretiennent les œuvres de notre corpus avec le genre romanesque, la langue et l'esthétique, ne s'inscrivent-elles pas dans une créativité littéraire qui joue un rôle important dans la réception de leurs œuvres ? La richesse linguistique propre aux trois romans qui émane de l'usage que font les auteurs de la langue française et de leur langue maternelle et du mélange entre les deux, ainsi que la souplesse et la liberté avec laquelle ils jouent avec les canons littéraires traditionnels du genre romanesque, offrent un aspect spécifique aux romans et les inscrivent dans une rupture avec ces normes.

« Si la relation qu'entretient l'œuvre avec la diversité linguistique est partie prenante de la création, nous nous trouvons dans la même situation qu'avec le genre : l'auteur ne place pas plus son œuvre dans un genre que dans une langue. Il n'y a pas d'un côté des contenus, de l'autre une langue neutre qui permettrait de les véhiculer, mais la manière dont l'œuvre gère la langue fait partie du sens de cette œuvre. »³

Cette diversité linguistique est entre autres à l'origine de l'effet esthétique que peut produire l'œuvre sur le lecteur et l'une des marques de l'appartenance identitaire du lecteur à une communauté donnée, nous le verrons dans le chapitre qui suit :

¹ Trudy Agar-Mendousse, p. 30.

² Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, P.U.F., 1990, coll. «Études littéraires», p. 43.

³ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op.cit., p. 104.

« L'effet littéraire et les effets de style dans la prose romanesque moderne (et souvent aussi dans la poésie), proviennent du jeu, de la combinaison et de la confrontation des différentes pratiques linguistiques, où le français simple tient la place de ce qui doit être toujours représenté et toujours dépassé. »¹

Comment l'usage d'une langue donnée ou de plusieurs, la prégnance du texte par telle(s) culture(s) ou telle(s) religion(s) contribue-t-il à dessiner les traits du lecteur ? Il ne s'agit pas donc d'une seule identité mais de plusieurs identités à savoir l'identité linguistique, culturelle et religieuse qui s'imbriquent de manière à laisser apparaître à la surface un certain profil de lecteur.

¹ Nelly Wolf, *Une Littérature sans Histoire. Essai sur le nouveau roman*, op.cit., p. 159.

CHAPITRE IV

IDENTITE DU LECTEUR VIRTUEL

II.IV.1. LA DUALITE LINGUISTIQUE OU PROBLEMATIQUE D'UNE LANGUE.

Nous entendons ici par identité du lecteur potentiel, la nationalité de ce lecteur. Cependant le terme « nationalité » revêt plusieurs significations, de quelle nationalité s'agit-il, de la nationalité géographique ou plutôt de la « nationalité littéraire »¹ ? Il est question ici plus exactement d'identifier le lecteur en fonction des choix littéraires de l'auteur et non de sa nationalité et de son appartenance à une ethnie sociale ou un pays donné. Choix littéraires, au sens des genres, des thèmes, de la langue et des discours pour les quels opte l'auteur dans son activité romanesque. La question qui se pose à nous ici est de savoir si la nationalité littéraire du lecteur dépend évidemment de celle de son auteur ? N'est-il pas vrai comme l'a confirmé AbdelKébir Khatibi : « Est écrivain national celui qui se considère comme tel et qui assume ce choix, [...] l'origine ethnique ou géographique ne suffit pas pour définir la conscience nationale. »¹

La différence ici est que l'auteur est une personne physique que nous connaissons ou que nous pouvons connaître en se référant à sa biographie alors que le lecteur même s'il s'agit du lecteur réel, il est difficile à identifier qu'après de profondes enquêtes encore moins le lecteur virtuel qui ne demeure qu'une instance textuelle inscrite dans la structure du texte. Nous nous reposerons ici dans l'identification du lecteur virtuel sur les vocations littéraires et les stratégies scripturales des auteurs de notre corpus. Il serait difficile d'appréhender les œuvres de notre corpus sans devoir aborder les faits linguistiques et les faits culturels qui les sous-tendent qui seraient à l'origine même de cette figure du lecteur qu'ils supposent, tout en sachant que la littérature maghrébine a toujours et continue à poser le problème d'auteurs écrivant dans une langue étrangère, autre que celle de leur langue maternelle et de surcroît celle de l'ex-colonisateur.

¹ Ibid.

Les trois romanciers de notre corpus ayant opté pour la langue française, n'entretiennent-ils pas forcément des rapports complexes avec les deux langues ?

« [...] le médium le plus imperceptible, sans doute parce que le plus évident, en amont de la distinction entre oral et écrit, la langue elle-même. On peut néanmoins s'étonner que nous la fassions intervenir ici : ne s'impose-t-elle pas à l'écrivain comme un a priori stable, disponible pour ses investissements stylistiques ? En fait, la langue ne constitue pas une base, elle est partie prenante dans le positionnement de l'œuvre. »¹

Comment le choix de la langue contribue-t-il à orienter les intentions de l'auteur de viser un lecteur au lieu d'un autre ? Comment le choix d'une langue donnée peut-il nous informer sur l'identité du lecteur virtuel ?

« Qu'on écrive dans une seule langue ou dans une langue étrangère, le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans sa langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours de l'écart, de la non-coïncidence, du clivage. »²

En effet, en s'imposant à l'écrivain comme choix d'un outil d'expression et d'un outil esthétique, la langue française exprime des prises de positions des auteurs envers elle-même qui vont de l'assimilation au refus d'intégration. Si la langue française a été et continue toujours à être considérée comme la langue de l'ex-colonisateur, s'est posé souvent aux écrivains francophones maghrébins le problème de leur rapport à cette langue étrangère, qu'est-ce qu'il fallait en faire de ce français, se l'approprier ou l'abandonner ? De ce questionnement naissent des débats polémiques qui reposent sur des faits idéologiques, autrement dit, on parlait du postulat selon lequel, l'usage d'une langue exclue l'usage de l'autre. Postulat récusé par la linguistique moderne qui ne s'intéresse pas à la langue dans laquelle écrit l'auteur mais aux rapports qu'entretiennent

¹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993, p. 101.

² Ibid., p. 105.

l'auteur avec cette langue et l'usage qu'il en fait, explique Dominique Maingueneau :

« Si la relation qu'entretient l'œuvre avec la diversité linguistique est partie prenante de la création, nous nous trouvons dans la même situation qu'avec le genre : l'auteur ne place pas plus son œuvre dans un genre que dans une langue. Il n'y a pas d'un côté des contenus, de l'autre une langue neutre qui permettrait de les véhiculer, mais la manière dont l'œuvre gère la langue fait partie du sens de cette œuvre. »¹

Qu'accorderait la langue française à l'écrivain algérien de langue française en plus des critères esthétiques, d'universalité, de clarté, de rigueur et de splendeur ? Ces auteurs reconnaissent-ils dans les valeurs idéologiques et culturelles de cette langue des références qu'ils ne retrouveraient pas dans leur langue maternelle ? On a eu tendance, peu à peu, à oublier le débat sur l'usage de la langue française pour s'interroger sur une autre question celle qui nous préoccupe nous-même dans notre présent travail. Le problème de la langue d'expression et d'écriture n'étant pas encore résolu s'est posée à cette littérature le problème de la réception et des lecteurs potentiels qui est en partie liée au premier. Nous reviendrons ici à la thèse de Dominique Maingueneau pour rappeler que le rôle de l'écrivain est de transformer sa langue maternelle ou la langue dans laquelle il écrit en une autre langue.

« [...] n'empêche pas que, monolingue ou plurilingue, l'écrivain se persuade assez vite que ce n'est pas la langue « grande » ou « petite » qui porte l'œuvre, mais lui. Et s'il entend inscrire la singularité de son œuvre dans les littératures du monde, il sait que la grâce de la langue choisie lui sera d'un bien moindre secours que la conjonction quand elle est possible, du don, du talent et du travail. Ce pourrait être cela, l'universalité de l'écriture, que l'on confond quelquefois avec le statut des langues, inscrit dans l'histoire et ses aléas, et sur quoi James Joyce a écrit dans *Ulysse* un texte magnifique où il est question dans le monde et le temps, de l'usage vacillant ou reconquis des idiomes glorieux ou méprisés. »²

¹ Ibid, p. 104.

² « Le choix d'une langue », *Entretien avec Yasmina Khadra*, PMF juin 2004, <http://www.yasmina-khadra.com/choix.php?link=choix>. Consulté la dernière fois le 7/1/2011.

Cependant, et à vrai dire, le choix d'une langue donnée n'est-il pas lié au choix d'un lecteur donné ? Les choix linguistiques s'ils renseignent sur l'identité de l'auteur et sur ses compétences langagières, ils ne renseignent pas moins sur ses choix du lecteur auquel il pensait au moment de l'écriture de son œuvre. Même si les trois romanciers semblent s'exprimer avec aisance en langue française, cela est peut être ressenti comme une obligation et non pas un choix d'où s'expliquent les instruisons parfois même involontaires ou inconscientes de la langue arabe qui est liée à leur identité à laquelle ils sont toujours en quête. Cette dualité linguistique vécue par les écrivains algériens est ressentie autant dans leurs écrits que leurs discours sur laquelle s'expriment personnages et narrateurs avec confusion et parfois même avec amertume.

Presque tous les écrivains algériens de langue française depuis Ktaeb Yacine, Boudjedra, Assia Djébar, jusqu'à nos jours s'interrogent sur l'usage du français comme outil linguistique et esthétique dans leurs activités littéraires. Leurs choix littéraires et poétiques sont intimement liés à des conflits internes ou externes par rapport à leur langue mère tant bafouée et rejetée et par rapport à la langue française qui leur a été imposée par l'ancien colonisateur d'où le conflit identitaire liée au conflit de langue sur lequel s'expriment les grands chantres de cette littérature. Assia Djébar s'interroge :

« Il est sûr que, à ce moment-là, je me suis vraiment posée la question : Est-ce que je ne dois pas vraiment me tourner vers la langue arabe ? Ce qui fait que je suis restée longtemps, je ne dirai pas sans écrire, mais sans rechercher vraiment un public. »¹

Comme elle s'était demandée aussi sur les possibilités de protection que pouvait lui offrir la langue arabe de l'aventure de l'écriture :

« Prendre conscience que l'écriture devient un dévoilement, cela m'a fait reculer. Je me suis remise en question : si je continue à écrire je vais détruire ma vie car elle ca être perturbée par l'écriture romanesque. J'ai pensé un moment que si je me mettais à écrire en arabe, ce serait autrement. »²

¹ Mildred Mortimer, cité par Agar-Mendousse, Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 21.

² Assia Djébar, cité par Agar-Mendousse, op.cit, p. 21.

Ces propos rendent compte nettement du désir de l'écrivaine de se tourner vers la langue arabe qui naît du constat même que la langue française, « legs d'un passé colonial, ne peut jamais se dissocier d'un passé colonial, ne peut jamais se dissocier de la violence qui a accompagné la « nuit coloniale »¹

L'usage de la langue française est vécu comme un conflit interne et parfois même externe qui aboutit toujours à une remise en question et un recule par rapport à la langue française et le retour aux sources à travers la langue arabe comme c'est le cas chez Boudjedra qui avoue avoir voulu s'exprimer en langue arabe mais cela lui aurait coûté la censure de son roman tant il touche aux tabous qui remettent en question la condition féminine :

« On aurait refusé de me publier en Algérie : je ne pouvais donc écrire en arabe. J'ai traduit naguère en dialectal le théâtre de Locra. Mais le livre n'est pas sorti. Il a été regardé comme subversif, à cause du problème de la femme. C'est un problème qui me passionne. Quant la situation politique m'y autorisera, j'écrirai de nouveau en arabe. »²

N'est-ce pas ici les mêmes préoccupations qui sont à l'origine des choix d'écriture et des choix linguistiques chez nos trois romanciers où nous retrouvons presque les mêmes questionnements dans la bouche des narrateurs et des personnages. Nous pouvons enfin constater que le fait de recourir à la langue française n'est pas un choix en soi mais plutôt une obligation. Écrire en français pour les écrivains algériens leur permet de se faire publier à l'étranger dans les grandes maisons d'édition et d'être connu d'un grand public même s'ils ne cherchent pas vraiment ce public. Toutefois à cette volonté de produire en français s'ajoute un désir latent mais trop fort de s'exprimer en langue arabe dialectal et parfois même inconscient et, par-là même, de s'adresser à un lecteur algérien.

Ce conflit linguistique se reflète à travers les usages simultanés des deux langues et à des degrés variables, ce recours à chaque fois à la langue arabe

¹ Ibid.

² Rachid Boudjedra, « Entretien avec Rachid Boudjedra. Le Refus de l'Algérie bourgeoise » Entretien avec François Bott, *Le Monde*, supplément au n°7786, Paris, janvier, 1970, p. 11 (Dossier de presse Denoël)

même inconsciemment naît d'un désir inconscient de vouloir écrire en arabe mais aussi de s'adresser à un lecteur algérien supposons-nous. Car comme vient de le faire constater Djebbar, le fait de n'avoir pas choisi sa langue on ne peut choisir son public, son lecteur. Est-ce qu'au fond les romanciers de notre corpus comme la majorité des écrivains algériens de langue française ne veulent-ils pas s'adresser et en premier à un lecteur algérien ?

Une langue est choisie pour être un outil d'expression, un outil esthétique ou encore plus celui d'une exigence, écrire mais écrire en et contre cette langue pour les écrivains maghrébins de langue française, où la langue natale n'est forcément pas l'outil obligatoire.

« La littérature maghrébine de langue française dit l'être dans une parole qui s'insurge contre la langue par laquelle elle est obligée de passer, tout en sollicitant de cette langue et de son lieu une reconnaissance infinie, dont le désir ne cesse d'être insatisfait »¹

Peu importe la langue dans laquelle écrit un écrivain, qu'il écrive dans sa langue ou dans une langue autre cela ne va pas de soi, car l'écriture consiste à creuser des écarts avec la langue maternelle atteste Dominique Maingueneau :

« Qu'un écrivain écrive dans sa langue, cela même ne va pas de soi, car sa condition paratopique ne lui assigne pas d'autre place qu'une frontière, l'écriture creusant un écart irréductible par rapport à la langue maternelle »²

Il est ici question d'aborder les liens qui unissent les auteurs maghrébins à la langue française depuis la naissance de la littérature maghrébine de langue française et le rôle de ces liens dans la réception de celle-ci. A la question pourquoi le français ? Yasmina Khadra répond :

« Je n'ai pas choisi. Je voulais écrire. En russe, en chinois, en arabe. Mais écrire ! Au départ, j'écrivais en arabe. Mon prof d'arabe m'a bafoué, alors que mon prof de français m'a encouragé. »³

¹ Chrales Bonn., *Le Roman algérien de langue française*, op.cit, p.5.

² Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op.cit, p. 105.

³ Entretien avec Yasmina Khadra, « Le choix d'une langue » in *La Question du diable*, PMF, juin 2004. <http://www.yasmina-khadra.com/choix.php?menu=1>, Consulté la dernière fois le 4/01/2011.

Les chercheurs et critiques s'intéressant à la littérature maghrébine de langue française ont souvent débattu la question aux contours un peu polémiques du rapport des écrivains maghrébins à la langue française et de la régularité de la continuité de l'usage de celle-ci dans leurs produits littéraires. On commençait déjà à s'interroger sur la question à la veille de l'indépendance où l'on avait prédit la mort précoce de la littérature maghrébine de langue française au risque de la substitution de la langue française par la langue arabe. Albert Memmi en fut un des touts premiers qui avaient supposé la fin de cette production romanesque dont la naissance et l'Histoire étaient liées à un contexte et une langue bien définis ; ceux de la colonisation.

Les auteurs maghrébins entretiennent des rapports complexes avec la langue française car ils l'abordent nourris d'autres références linguistiques et culturelles et semblent même vouloir bousculer les normes respectueuses de la langue dont est héritier le genre romanesque. La langue de Yasmina Khadra en puisant dans les ressources de la langue arabe dialectal perturbe les canons littéraires et les normes de la langue et rappelle sur plusieurs aspects la langue littéraire propres aux romanciers du Nouveau roman :

« La narration chez Khadra résulte d'un travail (ou d'un jeu ?) sur la langue qui pourrait être l'apanage d'écrivains de la francophonie, qui abordent la citadelle "langue française" de l'extérieur, y pénètrent nourris d'autres références, et paraissent vouloir bousculer quelques respectueuses traditions avec une conviction jubilatoire. On n'est guère loin, ce faisant, de la conception de la langue littéraire propre à d'illustres écrivains. Proust ne disait-il pas que la meilleure façon de défendre une langue, c'est encore de l'attaquer ? »¹

Si nous lisons bien Yasmina Khadra on se rend compte que tout en maîtrisant bien la langue française, l'auteur joue avec ses normes habituelles et semble même vouloir bousculer ses règles notamment avec les intrusions inattendues de la langue arabe et des registres oraux. L'usage métaphorique que fait Yasmina Khadra du vocabulaire français octroie aux mots de nouveaux sens que ceux que nous leur connaissons habituellement :

¹ Id.

« Il y a quelque chose de surprenant dans le style de Kahdra, de parfois presque troublant. C'est l'usage de certains mots, assez souvent des verbes ou des adjectifs, auxquels l'auteur donne un sens métaphorique qui aboutit à une sorte d'écart sémantique, un brouillage, dont la mise au point, possible grâce au contexte, laisse une part définitive à la dérive du sens, conférant à la phrase, puis au texte, une musicalité particulière, disons, en ayant conscience de la pauvreté de notre vocabulaire, inattendue. »¹

Quant à Boualem Sansal, la langue française est pour lui le meilleur moyen ou l'outil qui peut s'offrir à lui pour exprimer et dire ce qu'il ne pourrait dire autrement afin d'accéder à l'imaginaire de la fiction, explique-t-il :

« [...] moi qui n'aime pas la fiction je pars d'histoires réelles que j'explore que je dépasse pour me retrouver dans un au-delà de la réalité, dans la fiction ou plutôt dans un univers magique. On se rend compte que la langue du récit ne suffit pas pour rendre compte de ça. Il faut une langue magique, j'essaie avec ce qu'il ya de meilleure dans la langue, que je malaxe et qui me malaxe afin de pénétrer cet imaginaire abstraction. »²

Par « langue du récit », Sansal veut désigner la langue française, par « langue magique », il entend certainement sa propre langue, la langue que se crée chaque auteur et qui correspond à son imaginaire et enfin par langue il veut dire encore une fois la langue française mais cette fois-ci ce n'est plus la langue française que nous connaissons mais retravaillée, malaxé par l'auteur en puisant dans les ressources de sa langue maternelle pour donner vie à une nouvelle langue qui n'est ni la langue maternelle, ni la langue de l'Autre mais une langue autre, une langue « magique » apte à traduire la personnalité et l'inconscient de l'auteur.

La langue française permet à l'écrivain algérien de dire ce qui ne pourrait être dit en langue arabe, langue maternelle, tant celle-ci est le symbole des traditions conservatrices et d'authenticité. La langue française permet donc à l'écrivain de transgresser les tabous et les interdits de toutes sortes, tabous

¹ Id.

² Ahmed Hanifi, *Etudes francophones, Université Louisiane, Etats Unis*, « Entretien avec les plus talentueux écrivains algériens », jeudi 25 juin 2009, <http://boualemsansal.blogspot.com/2009/06/56.entretien-avec-les-plus-talentueux.html> consulté la dernière fois le 4/01/2011.

politiques, sociaux, ou même sexuels. Dans *Le Serment des barbares* et *La Part du mort*, il s'agit le plus de tabous politiques auxquels s'attaquent les auteurs dans une langue audacieuse et parfois même grossière qu'ils essayent selon l'expression de Sansal de « malaxer » et selon celle de Khadra de « remanier ».

La littérature maghrébine de langue française continuant à exister au delà de toutes les prévisions, certains dont Albert Memmi même ont parlé plutôt d'une littérature de l'aliénation ou de l'acculturation. Car l'on supposait comme l'explique Charles Bonn que l'identité de l'auteur est indissociable de l'espace, de l'histoire et de la langue en tentant une description de la relation de la littérature maghrébine avec ses espaces de référence qui se réclame selon ses propres propos du « mouvant et de l'instable »

« Une telle logique de l'identité suppose l'espace et la langue comme emblèmes culturels, d'autant plus efficaces qu'ils sont statiques et clos sur eux-mêmes. Mais qui, de nos jours, connaît encore une telle identité? Or un colloque sur la Francophonie qui a choisi pour thème le dysfonctionnement est bien un lieu où l'on ne peut se satisfaire d'une telle conception : définir un espace et une culture uniques de la Francophonie, même si cela est encore trop souvent pratiqué contre toute rigueur scientifique, relèverait de ces utopies tournant le dos au réel multiple, dont l'actualité politique récente, entre autres, nous exhibe la faillite »¹

II.IV.2. IDENTITE OU IDENTITES CULTURELLES DU LECTEUR ?

Les descriptions ethnographiques qui se déploient dans les romans de notre corpus et les discours tenus par les narrateurs semblent être destinées essentiellement aux communautés d'ailleurs, étrangères. Celles que nous pouvons relever s'inscrivent toutes dans une même et seule optique celle de discours critiques qui visent à mettre à nue les valeurs rétrogrades des systèmes politiques et des traditions archaïques des sociétés en place. En prenant pour cible et pour objet des espaces et des lieux s'inscrivant tous dans l'Algérie, les discours descriptifs à visée critique s'inscrivent dans d'autres espaces que ceux

¹ Charles Bonn, *L'irrégularité de l'écrivain maghrébin francophone, Nedjma de Kateb Yacine dans le contexte des années 50*, op.cit.,

de cette Algérie-même, dans un espace autre et visant d'autres lecteurs que ceux appartenant à cet espace décrit. Si nous partons de ce point de vue, nous dirons que les auteurs de nos romans ne visent pas un lecteur algérien/maghrébin mais un lecteur étranger.

Autrement dit, si ces descriptions et ces discours ont eu pour objet les communautés appartenant à un espace ils ne peuvent pas avoir pour sujet, destinataire de ces discours ces mêmes communautés. En mettant en scène des personnages algériens dans des lieux et des espaces algériens à qui ils donnent la parole dans cet espace-temps même, les romanciers algériens de langue française le font dans un système de pensée autre qui ne correspond pas aux communautés mises en scène dans les romans et aux quels les romanciers ont prêté leurs paroles, atteste Charles Bonn :

« La description ethnographique, quelle que soit l'identité culturelle du locuteur, est en général un discours qui s'est élaboré en tant que cohérence discursive dans un espace autre que celui qu'elle prend pour objet. Même si elle s'efforce de donner la parole aux indigènes de cet espace, elle le fait dans un système de pensée et de discours qui n'est pas le leur. Elle les transforme en *objet* dans un dire dont l'espace d'élaboration est ailleurs. Le pôle *sujet* de toute description est la civilisation pour laquelle cette description est élaborée. »¹

Au choix des discours s'ajoute aussi et en premier le choix du genre ; le choix de tel genre au lieu d'un autre peut-il témoigner de l'intention de l'auteur de s'adresser à un destinataire au lieu d'un autre qu'il inscrit à l'intérieur de son discours même ? Nous avons déjà vu dans les parties précédentes que les romanciers de notre corpus ont choisi pour cadre à leurs discours, le genre romanesque. Étant considéré comme un genre occidental, le roman correspond à la fois à un imaginaire et un mode pensée européens dont il véhicule la langue et la culture, étrangers au mode de pensée maghrébin. La littérature maghrébine de langue française étant intimement liée depuis sa naissance et jusqu'à nos jours à ce genre a évolué et continue à l'être dans un esprit de dépendance par rapport à ce genre et à l'imaginaire qu'il exprime.

¹ Id.

« Á cette dépendance du fait de la description venait s'ajouter une autre aliénation littéraire: celle du genre romanesque. Ce genre en effet n'a guère de tradition dans la littérature arabe. S'il est pratiqué par les romanciers arabes depuis les années 20, c'est dans l'optique affichée d'une imitation de l'Occident. Car ce genre introduit précisément dans le fonctionnement littéraire arabe le réalisme, et, partant, la description dont on vient de parler. Mais le roman est dans les années 50 le genre quasi-imposé par les éditeurs français dont dépendent les débuts de cette littérature. Il manifeste donc par sa seule existence comme genre dominant de cette littérature naissante la dépendance culturelle de celle-ci par rapport à l'espace littéraire français, qui est aussi l'espace de la consécration littéraire, par la critique entre autres. »¹

Cela n'est-il peut être pas un choix mais une obligation ? Car le roman continue à être le genre imposé par les éditeurs français aux romanciers algériens de langue française qui sont contraints à respecter au prix de leur publication. Il existe donc toujours une dépendance à l'égard de l'Autre, l'ex-colonisateur, qui est le premier espace littéraire légitime et reconnue pour cette production romanesque mais dans des liens de force et d'obligation.

« Elle pouvait donc être ressentie par une critique nationaliste comme maintenant l'espace colonisé "exotique" en situation d'objet d'un discours dont la maîtrise, quelle que fût la position idéologique des lecteurs visés, n'en appartenait pas moins à l'espace culturel de ces lecteurs, c'est-à-dire celui de la nation colonisatrice. La relation de pouvoir qu'entretient toute description entre son pôle *sujet* et son pôle *objet* correspondait alors à la relation de pouvoir effective du système colonial. »²

Les textes de notre corpus demeurent intensément, comme nous l'avons déjà vu, imprégnés de la culture locale propre aux trois auteurs. Si nous considérons que la culture algérienne transmise par les textes est révélatrice de "l'algérianité" des auteurs, serait-elle pour autant révélatrice de l'algérianité du lecteur ? D'un côté, le lecteur potentiel ou « modèle » étant censé partager les mêmes compétences de l'auteur, y compris les compétences culturelles amène à supposer que ce lecteur est essentiellement algérien. D'un autre côté, en s'inscrivant dans un souci de revendication et d'affirmation universelle, les auteurs entendent affirmer leur talent au-delà des frontières nationales en

¹ Id.

² Id.

exprimant leur authenticité culturelle et leur appartenance identitaire, affirme

Yasmina Khadra :

« Nous avons nos propres traditions et principes. Nous avons une authentique conception des valeurs fondamentales. Malheureusement, le recours à ce mode d'expression n'est pas conforme à ce qui aurait pu servir de support à cette revendication. Je considère que la littérature peut constituer une excellente parade à toutes ces dérives. J'essaie de mon côté d'expliquer le monde à travers le texte et non à travers les attentas et la violence gratuite. »¹

Yasmina Khadra estime qu'en dehors d'une attente occidentale, la littérature algérienne de langue française n'a pas une audience effective au Maghreb, étant même conscient de ce fait, il reconnaît qu'il écrit d'une « manière imagée »² et qu'il est « en communion avec le monde qui l'entoure »³. En s'acharnant à récupérer le monde qui lui a été « confisqué » selon ses propres propos, Yasmina Khadra ne semble pas s'adresser dans *La Part du mort* à un lecteur univoque mais plurivoque ou pluriel, pour tenter de répondre aux multiples horizons d'attente, ainsi il n'y aurait pas une seule figure du lecteur virtuel mais plusieurs.

Les connaissances culturelles et littéraires du commissaire Llob rendent compte des vocations plurivoques de l'auteur qu'il sollicite par là-même chez son lecteur :

« Avant, je passais régulièrement dans sa boutique ; il mettait à ma disposition son trésor livresque. Je lui dois l'ensemble de mes lectures, et une bonne partie de mes performances littéraires. C'est d'ailleurs grâce à lui si j'aime de chaque culture un folklore et de chaque mythologie une divinité. »⁴

N'est-ce pas là une façon implicite à l'auteur de dévoiler ses compétences culturelles et littéraires lorsqu'il dit :

¹ Yacine Alim, *Djazairiess*, « L'Attentat fait des remous », Interview avec Yasmina Khadra, le 10 juin 2006. <http://www.djazairiess.com/fr/elwatan/44367>. Consulté la dernière fois le 7/01/2011.

² *Info soir*, R C APS, « L'écrivain est un trophée », 9/06/ 2006. <http://www.djazairiess.com/fr/48384>. Consulté la dernière fois le 7/01/2011.

³ Id.

⁴ Id.

« Mohand joue au renfrogné. Je sais qu'il m'aime bien et prend très mal le fait que je le néglige. Érudit bilingue, il constitue à lui seul, une formidable encyclopédie. Aucun auteur ne l'indiffère, aucune nouveauté ne lui échappe. Il connaît par cœur El Mounfalouti, Confucius, les rêveries de Rousseau et les vaticinations controversées de Nostradamus. »¹

En nous informant sur les compétences culturelles de Mohand le bibliothécaire chez qui Llob est abonné, il nous renseigne sur ses tendances littéraires, en citant des auteurs algériens et Maghrébins comme étant connus du lecteur, lit-on « J'avais un Akkad quelque part. »², ou encore « Ce Rachid Ouladj, il n'est pas très connu chez nous, mais, dans pas longtemps, il va faire parler de lui. »³

Le narrateur les cite comme étant connus du lecteur, sans les présenter, un lecteur algérien ou maghrébin les reconnaîtra facilement alors qu'un lecteur étranger ne les reconnaîtra forcément pas. Le narrateur s'exprime même sur ses préférences qui peuvent être celles-mêmes de l'auteur. « Au bout d'un remueménage, j'opte pour un Driss Chraïbi et me dépêche d'évacuer les lieux, ... » Est-ce ici un simple souci pour l'auteur de s'étaler sur ses compétences culturelles et littéraires ou bientôt d'inviter ses lecteurs à partager les mêmes goûts ? Si l'auteur n'a pas eu le souci de présenter ces auteurs c'est qu'il les suppose comme étant connus chez son lecteur potentiel qui doit au moins connaître les connaître. Il élargit, cependant ce savoir à une plus large étendue pour toucher à des œuvres universelles que ne connaîtrait qu'un lecteur érudit, lettré apte à déchiffrer l'implicite que propose la phrase suivante : « L'ambiance est bercée par un brouhaha feutré, ponctué de rires de jeunes

¹ Id.

² Id., p.18.

³ Id.

sirènes en quête d'Ulysse à dévoyer. »¹, faisant alors allusion à Ulysse² de James Joyce.

Qu'en est-il du rapport de l'écrivain maghrébin de langue française à l'Islam ? Lila Ibrahim-Ouali interprète les rapports du citoyen musulman à l'Islam comme un prolongement de l'esprit et de la culture arabe : « L'Islam est surtout vécu comme un mythe protecteur qui détermine, à travers le temps, une permanence, une continuité de la conscience arabe »³

Un esprit et une culture qui se traduisent selon Boudjedra même par le mode de vie par les habitudes, l'Islam est enraciné dans la vie et la pratique quotidienne des arabes. L'« Islam est à la fois un dogme religieux et un mode de vie pragmatique, particulièrement incrusté dans la vie quotidienne. »⁴ L'Islam se traduit même dans les gestes et actes des musulmans: Le « moindre geste et le moindre acte de l'Algérien ont toujours un substrat religieux. »⁵

La société algérienne comme ses voisines tunisienne et marocaine est réglémentée par l'Islam, et quelque soit le degré de croyance du citoyen algérien, l'Islam est présent dans sa culture, son mode de vie et de pensée. Du point de vue culturel et religieux, le rapport des personnages à l'Islam peut être révélateur de la position de l'auteur par rapport à la question et de surcroît de la communauté dans laquelle il recrute son lecteur potentiel. Un rapport que Jean Déjeux interprète comme « une manière d'être au monde et de réagir "avec ses frères [...] à partir d'une culture et d'une éducation spécifiques »⁶

« L'Islam se rapporte alors à la foi (imân) et à l'ensemble des valeurs religieuses et culturelles, aux rites et aux pratiques canoniques, la umma à la communauté-mère dans laquelle le

¹ Id., p. 389.

² James Joyce, *Ulysse*, [1^{re} éd. : 1922. Titre original : Ulysse] (traduit de l'anglais par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert et entièrement revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard, 1929, éd. Renouvelée en 1957 ; rééd. : Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

³ Lila Ibrahim-Ouali, Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques (Préface de Rachid Boudjedra), Clérmont-ferrand, Université Blaise-Pascal-Association des publications de la faculté des lettres des sciences, 1998, coll. « Littératures », p. 29.

⁴ Rachid Boudjedra, *La Vie quotidienne en Algérie*, Paris, Librairie Hachette, 1971, coll. « Vies Quotidiennes Contemporaines. » p. 11.

⁵ Id.

⁶ Jean Déjeux, *Images de l'étrangère : unions mixtes franco-maghrébines*, op.cit., p. 9.

croyant prend la direction du salut, l'islamité à la manière d'être au monde et de se sentir musulman, avec les racines et les valeurs de participation au groupe, sans que le musulman, avec les racines et les valeurs de participation au groupe, sans que le « musulman » soit tenu de rendre compte alors d'une foi éventuelle, sans que le « musulman » soit tenu de rendre compte alors d'une foi éventuelle en un Dieu transcendants . »¹

En remettant en cause la situation des femmes du roman, leurs modes de vie en tant que femmes soumises et sans droits, c'est leur appartenance socio-culturelle qui est implicitement attaquée par la narratrice. Comme c'est le cas ici où elle parle de l'attitude de l'Islam à l'égard d'une femme qui oserait avoir des relations d'ordre sexuel avec un homme en dehors de la liaison du mariage et de la punition qu'elle doit subir vis-à-vis de l'Islam :

« N'est-il pas recommandé dans la tradition islamique de punir de lapidation, -sur la foi de témoignages sûrs - jusqu'à ce que mort s'ensuive, toute femme qui serait surprise en compagnie d'un homme qui n'est pas son frère, son père, son fils ou son mari ? »²

Questionne la narratrice implicitement pour s'étonner du comportement de Yamina qui s'est adonnée à l'adultère avec un ami d'enfance à l'intérieur même de son foyer conjugal, chose inadmissible dans la tradition musulmane. Sans oublier que cet acte est condamné par la morale en général. Dans ce passage, la narratrice essaye de renvoyer le lecteur à l'une des sourates du coran, nous ressentons dans la manière de la narratrice Malika de rappeler au lecteur l'une des sourates du Coran, une certaine évidence, comme si le lecteur était sensé partagé le même avis. Deux comportements sont ici suggérés au lecteur et qui mettent en jeu deux types de lecteurs, un lecteur algérien qui connaît ce principe de l'Islam et qui est renvoyé directement à ses compétences religieuses et un lecteur non musulman, non arabe qui ne peut en aucun cas comprendre le contenu de cet énoncé sans revenir aux versets coraniques. À travers l'histoire de Yamina, la narratrice Malika fait rentrer son

¹ Jean Déjeux, *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française* (préface de Mohammed Akoun), Paris, L'Harmattan, 1986, p. 27.

² *Cette fille-là*, op.cit., p. 62.

œuvre en rapport d'intertextualité avec le Coran mais aussi avec d'autres œuvres notamment *La Répudiation* de Boudjedra où nous lisons le même genre de passage. « La fornicatrice et le fornicateur, flagellez chacun d'eux de cent coups de fouet. »¹

Cette référence nécessite une connaissance du Coran et présuppose des compétences profondes chez le lecteur en suggérant un lecteur arabe et musulman, ou un lecteur averti pas forcément arabo-musulman. De même lisons dans *La Répudiation* : « Forniquez avec autant de femmes qu'il vous plaira..., du Coran, elle savait des bribes ; elle aimait étaler le peu qu'elle connaissait. »²

La narratrice de *Cette fille-là* essaye de reprendre à son compte les condamnations de la société musulmane d'un tel acte comme pour remettre en cause l'acte en lui-même mais certains fondements de la loi musulmane à l'instar du narrateur de *La Répudiation*

« Et pourtant, irrésistiblement, ils se retrouvent la nuit, à l'intérieur même de la maison. Chose inouïe, inconcevable. Peut-être tellement inconcevable qu'elle devient possible. Ils se revoient dans la peur mais ils vont jusqu'au bout de leur désir insensé et très vite ils organisent la fuite. Ils savent qu'ils sont devenus, à partir de cet instant, devenus des parias. Comment a-t-elle pu basculer dans l'irréparable, commettre le crime le plus infâme, le délit d'adultère ? »³

Sans remettre en cause les lois de l'Islam, la narratrice Mailka amène implicitement le lecteur à repenser et reconsidérer les relations homme-femme dans la société arabo-musulmane. C'est la sensibilité et la foi du lecteur qui sont ici visées de manière à l'amener à faire des réflexions sur le sujet et ce à la base d'une relecture du Coran, un lecteur musulman se sentira directement concerné par ces remises en question. N'est-ce pas ici une stratégie de l'auteur d'évincer tout lecteur arabe, et de convoquer un lecteur francophone ou Français sans pour autant s'opposer directement aux lois fondamentales du Coran ?

¹ *Le Coran* (al-Qor'ân), p.375 (sourate XXIV : « La lumière (An-Nûr) », verset 2)

² *La Répudiation*, p. 83.

³ *Cette fille-là*, op.cit., p. 62.

La narratrice de *Cette fille-là* nous rappelant la narratrice de *La Répudiation* de Boudjedra, s'inquiète pour sa condition de femme arabo-musulmane ainsi que de la condition des autres femmes du récit dont elle partage le même statut de femme marginalisée et soumise aux canons de la société et à l'autorité de l'homme. En se définissant comme telle et comme appartenant à une société régie par les valeurs rétrogrades d'une société traditionnelle et de l'Islam, la narratrice Malika se remet en cause et remet en cause son statut de femme maghrébine et musulmane en s'assumant en tant que porte-parole de toutes les « auditrices », lectrices auxquelles elle s'adresse.

Ce ne sont pas tous les fondements de l'Islam et de la loi coranique qui sont remis en question mais seulement les fondements qui régissent les relations entre hommes et femmes, d'où l'intérêt de faire référence à des passages qui dictent les règles de ces relations, qui condamnent beaucoup plus la femme que l'homme. Ce qui laisse à suggérer que c'est à un lecteur arabo-musulman que s'adresse l'auteure de *Cette fille-là* tout, en l'excluant indirectement de la sphère réceptrice et lectrice, car il se verra implicitement provoqué et visé dans sa foi religieuse et ses croyances.

La narratrice va plus loin dans sa remise en question en essayant d'étaler les superstitions qui font part dans la tradition arabo-musulmane dont, entre autres, les soins du *Taleb*, médecin charlatan qui sont décrits dans le moindre détail et avec une ironie implicite :

« L'intervention du *Taleb* devient nécessaire. On le fait venir. Il s'enferme avec la malade dans une pièce pendant près d'une demi-heure. Son diagnostic ne fait que confirmer les soupçons. Cela ne fait plus aucun doute. Elle a été bien ensorcelée. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle a perdu deux enfants déjà et qu'elle perdra les suivants, s'il n'intervient pas. Il lui faut un traitement long et coûteux. Plusieurs séances d'exorcisme seront nécessaires. Il prescrit d'abord, à l'heure de la prière du soir, des fumigations quotidiennes de benjoin blanc dans la chambre nuptiale pour éloigner les mauvais esprits et purifier les lieux. Ensuite, il faudra la soumettre à l'épreuve du plomb fondu, pour identifier ces

mêmes esprits, et ainsi déterminer sans doute possible l'origine de cet envoûtement. »¹

Le plus flagrant dans cet extrait est que ces pratiques religieuses et rituelles sont exercées par un Taleb, l'équivalent d'un Imam dans la religion musulmane. Ce qui est inconcevable du point de vue de l'Islam et cela revient à remettre en cause l'Islamité de certains pratiquants à commencer par son pilier qui est l'Imam. La connaissance de l'Islam et de la culture maghrébine et musulmane ne s'impose-t-elle pas au lecteur afin qu'il puisse interpréter les passages où les auteurs s'attaquent implicitement aux valeurs de cette culture ?

Comme nous retrouvons des références à la culture maghrébine et arabomusulmane, les renvois à la culture française renseignent sur les compétences et sur le profil du lecteur virtuel. En citant Victor Hugo, la narratrice Malika essaye d'établir des liens d'intertextualité entre son histoire à elle et l'histoire de Cosette, l'héroïne des *Misérables* en faisant entrer en rapport implicitement les deux œuvres, *Cette fille-là* et *Les Misérables* et de surcroît, les deux littératures et les deux langues. Nous lisons :

« Vers émouvants et forts dans leur humanité. La bonté saisissante des gens de peu. Vers empruntés au plus grand spécialiste de la misère, Victor Hugo, dont j'ai fait la connaissance en cours de français. Quelques mots, impressionnants de sobriété, parfaitement adaptés à la circonstance. À peine remaniés. Pour les besoins de mon histoire à moi :

Misère. Mystère.

Mystère. Inventions. Affabulations.

Les invraisemblables ne me gênent pas. Ne me gênent pas.
Construire, inventer mon histoire. »²

La narratrice reconnaît ici presque explicitement qu'elle s'est appuyée dans la narration de son récit à elle sur le récit des *Misérables*, sans apporter des détails sur l'histoire, cela ne présuppose-t-il pas chez le lecteur des connaissances préalables sur ce roman ? Le lecteur en question doit forcément avoir des compétences culturelles et littéraires en français. C'est à

¹ *Cette fille-là*, op.cit.,p. 64.

² *Cette fille-là* ,op.cit., pp.21-22.

travers le thème « misère » que la narratrice rapproche entre les deux œuvres en mettant en lien non seulement le contenu mais aussi la langue en essayant de tester la connaissance de son lecteur en matière de littérature française. Ceci n'est-il pas une condition à l'interprétation de son histoire ?

Au-delà des différences entre les deux histoires et les deux œuvres dont Malika est consciente, elle essaye de construire sa propre histoire à partir des bribes de récits qu'elle connaît sur elle-même et de l'histoire des *Misérables*, sans être incommodés par les différences qui existent entre les deux histoires, elle dit : « Les invraisemblances ne me gênaient pas. Ne me gênent pas. Construire, inventer mon histoire. »¹

Derrière les invraisemblances qui séparent les deux histoires, Malika ne fait-elle pas allusion à d'autres invraisemblances sur lesquels se construit son identité qu'elle essaye de redéfinir, de réinventer en rapprochant entre les deux œuvres, entre les deux littératures inhérentes à deux langues et à deux cultures liées à travers l'Histoire ?

Ce qui suit va appuyer les fondements de cette analyse est lorsque la narratrice Malika précise qu'elle est le fruit d'une union interdite entre une fille d'un colon français et un jeune arabe, entre deux nations opposées par un passé de guerre et de conflits, une relation impossible donnant vie à une fille sans identité, Malika.

« Flash back : la fille d'un très riche colon des environs tombe amoureuse d'un jeune Arabe. Possible, mais éminemment répréhensible à l'époque de ma naissance. De quelque côté que l'on se place. Surtout au moment où j'ai été conçue, à l'orée de l'indépendance de ce pays. Suite : unanime réprobation. »²

L'histoire de Malika est similaire à l'histoire des femmes du récit toutes en quête d'identité, ce qui rend de surcroît l'identification du lecteur réel au lecteur virtuel difficile ou presque impossible. Cette quête de l'identité est la même quête de l'auteur de l'identité de son lecteur qu'elle essaye de construire dans les deux langues, et les deux cultures arabe et française. Cependant, il n'y

¹ Ibid.

² Id.

a pas une seule version de l'histoire de Malika mais deux versions voire plusieurs, où elle raconte dans la deuxième qu'elle a été recueillie par des hommes au bord d'une plage et qu'apparemment cela s'est passé dans un lieu lointain d'outre mer raconte-t-elle :

« C'est l'histoire d'une petite fille. Non plus abandonnée, mais volée par des brigands sur une plage, dans un pays outre-Méditerranée- la France peut-être- où des milliers d'enfants disparaissent chaque année sans qu'on ne retrouve jamais leur trace. »¹

Ce qu'il y a de commun entre les deux versions, est que la narratrice sans être tout à fait arabe n'est pas tout à fait française, elle aurait pour ancêtres les Arabes mais aussi les Français en même temps. En inscrivant l'identité de son héroïne et de celles des autres femmes dans les deux cultures, l'auteur exclue leur appartenance à une seule culture et à une seule communauté mais leur attribue une double identité, une identité déchirée entre les deux, ce qui met en place dans le roman deux profils du lecteur virtuel et rend l'identification du lecteur réel au lecteur virtuel plus compliquée.

Cette confusion dans l'identité des personnages trouve son meilleur exemple dans le personnage d'Aïcha qui ignore son vrai prénom Aïcha ou Jeanne, l'un arabe et l'autre français qui provient de son origine mixte algérienne d'un côté et française de l'autre.

« Surtout ne dis rien à personne ! Ici, tout le monde m'appelle Aïcha. C'est mon vrai prénom, celui que ma mère m'a donné le jour de ma naissance. L'autre, celui qui est écrit là, je ne le connaissais même pas, non, je n'avais jamais entendu ce nom-là, jusqu'au jour de mon mariage, quand mon mari a réclamé les extraits de naissance pour le livret de famille. On a vérifié, demandé, j'étais bien inscrite à l'état civil sous le nom de Jeanne, et je n'ai rien pu faire, pendant toutes ces années. J'avais trop peur que ça se sache dans la famille...il fallu grader le silence, personne n'aurait compris...Moi-même je n'ai pas pu savoir...Mais je me suis renseigné depuis...discrètement. Et on

¹ Id, p.23.

m'a dit que pour changer de nom, il faut adresser une demande au procureur. »¹

Entre les deux noms Aïcha se doit de choisir, il ne s'agit pas seulement d'un choix entre deux noms mais entre deux identités distinctes voire antagonistes, l'une arabe musulmane et l'autre française et chrétienne. Aïcha préfère le premier, car c'est celui qu'elle tient de sa grand-mère maternelle. Quant au deuxième prénom elle le tient de parents convertis au catholicisme. Mais des deux identités, Aïcha ignore laquelle des deux est la vraie, tout en préférant l'identité arabe, comme elle vient de le préciser.

« Jeanne. Pour ce que je sais, ce prénom est inconnu dans la nomenclature établie par nos fonctionnaires sourcilleux. Nomenclature présentée à tous les nouveaux parents à la mairie avant de l'inscription d'un enfant sur les registres d'état civil. Liste officielle sans dérogation possible. Tradition arabo-musulmane. Mais peut-être que de son temps les choses étaient moins évidentes...

Des parents convertis au catholicisme... pourquoi pas ? Les Pères blancs ont évangélisé... plus d'une peuplade, que ce soit au Maghreb ou dans les contrées africaines. D'où lui vient donc ce prénom qui sonne comme une incongruité et qu'elle n'a jamais voulu prononcer jusqu'à ce jour ? »²

En reconnaissant ses deux identités et origines distinctes, Aïcha préfère l'identité arabe, cette préférence n'est-elle pas celle de l'auteur d'un lecteur arabe auquel elle voudrait bien que le lecteur réel s'identifie ? L'image de l'Arabe tel que représenté dans le roman fait de lui un être un peu dévalorisé surtout du point de vue du colonisateur français, c'est ainsi qu'il est présenté par la narratrice de *Cette fille-là* : « Des Arabes. Immédiatement reconnaissables à leur attitude embarrassée, à leur teint basané et à leur vêtement dont l'état révèle leur condition. »³

Nous reconnaissons dans ce passage l'image de l'Arabe, de l'Algérien indigène tel qu'il était considéré par le colonisateur. Une image péjorative aux

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 28.

² Ibid., p. 29.

³ *Cette fille-là*, op.cit., p. 57.

yeux de l'auteur. S'interroger sur l'appartenance communautaire des personnages-femmes du roman nous a amenée à constater que la narratrice prend le soin de préciser leur origine arabe en revenant même très loin dans l'Histoire pour décrire la descendance arabe. Des traces sur leurs visages témoignent de leur authentique appartenance à des tribus arabes reconnues dans l'Histoire.

« Ces tatouages ne sont que les marques de sa tribu. Marques distinctives, indélébiles, communes à toutes les femmes. Inscrites en des endroits visibles, le visage et les mains, seuls parties du corps que peut découvrir une femme de haut rang élevée dans la tradition la plus rigoureuse. Tradition venue, nous explique-t-elle sans en être certaine, du temps des conquêtes arabes, où les tribus toujours en guerre marquaient, pour les reconnaître, leurs filles et leurs femmes souvent prises comme esclaves en tant que butin de guerre, tout comme leurs précieux troupeaux de chameaux. »¹

C'est ainsi que se fait distinguer Yamina au sein de l'ensemble des femmes de l'asile avec ses tatouages, signe de l'authenticité de son origine arabe qu'elle ne cesse d'afficher avec fierté au milieu de toutes les femmes de l'asile, elle est la seule femme qui porte ces marques, signes de son appartenance à une ancienne tribu arabe.

Les personnages de *La Part du mort* sont confrontés au même genre de questions, les souvenirs de la guerre de libération et du colonialisme font remonter à la surface tous les malaises d'un passé douloureux, d'un maître et d'une patrie dont ils ont hérité la culture et la langue, la France. Les questions « Qui sommes-nous ? » ou « Qui étions-nous » ? Ne viennent pas à l'esprit des personnages sans les laisser perplexes et confus, Français ou Arabes, musulmans ou chrétiens ? Il est pourtant difficile de répondre, si réponse y est, le fait remarquer Jelloul Labras un habitant du village de Sidi Ba où le commissaire Llob et sa coéquipière Soria enquêtent sur les remous de la guerre de libération :

« Qui étions-nous, à l'époque ? Des Français musulmans dont l'échine ployait si bas sous le joug colonial que nous nous

¹ Id.

surprenions à brouter l'herbe au même titre que nos ânes. Des indigènes, voilà ce que nous étions ; de pauvres hères recouverts de hardes et de meurtrissures, aux mains tailladées par les tâches ingrates et aux culottes si lourdement rapiécées qu'on les traînait comme des boulets de forçat ; des spectres hagards à perdre haleine à l'ombre des damnations. On se tuait pour ne pas crever de faim, et souvent la mort nous prenait au mot. Certains s'improvisaient palefreniers, serfs, bergers ou chasseurs de mouches ; d'autres se ruaient sur les casernes pour être goumiers, spahis ou zouaves, non dans l'intention de guerroyer mais juste pour aider la marmite familiale à se gargariser parfois. C'était une sacrée époque. Les gens se délabraient sur les chemins de nulle part, les bambins rendaient l'âme comme d'autres rendent leur tablier. Qui étions-nous franchement ? »¹

Nous ressentons dans la voix de Jelloul Labras une certaine amertume mais aussi une confusion par rapport à ses origines qu'il généralise à tous les Algériens, comme nous remarquons aussi qu'il ne vante pas non plus la France qu'il responsabilise de cette bâtardise. Le rapport des personnages à la France et aux Français évoque toujours en eux les souvenirs de guerre et de colonisation, ils sont conscients que la France a été un jour leur mère patrie et qu'ils en ont héritée la langue et la culture, mais ne l'est plus aujourd'hui. L'image que donne Jelloul Labras de lui et de tous les Algériens est celle de l'indigène sans identité que la France est venue pour civiliser, c'est une image assez dévalorisante, en revenant un peu à son passé, Jelloul a peur de le remuer, car celui là lui rappelle l'image d'indigène qui le suit partout là où il va et dont il n'est pas trop fier.

« Des parents pauvres ou des indigènes, des expropriés ou bien des avortons dont aucune légitimité ne voulait ? La légende, que nous racontaient nos mères pour nous détourner des crissemets de nos ventres, omettait d'éclairer nos lanternes. Ce qu'on savait de nos tribus se limitait à nos cimetières. Nos arrières grands-pères s'étaient fait broyer en 1870 pour la gloire de la France ; nos grands-pères gazer dans les tranchées en 14-18 pour le salut de la France ; nos pères déchiquetés sur tous les fronts durant la Seconde Guerre mondiale pour l'honneur la France ; quant aux rescapés, en guise de reconnaissance, ils furent exterminés comme du bétail contaminé le 8 mai 195, à l'heure où le monde entier débarrassé du nazisme, criait sur les toits et sur les places

¹ *La Part du mort*, op.cit., pp.255-256.

publiques : « Plus jamais ça ! » Pour le commun des éboueurs, pour le petit crieur, pour le paysan encroûté comme pour le boutiquier des villages nègres, la France était la mère patrie. C'est vrai que les inégalités étaient ahurissantes, que quelque chose clochait au milieu des slogans et des serments, mais nous étions trop pauvres et trop abrutis par nos misères pour trouver le temps de chercher quoi au juste. L'unique repère qu'on avait était cette photo jaunie qui gauchissait à vue d'œil, punaisée maladroitement sur le mur en torchis, nous contant l'épopée de tel ou tel parent sanglé dans son uniforme français, la moustache grande comme sa fierté et la poitrine bardée de médailles. »¹

Cette relation conflictuelle entre l'Algérien et la France, l'ex-colonisateur, rend le processus d'identification des personnages au Français et à la culture française difficile ou presque impossible, tant la France et les Français sont présentés comme étant ennemis, cela nous conduit à infirmer l'hypothèse selon laquelle le lecteur virtuel serait français. Ayant choisi pour son personnage principal et héros du roman, le prénom : « Larbi » qui signifie l'Arabe en français, l'auteur du *Serment des barbares* veut certainement mettre le lecteur dans un espace de lecture de langue et de culture arabes et de religion musulmane. Que donnent à lire les rapports des personnages aux deux langues l'arabe et le français ?

Les références aux pratiques des Musulmans sont omniprésentes, dans leur langue, dans le comportement, la culture et jusque aux les relations interhumaines des personnages, les visions qu'en donnent les personnages et le narrateur sont mitigés entre favorables et défavorables. Cette omniprésence de l'Islam dans presque toutes les pages du roman va jusqu'à nous emmener à suggérer que le lecteur virtuel est musulman. Cependant ce n'est pas toujours le cas, l'Islam est souvent critiqué est présenté comme une religion dégradante et rétrograde surtout vue sous l'angle de l'intégrisme, comme dans cet extrait où il critique implicitement le comportement voyou de certains musulmans :

« À l'heure du Dohr, j'ai été à la mosquée avec les frères ; la prière du vendredi, tu peux pas y échapper ; le devoir accompli, on a fait une virée sur Fort-de-l'Eau. On a sifflé un verre avec de la

¹ *La Part du mort*, op.cit., p. 256.

kémia saucée et on est rentrés avec le couvre-feu. Je crois qu'on s'est péti la gueule à plus voir la route. »¹

Le narrateur veut ainsi remettre en cause l'islamité et la foi des personnages en faisant adhérer le lecteur à son avis, l'image de l'Imam est, elle aussi remise en cause en le présentant d'une manière négative :

« Pour toute foule, trois chats : un fossoyeur délabré, beuglant de douleur à coup de pioche ; un vieil imam étique, lisse comme un galet d'ablution, blanc de la tête aux pieds, déstabilisé dans ses fondements par la nouvelle cadence des mises en terre, chevrotant avec une fatiha avec la conviction de quelqu'un qui n'attend plus rien de bon, ni des hommes, ni de Dieu, ni du président... »²

Le narrateur du *Serment des barbares* affiche volontiers son islamité ainsi que celle du narrataire comme le révèle ici l'emploi du pronom « nous », ce qui nous permet de dire que le lecteur virtuel devrait partager l'Islam comme religion avec l'auteur avec tout ce qu'elle sous-tend comme vision du monde, de tradition et de culture :

« Nous étions des musulmans pacifiques, ne brutalisant jamais que nos femmes et nos sœurs et l'on n'égorgeait nos animaux que pour les manger, nous vivions sous leur regard qui savait tout du droit colonial, en attendant de les voir s'éteindre dans la plus terrible des solitudes ; ... »³

Le narrateur va même jusqu'à invoquer un lecteur musulman avec des formules religieuses que ne pourrait interpréter un lecteur non musulman et qui sont assez nombreuses dans le roman. Ces formules affichent non seulement l'islamité du lecteur mais aussi sont un appel à un lecteur arabe, musulman. Nous lisons :

« "Ô mes frères, invoquez le Prophète et écoutez sans prêter mauvaise intention à mes paroles ! Il était une fois"...L'auditoire, fasciné, et alarmé, est déjà prêt à écouter pour la dix millième fois une histoire qu'il connaît par les deux bouts,... »⁴

¹ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 54.

² Ibid., p. 30.

³ Ibid., p. 91.

⁴ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 98.

Tout en invoquant un lecteur arabe et musulman, l'emploi de ces formules n'exclut pas de la sphère réceptrice un lecteur non arabe et non musulman lorsque le narrateur traduit tend de les traduire parfois vers le français : « « Salli alla n'bi », « Salue le Prophète ! » »¹. Cela n'empêche pas pour autant le narrateur de faire une critique mordante de la religion musulmane et de remettre en cause l'islamité du lecteur. Lorsqu'il dit :

« [...] l'imam violeur d'enfants ; le laveur de morts nécrophile ; le gardien du cimetière accaparé par une créature d'outre –tombe, belle à ruiner son homme et possessive comme un mollusque ; le Taleb épileptique, rendu cynique par ses lectures persanes, qui saute sa grand-mère et la fait chanter ; la vieille maquerelle du bordel arabe, morte en sainte, entourée de ses filles et d'une horde incalculable de bâtards, rescapés de manœuvres abortives très efficaces quand le miracle s'en mêle ; ... »²

Si l'identité arabo-musulmane, algérienne du lecteur se définit par rapport à son appartenance à cette communauté, à sa culture et à sa langue, elle se définit aussi en partie par son rapport aux autres communautés du récit dont les Français en premier mais aussi les Juifs. À la lumière de l'Histoire qui soutend ces rapports, le rapport de l'Algérien au Français et au juif dans le texte est complexe et prend la forme d'une opposition, comme les décrit le narrateur du *Serment des barbares* en revenant à des épisodes historiques. Le narrateur n'omet pas d'afficher sa haine à l'égard du Juif et du Français, une haine qui reflète l'opposition entre les deux communautés depuis la colonisation. Cette haine prend souvent les formes les plus extrêmes :

« Lihoudi le puant, ce juif fameux perdu dans la région depuis Jeanne la folle et Torquemada le pieux, converti à l'islam avec la complicité du caïd et d'un imam itinérant, qui avait fait de sa Kouba un lieu de perdition, lorsque, brisé par des contradictions mystiques, il sombra dans une folie purement charnelle. C'est l'histoire qu'ils préfèrent ; au juif, on peut beaucoup prêter et gagner encore en estime. »³

¹ Id.

² Id.

³ *Le Serment des barbares*, op.cit., p. 99.

Le narrateur veut faire adhérer à ses propos et points de vue l'avis du lecteur, il fait appel à l'Histoire pour expliquer la nature du mépris tenu à l'égard du Juif. La vision que donne le narrateur du Juif n'échappe pas aux discours arabo-musulmans convenus qui sont tenus à leurs égards, à travers laquelle, le lecteur algérien est amené à adhérer à ce discours discriminatoire contre les Juifs :

« Une version postérieure ajouta que le malodorant youpin avait pactisé avec Azraïl et que l'écho de ses intrigues était parvenu aux oreilles du dey d'Alger, lequel, après avoir pris langue avec son maître, le sultan de Constantinople, lui envoya une ambassade pour s'enquérir de ses urgences. Le roman, qui laissait entendre que le caméléon israélite menaçait l'ordre barbaresque, vit le jour au moment où le décret Crémieux élevait les Juifs d'Algérie à la dignité de Français ; l'encre n'avait pas séché que l'alerte était donnée au fin fond de la colonie. »¹

Nous constatons ici que le point de vue du narrateur ne fait que renforcer celui du lecteur algérien en partageant les mêmes valeurs religieuses extra-textuelles, en s'attaquant aux Français et aux Juifs, le narrateur les exclue de sa sphère réceptrice en sollicitant un lecteur algérien qui adhère au même discours : « des Arabes de grands chemins dont on se méfiait même assis et le ventre plein. »²

Quant à l'image du Français elle est plus valorisée et valorisante par la narratrice de *Cette fille-là*, même si les personnages français ne jouent pas des rôles aussi importants que les personnages arabes, ceux-ci sont présentés comme supérieurs. Le Français est présenté comme un maître et sa relation avec l'Arabe est celle de canalisateur à colonisé, de dominant à dominé, image héritée de la guerre de libération. C'est ce que nous propose comme lecture le passage ci-dessous :

« La patron, monsieur Delorme, un quadragénaire solide à l'allure autoritaire reçoit aujourd'hui l'officier d'état civil,

¹ Id.

² Ibid., p. 94.

représentant l'administration coloniale, chargé d'enregistrer les naissances en vue de recensement annuel. »¹

Du point de vue physique et de la corpulence, les Français sont représentés comme étant nettement plus forts que les Arabes, notamment à travers leur allure vestimentaire et leur apparence. En présentant la femme arabe/algérienne comme une femme sans droits et soumise à la seule volonté de l'homme, en critiquant sa situation, c'est l'ensemble des traditions arabo-musulmanes rétrogrades qui sont remises en cause. Le statut de la femme est tellement dévalorisé que la naissance d'une fille dans une famille est représentée comme une honte et va jusqu'à remettre en cause la virilité masculine du père, comme en témoigne l'extrait suivant :

« Il regarde fixement le sol, incapable de prononcer le nom de cette enfant dont il a appris la naissance un soir, il a quelques mois, en revenant fourbu des champs où il avait travaillé tout le jour. Pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fils. »²

Les souvenirs de Llob comme ceux de Yamina le figent sur des moments d'enfance et plus particulièrement sur sa tenue vestimentaire traditionnelle, la chéchia et la gandoura qui le font rappeler tout une vie passée dont il est nostalgique.

« Ça me rappelle mes jeunes années, à Ighider, lorsque, la chéchia sur la figure et la gandoura décousue, j'échappais à la surveillance de ma mère pour monter le plus haut possible sur la colline. J'aimais flemmarder sur le Grand Rocher, le doigt dans le nez et les jambes dans le vide, et rester jusqu'à la tombée de la nuit, à contempler le puzzle magique des champs et à regarder rentrer les bergers, leurs troupeaux comme des armées repues devant eux. Lorsque le frêle Arezki Naït Wali- qui deviendra plus tard un peintre illustre- me rejoignait sur ma tour, ... »³

Ces souvenirs sont pour Llob ceux d'une joie inégale accompagnée surtout d'une fierté des origines berbères qu'il affiche volontiers en citant le nom du village et le nom du peintre illustre ainsi que l'habit qui est le symbole de

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *La Part du mort*, op.cit., p. 251.

l'identité et de l'authenticité. L'identité culturelle du lecteur est ici donnée à lire à travers le lieu qui est la Kabylie mais aussi à travers la façon de s'habiller du narrateur. L'apparence physique et l'aspect vestimentaire peuvent être un fort indice d'appartenance culturelle des personnages, leur servant à se démarquer au sein de la société et d'affirmer leur origine ethnique même dans les habitudes comportementales :

« C'était un vrai d'arguez, sévère et sempiternellement constipé. Pour un rien il renversait son souper sur le giron de la vieille avant de s'emparer de son gourdin. Et ma mère, qui le craignait à pâlir rien qu'en reconnaissant ses pas dans la rue, n'en avait pour lui que plus de vénération. Aussi lorsque, rarement, il lui disait merci, c'était comme si elle entendait pépier un ange des paradis. »¹

La narratrice Malika vante son origine arabo-musulmane en faisant l'éloge de ses guerriers, de ses ancêtres, de ses femmes, de leur mysticisme :

« Ancêtres guerriers venus de la lointaine Arabie. *Chorfas*, descendants directs du prophète par sa fille, la bien-aimée Fatima

parents plus ou moins directs de saints marabouts reposant dans la mausolée en couples qui parsèment villes et campagnes et dont le rayonnement mystique continue de subjuguier les visiteuses venues chargées d'offrandes implorer une quelconque intercession,

filis, fille ou petite-fille de notables, citadins et lettrés, et peut-être encore,

rejetons d'une famille dont la réussite sociale se mesure non plus à la grandeur de la tente, mais au nombre de pièces et à la de la ou des résidences au luxe ostentatoire.

Tels sont, selon les régions et les siècles, les critères retenus et reconnus d'honorabilité. »²

Avec ce rappel, Malika essaye de monter qu'elle est fière de ses origines arabes dont elle ne manque pas d'afficher les atouts. La situation des femmes de *Cette fille-là*, sert de prétexte à la narratrice pour remettre en question la condition de la femme arabo-musulmane et de surcroît les traditions rétrogrades de cette société, lorsqu'elle dit :

¹ Ibid., p. 20.

² Ibid., p. 50.

« Filles de garnisons parquées dans un bordel au milieu des sables, à disposition de soldats en quête de plaisirs nouveaux, de plaisirs barbares, acceptant en elles les spasmes éjaculatoires de l'œuvre civilisatrice. Filles honnies, réprouvées, maudites, à jamais maudites pour avoir osé enfreindre les lois fondamentales- Soumission, Pureté, Enfermement-sur lesquelles repose l'honneur de la tribu. ¹

Dans ces lignes la narratrice critique implicitement les lois qu'elle qualifie de fondamentales, sur les quelles reposent la fierté de la société quelle traite de tribu, par référence à l'esprit tribal. Le rapport que tient Malika, la narratrice avec les lois de cette société est celui de la rebelle qui se met debout contre toutes sortes d'oppression pour briser les silences dans les quelles elle étouffe et étouffe toutes les femmes de l'asile. C'est de la souffrance et de la misère qu'est née cette force qui fait parler Malika, qui la pousse à raconter son histoire de sortir de l'ombre vers la lumière pour se créer une vie meilleure libérée de toutes les contraintes des traditions rétrogrades qui la font réduire à un être soumis à la seule volonté de l'homme et de la société.

« Essayer alors de reconstituer l'histoire d'une de ces femmes. Inventer, imaginer la détresse, la souffrance ou au contraire cette force indomptable attisée par le désir de rompre les chaînes, d'aller au-delà d'une vie promise à d'autres contraintes, d'autres humiliations plus acceptables parce qu'inscrites dans sa destinée de femme, endurées dans le silence et dans le respect d'un ordre moral inaliénable. »²

Le rapport qui existe entre Malika et la société dont elle fait partie prend la forme d'une rébellion, d'une révolte contre cette société, contre les origines, contre les traditions archaïques dont elle veut se libérer et qu'elle ne cesse de remettre en cause.

« Il se pourrait qu'elle ait décidé elle-même de s'affranchir, d'échapper au sort qui devait être le sien, d'aller jusqu'au bout de ses désirs au prix de l'opprobre et de l'infamie.

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 53.

² Id.

J'imagine ses échappées, d'abord discrètes, des nuits passées à attendre que vienne le jour qui la délivrera de ses entraves, que vienne enfin le temps des portes ouvertes et des déraisons. »¹

Malika ne cesse de remettre en question la société où elle vit, à travers les agissements des femmes de l'asile, dont les esprits et les âmes ont été imprégnés par le sentiment de rejet. Ces femmes sont le pur produit d'une société qui les a marginalisées et exclues, qu'attende-t-on de ces femmes que les sentiments de négativité et de rejet ont exclues de la société ? La haine et l'intransigeance sont les sentiments qu'a enracinés cette société dans leurs âmes. ?

« Là, dans ce lieu oublié du monde des hommes, obstinément, elles sont quelques-unes à s'acharner, à tenter de reproduire les discordances d'une société qui les a exclues, avec les mêmes rejets, les mêmes principes, la même intransigeance. Et il leur faut trouver des victimes pour se sentir exister encore. »²

Cette volonté de la narratrice de se créer une place dans cette société, de reconsidérer la place de la femme en essayant de briser les murs de silence dans les quels elles vivent en recluses, n'est-elle pas celle de l'auteure de sensibiliser spécifiquement « les auditrices » en s'adressant particulièrement à elles, en leur recréant une place parmi les lecteurs. Cet asile n'est-il pas symbolique de ce que est la société algérienne par rapport à la femme ?

Nous lisons également ce genre de remise en question du statut de la femme à travers une lecture et une critique de la société algérienne dans *La Part du mort*, comme en témoignent les paroles de Soria, la collaboratrice de Llob dans son enquête sur les crimes des Harkis de Sidi Ba : « J'aurais pu continuer mes recherches seule, malheureusement, dans notre société, une femme est souvent disqualifiée d'avance. »³

Soria, l'Historienne qui collabore avec Llob est consternée de l'effacement de la femme dans une société d'hommes où elle ne peut exercer ses fonctions correctement rejoignant ainsi l'avis de Malika qui vit les mêmes difficultés :

¹ *Cette fille-là*, op.cit., p. 54.

² Ibid., p. 55.

³ *La Part du mort*, op.cit., p. 222.

« Voilà pourquoi il est difficile, pour une femme, de mener ses recherches à bout, soupire Soria une fois revenus à l'hôtel. Ici, on ne cause qu'aux hommes et qu'entre hommes. Hier, aucun gargonier n'a accepté de me recevoir. Même accompagnée, on ne veut pas de femme dans les endroits publics. Il a fallu que le réceptionniste aille en personne me chercher de quoi bouffer. »¹

En protestant ainsi contre l'injustice de la société à l'égard de la femme, les personnages femmes des romans ne revendiquent-elles pas une place au sein de cette société même, les auteurs essaient peut-être de leur redonner place dans le récit, en leur donnant des rôles importants ? C'est le cas de Malika dans *Cette fille-là* qui est narratrice intradiégétique, narratrice-personnage, qui est une fille X, une SDF, sans foyer, ni famille mais qui pourtant s'affirme dans le récit grâce à la parole et au verbe, grâce à la narration. De même Soria personnage au rôle un peu ambigu mais pourtant très important et clé dans les investissements de Llob au sein de son enquête. En attribuant ainsi des rôles aussi importants à des femmes dans leurs récits, les auteurs ne revendiquent-ils pas des lectrices, tout en étant conscients de la place marginalisée de la femme dans la société algérienne et dans la sphère lectrice plus particulièrement ? Le personnel narratif des romans de notre corpus est riche en personnages féminins qui tout en étant exclus de la société, jouent des rôles assez importants et même significateurs dans les intrigues. Ceci peut être considéré comme une volonté de s'adresser à des lectrices algériennes entre autres au sein de la sphère réceptrice, les comportements et les attitudes des personnages tendent à orienter les réflexions du lecteur et parfois même à les modifier de telle sorte à l'évincer totalement de la sphère lectrice ou au contraire l'inviter de manière à faire de lui un complice des personnages et en l'adhérant à leur mode de pensée, l'amener à interpréter leur position idéologique, d'en être partisan ou opposant, explique Valérie Lotodé :

« À travers des oppositions marquées entre personnages positifs et négatifs, les narrateurs orientent la réception idéologique des personnages par leur lecteur. Dans le système axiologique (vision du monde) des narrateurs, les marginaux acquièrent toujours une valeur positive et leurs détracteurs une valeur négative. En

¹ Ibid., p. 240.

demandant implicitement au lecteur de déterminer le système normatif du narrateur et la valeur idéologique des personnages, le texte sollicite donc la part réflexive du lecteur. Le « lectant » interprète le sens et la portée de ces êtres marginaux, après avoir perçu la valeur exacte qui leur est attribuée. Une fois son lecteur impliqué dans la fiction, son message de tolérance à l'encontre des exclus de toute sorte peut éventuellement transformer le comportement du lecteur. »¹

II.IV.3. VERS UNE IDENTITE LINGUISTIQUE DOUBLE OU PLURIELLE.

Il est difficile de parler d'identité linguistique du lecteur au singulier lorsqu'il s'agit de l'usage de deux ou plusieurs langues en même temps comme c'est le cas dans notre corpus. À l'instar de la plupart des romans algériens de langue française il s'agit dans notre corpus d'une mixture de langues qui vont du français standard aux divers dialectes algériens nous rappelant l'écriture de Boudjedra et d'Assia Djébar en premier. Nous nous retrouvons comme l'explique Trudy Agar-Mendousse à propos de l'œuvre d'Assia Djébar en présence d'un « tiers registre » qui n'est pas tout à fait celui du français et non plus celui de la langue arabe, mais un nouveau langage permettant aux auteurs de mieux exprimer leurs imaginaires.

« Le langage de l'écriture djebarienne est un amalgame d'éléments linguistiques français et de l'arabe dialectal. Djébar allie les mots, des expressions idiomatiques et des structures grammaticales de sa langue maternelle à ceux du français standard, effectuant un relexification du français standard pour créer un nouveau langage, ou « tiers registre »²

Trudy Agar-Mendousse a eu raison de parler de relexification, car l'usage que font les auteurs algériens de la langue française doté de culture et de langue arabes donne au lexique français un nouveau sens et de nouvelles connotations de manière à les adapter à l'esprit algérien. Devrait-on parler de francisation de la langue arabe ou plu tôt d'algérienisation de la langue française ? Alors qu'il s'agissait de l'assimilation de la langue arabe-algérienne à la langue française, il s'agit dans les trois romans de notre corpus plutôt d'une assimilation de la

¹ Valérie Lotodé, *Le lecteur virtuel de Rachid Boudjedra*, op.cit., pp. 317-318.

² Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité*, op.cit., p. 101.

langue française à la langue maternelle algérienne. Nous assistons ici à un renversement des valeurs, alors que l'on parlait depuis l'indépendance de la bâtardise de l'identité et de la langue algérienne, les auteurs se sont appropriés la langue française pour l'assimiler à leur langue pour l'abâtardir :

« Il s'agit d'une « bâtardise » de la langue française mais aussi d'une « bâtardise » de la langue source. Cette bâtardise est le « seul métissage que la foi ancestral ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang »¹

Ce métissage des langues complique d'avantage l'identification du lecteur, de son profil linguistique, car à cette pluralité linguistique conviendrait une pluralité de profils du lecteur virtuel. Nous ne pouvons parler de lecteur exclusivement algérien, car il s'agit en premier de la langue française comme moyen d'accès au sens de l'œuvre mais avec un recours omniprésent à la langue arabe, ce qui exclue aussi un lecteur purement français, mais il s'agit d'un lecteur bilingue maîtrisant les deux à la fois, un lecteur francophone, probablement.

Nous nous retrouvons parfois et même souvent en présence de plusieurs registres langagiers dans la même phrase comme en témoigne cet extrait de *La Part du mort* :

« J'ai connu Monique en 1959, à Ighider, où elle enseignait l'histoire-géo. Son père était instituteur aussi. [...] Elle a épousé Mohand, un d'arguez des hautes montagnes qui aimait les livres.»²

Au milieu de cette phrase le lecteur est intrigué par l'emploi du mot « d'arguez », un mot berbère qui signifie un homme virile, l'auteur semble avoir préféré dire le mot en kabyle en raison de la charge sémantique qu'il revêt car, le mot n'aurait peut-être pas le même sens et la même force dans les deux langues. Ce qui est encore plus révélateur ici est que l'auteur ne prend pas le souci de traduire le mot d'arguez en français et l'insère au milieu d'une

¹ Ibid.

² Yasmina Khadra, *La Part du mort*, op.cit., p. 16.

phrase complète en français comme sensé être connu du lecteur. Ce mot revient plusieurs fois dans le roman :

« C'était un vrai *d'arguez*, sévère et sempiternellement constipé. Pour un rien, il renversait son souper sur le giron de la vieille avant de s'emparer de son gourdin. Et ma mère, qui le craignait à pâlir rien qu'en reconnaissant ses pas dans la rue, n'en avait pour lui que plus de vénération. »¹

À travers le mot « *d'arguez* » transcrit en caractères latins et en italique se déploie ici un ensemble de valeurs propres à la culture algérienne et des traditions maghrébines et arabo-musulmanes plus spécifiquement propres à l'auteur et à la société dont il fait partie. Il ne s'agit pas ici seulement d'étaler ces valeurs mais de les critiquer sous le mode de l'implicite qui ne pourrait être décelé que par un lecteur partageant les mêmes valeurs, un lecteur algérien/maghrébin, qui, comprenant le sens du mot « *d'arguez* », aurait une idée du rapport de force unissant l'homme et la femme dans la société algérienne. Le profile du lecteur qui se laisse dessiner ici est celui d'un lecteur algérien.

Derrière ce mot « *d'arguez* » et derrière tous les mots arabes ou berbères éparpillés dans les textes se cache une identité berbère et maghrébine que les auteurs cherchent à affirmer et partager avec le lecteur. Mais l'insertion de la langue berbère moins présente que la langue arabe reflète la richesse linguistique dont jouissent les auteurs sans que la langue arabe coranique soit celle qui ait la suprématie sur les autres langues et dialectes algériens et berbères.

« La position politique des personnages illustre alors celle de l'auteur : la dissémination dans les textes de mots arabes a pour fonction d'affirmer l'identité nationale, symbolisée par l'emploi de la langue arabe. Mais l'intrusion de la langue berbère dans les romans en arabe, leur diglossie, montre bien que l'auteur ne revendique pas pour autant l'hégémonie de l'arabe sur les autres parlars. »²

¹ Ibid, p. 20.

² Valérie Lotodé, *Le lecteur virtuel de Rachid Boudjedra*, op.cit., p. 303.

En effet c'est à travers les positions politiques et sociales des personnages, leur appartenance à une certaine ethnie et leur revendication nationale identitaire que se dévoile et s'affiche l'identité de l'auteur et même du lecteur. Ceci nous amène à nous interroger sur l'éventuelle spécification des auteurs de l'appartenance de leurs personnages à une communauté et à une ethnie donnée.

N'ayant pas le souci de préciser avec soin la communauté d'appartenance de leurs personnages, les auteurs cherchent ainsi à élargir le champ de l'identification du lecteur réel dans l'image un peu ouverte et connotative du lecteur virtuel qui laisse présupposer plusieurs profils du lecteur. De même que le fait de prendre le soin préciser l'appartenance communautaire du personnage, relève d'une préoccupation première de rétrécir le champ d'identification du lecteur réel au lecteur virtuel et le figer dans une seule et unique image.

Le rapport des personnages à la langue arabe et à l'islam est aussi révélateur de la position de l'auteur par rapport à l'islamité et l'arabisation qu'il réclame ou non chez son lecteur potentiel. C'est en recourant d'ailleurs à l'emploi de la langue arabe au sein même de la langue française que les écrivains de notre corpus se créent une nouvelle langue qui leur permettrait à la fois de préserver leur intégrité nationale et patrimoniale et de s'inscrire dans la modernité. Cette façon de malaxer langue française et langue arabe ne relève-t-elle pas de l'intention de viser un lectorat double, d'un côté un lecteur algérien arabophone et de l'autre un lecteur français ?

« Le bilinguisme rappelle [...] que l'écrivain, est selon la formule de Genette, celui qui voit et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit ce n'est pas lui qui pense son langage mais son langage qui le pense et pense hors de lui. »¹

¹ Charles Bonn, « schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française. », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb. Etudes littéraires maghrébines*, (sous la dir. de Charles Bonn et Yves Baumstimler), Paris/Universités Paris-Nord et d'Alger, L'Harmattan, 1991, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 1 (ensemble de textes publiés en marge du congrès « Apport de la psychopathologie maghrébine. Psychiatrie. Littérature. Psychanalyse », organisé les 5, 6 et 7 avril 1990 par Yves Baumstimler, p.19.

Il ne s'agit donc pas chez les trois romanciers d'opter pour telle ou telle autre langue mais c'est la ou les différentes langues qui s'offrent à l'auteur selon les différents discours et horizons d'attente et parfois même inconsciemment. Pouvons-nous parler ici de conscience ou d'inconscience du langage ?

« Dans une langue brutale, sensuelle, puissante et colorée, Boualem Sansal se livre à une charge virulente contre l'Algérie des islamistes et du F.L.N. À coups d'images féroces, il fait se déchirer les mythes et les logiques menteuses de l'Algérie contemporaine. C'est une magistrale leçon de passé qu'il nous offre ici. »²

Lit-on dans la quatrième de couverture du roman comme on lit aussi « épopée rabelaisienne dans l'Algérie d'aujourd'hui », cette comparaison tient du fait qu' « outre les impératifs de promotion d'une maison d'édition française prestigieuse qui a porté un pan de la littérature française, pour désigner des écrivains dont l'une des caractéristiques principales est le souci d'une écriture qui se constitue en résonance et en appui avec une conscience des langues en présence dans un contexte culturel complexe, en faisant intervenir les niveaux de langues et les registres pour mieux utiliser la dialectique interactive de ces langues. »¹ atteste Yamilé Ghebalou Haraoui

En effet l'une des particularités de l'écriture des trois romanciers est de puiser dans les richesses linguistiques des différents dialectes algériens mais aussi de leurs propres compétences linguistiques en langue française. Ces choix linguistiques s'ils témoignent de choix d'écriture ils témoignent autant de contradictions des auteurs algériens de vouloir s'adresser en même temps à des lecteurs algériens mais aussi à des lecteurs français.

Dans le récit du *Serment des barbares* des langues et des registres de langue se côtoient comme se côtoient les personnages et les divers discours et créent un espace abondant qui laissent se dessiner plusieurs profils du lecteur et non

¹ *Synergies* Algérie, Coordonné par Saddek Aouadi et Jaques Cortès, Recherches francophones en Pragmatique et Poétique du langage, Revue de l'Ecole Doctorale de Français en Algérie en collaboration avec le GERFLINT, n°3- 2008, pp.145-152.

pas un seul. L'examen des registres de langue que nous avons pu relever dans les chapitres précédents attestent de l'usage de l'oral au sein de l'écrit.

L'oralité passe dans l'œuvre de Sansal, de Khadra et de Maïssa Bey par le parler oral algérien, l'arabe algérien, un patois fait d'arabe académique, de français arabisé et parfois d'un berbère du terroir. Les styles d'écritures se multiplient, les registres de langue se diversifient en allant d'une langue hautement soignée et parfois poétique et une autre mimétique de l'oral, populaire et vulgaire. La langue oscille entre français académique soutenu et parler algérien. Alors que la narration est en français, les chroniques et les paroles des personnages sont faits d'un mélange de français et de parler algérien.

Le recours des narrateurs et des personnages à ce patois n'est aucunement gratuit mais justifie leur désir vif de s'exprimer avec une authenticité, avec force et violence dont ils ne peuvent rendre compte que par cet oral algérien et la richesse de son parlé. Nous pouvons également constater que, seuls les termes et expressions les plus chargés de sens et les plus violents, sont employés en patois, à travers lesquels se dévoile un monde violent et par lesquels les personnages combattent et s'attaquent aux « violeurs d'histoire »

Le passage d'un registre à l'autre participe à cette volonté des auteurs de déstabiliser le lecteur et ne provient-elle pas même de leur instabilité même de vouloir s'adresser tantôt à un lecteur français, tantôt à un lecteur algérien ? La lecture n'est désormais plus un moyen de détente, mais devient une tâche ardue à accomplir. Pour ce faire, le lecteur se doit de puiser dans tous les niveaux de son bagage langagier et de ses compétences linguistiques. La parole s'assimile au discours et en devient le synonyme :

« Dans le discours textuel, l'écriture est vue comme une parole, comme une praxis semblable à celle de l'oralité, comme une activité qui laisse dans le texte des traces qui réfèrent à l'énonciation, à une situation de communication donnée qu'on cherche à reconstruire afin de mieux dégager l'intention du texte (...). Celui-ci est maintenant considéré comme le résultat visible d'un acte d'énonciation qui procède à "une mise en discours" au

moyen de l'écriture, à une textualisation du discours sous une forme élaborée. »¹

Le discours dont il est question dans *Le Serment des barbares* est pris en charge tantôt par le narrateur, tantôt par les personnages. Les discours se multiplient par enchâssement des récits introduisant de différents niveaux narratifs, loin de toute fiction traditionnelle et où narration et discours se mêlent et se confondent :

« La réponse vint lui rappeler qu'on ne ferre pas un requin avec des risettes. L'engeance est dégoûtante et le restera tant que les esprits tourmentés des Algériens hanteront des toits que leurs yeux n'ont pas vus et que leurs pieds ne fouleront pas du vivant, au lieu de braver les dangers de la mer. Pour ce mécréant, l'affaire est d'abord divine : « Allah est grand, mon frère. Avec son aide, nous ferons plus si nous avons plus et ... euh...autant si nous avons moins. Bon, j'veais vous servir un café par hospitalité, nous sommes des musulmans après tout. L'inspecteur déclina et s'approcha du but. Il prit l'air de quelqu'un qui cherche un compagnon pour dénigrer la méchanceté du monde... »²

Qu'est-ce qu'il en est de la langue française lorsque elle est associée à la langue arabe ? Ce que nous avons pu remarquer est que les trois romans sont écrits en langue française sur laquelle vient se greffer la langue arabe dialectale. Écrits essentiellement en langue française, nous dirons que les textes de notre corpus postulent un lecteur français tant il est censé partager les mêmes compétences linguistiques de l'auteur. Néanmoins à ce désir de s'adresser à un lecteur français les auteurs se voient trahis par un désir de s'adresser à un lecteur maghrébin/algérien, d'où les intrusions par bribes de la langue arabe de temps à autre.

« La langue française elle-même est tendanciellement vécue est intériorisée comme instrument de captation du réel et non de son exploration. La réalité est algérienne par essence, le français peut tout au mieux en rendre compte, c'est-à-dire au sens littéral du terme, de servir de révélateur. "Vouloir explorer" cette réalité

¹ Zohra Mezgueldi, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-eddine*. Thèse de Doctorat d'État, Université Lumière, Lyon2, janvier 2001. Sous la direction de Charles Bonn, Université Lyon 2 et Marc Gontard, Université Rennes 2.p. 202.

² *Le Serment des barbares*, op.cit., p.38.

nationale plus profondément à travers une langue étrangère, c'est risquer de déformer ce " concret-vécu", de dénaturer la réalité. Bref de participer dangereusement à trahir son intégrité. »¹

Si la langue française est perçue comme un outil d'accès à la modernité et à l'universalité, la langue arabe quant à elle, est ici perçue comme un moyen de sauvegarde du patrimoine culturel et de l'expression de l'authenticité et de la conquête de l'identité. Charles Bonn a déjà fait remarquer que l'arabe est perçu comme la langue « de la tradition, de l'authenticité et de la religion »², contrairement au français qui est ressenti comme « un auxiliaire de taille dans leur révolte contre la tradition. »³ Essentiellement pour la femme algérienne, ou encore de modernité, de laïcité et même d'aliénation.

« Il en a pour tous les goûts ! Un cri fuse, unanime : Laisse, laisse donc, c'est la France ! Subjugués, ils se laissent envahir par les images venues du ciel. Les rues de Paris, les lumières, les femmes, toutes plus belles les unes que les autres, les grands magasins... Silence recueilli dans le public. »⁴

Tout ce qui est lié à la France et à la langue française est signe de modernité et d'ouverture sur le monde comme nous le font constater les femmes de *Cette fille-là* toutes sidérées et même éblouies à la vue de la France sur la télévision, la vue de Paris leur a permis ce ne serait-ce qu'un instant d'échapper à leur drame quotidien. À ces deux horizons d'attente controversés et contradictoires répondent deux profils du lecteur virtuel, un lecteur français d'un côté et un lecteur algérien de l'autre.

Se servant de langue française et de son écriture de femme, Maïssa Bey entretient un rapport d'un autre type avec la langue, nous rappelant l'écriture d'Assia Djebar. Maïssa Bey qui transcrit des témoignages d'une dizaine de femmes en langue française, dévoile leurs vies ainsi que leurs corps, en transmettant leurs souvenirs en français, elle leur permet de parler et de dévoiler en toute liberté, et de dire leurs corps.

¹ Hadj Miliani, *Littérature en sursis*, op.cit., p. 175.

² *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, ...p. 217.

³ Ibid.

⁴ *Cette fille-là*, op.cit., p. 167.

« Le français libère le corps mais l'isole de la culture maternelle, des langues de la région maternelle. Le dévoilement du corps provoque paradoxalement, « une aphasie amoureuse », cette impossibilité de dire l'amour dans la langue du conquérant et dans la langue maternelle, alors que le français est la langue dans laquelle « l'amour s'écrit ». ¹

Le dévoilement du corps qui se fait par le biais des souvenirs se fait en langue française et non en langue arabe, cette dernière étant considérée comme langue de la tradition et de l'interdit où tout est tabou, essentiellement le corps de la femme. En transmettant les souvenirs des femmes de l'asile, la narratrice Malika éclaire sa vie et son corps ainsi que ceux des femmes du récit.

« Je cherche sur son corps décharné une trace de ce qui a été un jour objet de désir, d'un désir d'amour, de possession. Je ne vois que son corps de femme délabré, lentement, inexorablement flétri par de trop nombreuses défaites, de très nombreuses meurtrissures. » ²

L'ambigüité de la situation linguistique et culturelle de l'auteur se reflète à travers cette ambigüité de la relation de la femme avec son corps et avec l'homme en premier qui est essentiellement qualifiée de violente.

« Au milieu de la cour, un homme, son père, se penche sur une femme agenouillée. Le visage recouvert de ses mains, elle semble prosternée devant lui, comme pour une prière. Aucune parole n'est prononcée. L'homme frappe de son pied les flancs de la femme qui ne laisse échapper aucun gémissement, aucun cri. Des deux bras, elle continue de se protéger le visage. Il s'acharne sur elle. Elle se laisse rouler sur le côté. Toujours silencieuse, elle s'affaisse au milieu des braises et des débris du brasero. » ³

La relation violente et ambiguë entre l'homme et la femme est symbolique de la relation complexe et ambiguë entre l'auteure et la langue française qui rappelle un passé de violence, de bâtardise, d'une relation de dominant à dominé, de colonisateur à colonisé. La relation entre l'homme et la femme telle qu'elle nous est présentée dans *Cette fille-là* est symbolique de ce qu'est la relation entre l'écrivain algérien dont Maïssa Bey à la langue française, avec

¹ Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité*, op.cit., p.69.

² *Cette fille-là*, op.cit., p. 109.

³ Ibid., p. 85.

tout ce qu'elle rappelle du passé de guerre. Encore une fois la guerre d'Algérie est présente à travers les souvenirs de femmes dont certaines sont d'ancienne combattantes. En s'interrogeant sur l'identité des femmes dont elle raconte la vie et sur sa propre identité de femme algérienne, ainsi que sur le corps féminin, Maïssa Bey soulève implicitement le conflit de langue. Le conflit de la relation entre l'homme et la femme est symbolique de ce qu'a été autrefois L'Algérie et la France, qui sont tous des rapports de violence et qui sont symboliques du rapport entre la langue arabe et la langue française tributaire de la relation entre L'Algérie et la France.

L'élément de l'Histoire et de la guerre de libération est encore ici exploité comme dans les deux autres romans, mais il s'agit plutôt de rendre compte de la condition de la femme que de la condition du pays.

« Et soudain, volubiles elles racontent, elles parlent toutes en même temps. Elles retrouvent en premier lieu le souvenir de la peur ; la peur de la population indigène meurtrie, ignorante, persuadé qu'il s'agit d'une vaste entreprise d'extermination menée par les occupants, les roumis »¹

La peur de la femme dans le roman est double, il y a d'un côté la peur de l'homme mais aussi la peur du colonisateur et dans les deux cas il ya un désir d'évasion, de liberté, une liberté qui passe d'abord par le mot, le mot « Houria ». C'est le nom de l'une des femmes du roman, qui s'appelant Houria, qui ne veut pas rejoindre le groupe des femmes de l'asile ou de la maison de vieux qui racontaient les souvenirs de guerre en préférant se tenir en marge.

« Seule Houriya ne joint pas sa voix au concert des femmes. Elle se souvient, elle, du temps de la France. Du temps de la guerre surtout, avec ses conséquences immédiates : l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour. »²

Le nom de « Hourya », personnage féminin est emprunté au mot « Hourya » écrit en majuscule et transcrit en caractères latins qui signifie en arabe liberté. Le choix du mot ici est loin d'être gratuit et c'est pour donner sens symbolique

¹ Ibid, p. 115.

² Ibid. p. 168.

au récit car pour « Hourya » liberté signifie retrouver ses sources, son identité perdue et ses droits tant bafoués par le colonisateur, dans l'expression de l'authenticité, se rappeler le passé colonial amère. Cette libération passe avant tout par le mot, par le langage, libérer la langue arabe de la langue française. Cette quête identitaire exprimée à travers la recherche de la langue où le recours à la langue arabe se fait inconsciemment et par bribes n'est-elle pas celle de l'écrivaine à la recherche d'une langue qui pourrait exprimer le mieux son imaginaire et atteindre le public-lecteur auquel elle est toujours en quête ?

Le paradoxe de la situation linguistique et culturelle est représenté dans le paradoxe de la relation de la femme à l'homme qui est qualifié de violente. La relation violente et ambiguë entre l'homme et la femme est symbolique ce qu'est la relation complexe et ambiguë entre l'auteur et la langue française qui rappelle tout un passé de violence de bâtardise de dominant à dominé de colonisateur à colonisé, un passé de guerre.

La relation entre l'homme et la femme telle qu'elle est représentée dans *Cette fille-là* est symbolique de la relation ambivalente de l'auteur à la langue française. En s'interrogeant sur l'identité des femmes dont elle raconte la vie et sur sa propre identité, de femme algérienne ainsi que sur le corps féminin, la narratrice soulève implicitement le conflit de langue. Toutes les femmes de *Cette fille-là* sont en quête d'une identité perdue liée à la méconnaissance du père ou de la perte de la mère ou de sa méconnaissance. Cette quête identitaire est accompagnée de la recherche d'une langue, les personnages sont en quête permanente de mots au moyen des quels elles pourraient exprimer leur amertume et leur intimité.

Ces femmes souffrent doublement de la bâtardise, à la perte et l'ignorance du père et même de la mère vient s'ajouter la méconnaissance de langue, car la plupart des femmes ne savent ni parler, ni écrire en français, elles racontent leurs histoires oralement à Malika qui nous les transmet à son tour à voix vive aux narrataires-intradiégétiques, femmes du roman mais aussi aux narrataires extradiégétiques inscrites en dehors du roman. Cette quête identitaire exprimée à travers la recherche de la langue se fait par le recours à la langue française et

la langue arabe en même temps, où la narratrice en s'exprimant en français tente de transmettre la difficulté des femmes à s'exprimer en français en recourant à des mots arabes qui relèvent de la tradition.

Même si la langue française est la langue dans laquelle s'expriment les trois romanciers, il y a une forte tentation de se retourner vers la langue arabe, langue des ancêtres, de l'authenticité, du patrimoine culturel dans laquelle s'affirme leur identité. Les romans de notre corpus se veulent subversifs par les intrusions de la langue arabe mais aussi par l'oralité, reflet de l'authenticité et de l'intégrité culturelle et nationale.

« De cette acculturation forcée provient la nature conflictuelle et ambiguë des relations, faite de fascination et de haine, qu'entretiennent les écrivains algériens de cette génération avec leur langue d'écriture »¹

Ce rapport conflictuel à la langue d'écriture n'est-il pas à l'origine du rapport non défini de l'auteur à son lecteur ? Si le lectorat algérien demeure selon les statistiques des critiques absents de la scène réceptrice de la littérature algérienne de langue française comme l'a attesté Kateb Yacine cela fait un peu longtemps :

« Pour le peuple algérien, les écrivains n'existent pas, c'est-à-dire le peuple algérien ne sent plus qu'on lui destine une littérature, une culture, il ne sent pas ça. [...] L'Algérien ne lit pas tellement parce qu'effectivement il est encore aliéné, il ne se reconnaît pas dans ce qu'il se donne lui-même et pour qu'il se désaliène, il faudrait une seconde secousse révolutionnaire »²

¹ Valérie Lotodé, *Le lecteur virtuel* de Rachid Boudjedra, op.cit., p. 216.

² Ibid.

CONCLUSION

Le lecteur algérien n'est pas absent mais fort présent à travers la langue, la culture et la religion algériennes qu'il partage avec les auteurs. C'est peut être en raison de cette forte absence du lectorat dans la scène réelle que les écrivains tendent à l'inscrire davantage, tant consciemment qu'inconsciemment dans leurs écrits. Une façon à eux de solliciter un lecteur algérien comme pour exprimer leur insatisfaction de son absence de la sphère réceptrice comme le fait constater Yasmina Khadra concernant le lectorat arabe de manière générale et du lectorat algérien plus particulièrement :

« En Orient les gens ne me connaissent pratiquement pas. Les rares intellectuels qui ont accès à mes livres me lisent en anglais. J'ai cette chance d'être traduit dans 22 pays dont certains disposent de l'ensemble de mon œuvre. Ce qui permet un débat et un engouement, parfois aussi des polémiques autour de mes livres. Mais je suis obligée de constater que je suis plus lu en Occident qu'en Orient. Quant aux récentes assertions d'une journaliste algérienne qui s'offusquait suite à mes déclarations sur la place des Occidentaux dans mon lectorat, je réaffirme ici que mes lecteurs se recrutent à 90% en dehors du monde arabo-musulman. »¹

Force est de constater que même si le lecteur n'existe pas comme l'avait fait remarquer Kateb Yacine, il existe pourtant pour l'auteur, du moins chez les trois auteurs de notre corpus, même s'il demeure une figure textuelle, le propre de leur création ; ceci amène à penser que le lecteur se retrouve d'avantage dans les écrits des auteurs, se reconnaît dans les personnages à travers le processus d'identification qui rend l'accès aux textes plus facile. C'est en inscrivant le personnage d'avantage dans le texte que les auteurs ont plus de chance de l'inscrire dans la société.

¹ Interview avec Yasmina Khadra par Yacine Alim, op.cit

CONCLUSION GENERALE

Revenons ici au point de départ de notre propos pour rappeler que cette étude a eu pour objectif principal d'analyser le fonctionnement de la réception au sein du texte en s'appuyant sur la figure du lecteur entant qu'instance textuelle, «le lecteur virtuel», « modèle » ou « implicite ». Elle s'est articulée autour de la question principale : quelles sont les stratégies d'écriture mises en œuvre par les trois auteurs tant consciemment qu'inconsciemment afin de solliciter un certain type de lecteur, un « lecteur modèle » ? Ses deux axes principaux étaient l'analyse des interactions texte/lecteur d'un côté et l'analyse de la structure immanente des textes et le fonctionnement du récit de l'autre, de manière à nous permettre de dégager un certain profil du lecteur potentiel ainsi que de son inscription dans le texte.

L'ancrage culturel des textes s'est avéré d'un grand apport dans l'analyse des interactions entre l'auteur et le texte, car effectivement l'identité du dire de l'auteur ne dépend-elle pas en partie de l'identité du lecteur du texte de son "allocutaire implicite" ? Comme nous l'avions supposé au départ à la suite de Charles Bonn. Dans notre étude nous nous sommes inspirée des grandes théories de la réception, en mettant en exergue la figure du lecteur virtuel, nous avons essayé d'étudier son rôle essentiel dans le texte dans les processus de production et de réception du sens. Notre étude s'est ainsi inscrite, en prenant appui sur ces fondements théoriques, dans une approche sémiotique, pragmatique et phénoménologique de la lecture de l'œuvre littéraire. En faisant notre, la conception Iserienne du sens de l'œuvre stipulant que « Le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit. »¹

En empruntant le concept de réception dans son usage théorique et textuel, "réception virtuelle", nous avons essayé de dégager le profile du lecteur tel qu'il s'inscrit dans les textes et qui est à notre sens le vrai lecteur, car c'est celui que postule l'auteur au moment de la création de son œuvre. Les analyses des interactions texte/lecteur ont révélé d'une part que les trois romanciers

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, op.cit., p.49.

engagent un contrat de lecture de très haut degré notamment à travers les éléments du paratexte et de l'incipit, ce qui noue une relation très solide entre le texte et son lecteur d'ors et déjà à partir des éléments péritextuels. Les auteurs multiplient les appels au lecteur pour l'accrocher au texte, tant implicites qu'explicites.

En plongeant le lecteur dans l'univers du (roman) policier à travers les ingrédients du crime, de l'enquête et du suspense, *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* accrochent d'emblée le lecteur. La vraisemblance des faits, la force des scènes et des images décrites, ainsi que les traits des deux personnages principaux, les enquêteurs Lrabi et Llob incarnant les idéaux disparus de nos jours dont la moralité, l'intégrité et l'honnêteté facilitent le processus d'identification du lecteur aux personnages. L'ensemble contribue à créer et renforcer même l'illusion réaliste pour rendre l'adhésion du lecteur au texte plus systématique.

Quant à *Cette fille-là*, il s'agit d'un autre type de contrat de lecture qui engage cette fois-ci non l'illusion réaliste mais plutôt l'intimité du lecteur, voire des « lectrices ». La narratrice séduit le lecteur en allant au plus profond de son intimité en levant le voile sur les tabous et les interdits. C'est plutôt la femme algérienne opprimée qui se retrouve dans ces pages qui sont l'expression de sa liberté volée. Dans la quête de Malika de son identité perdue ce sont toutes les lectrices qui s'y reconnaissent.

Ceci amène à dire en somme que dans les trois romans le processus de sollicitation du lecteur est renforcé à travers ses rapports aux personnages dont l'identification, l'illusion réaliste et l'expression de l'intimité sont les éléments les plus importants. En incarnant et en défendant les valeurs révolues de nos jours, telles que la justice, la moralité, l'égalité, la liberté, la fraternité, non seulement les héros facilitent le processus d'identification en suscitant la sympathie du lecteur mais aussi en créant « la mise en intérêt romanesque »¹.

¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F, 1984, coll. "Écriture", p. 225.

Cette mise en intérêt tient aussi du fait que la situation dans laquelle se trouvent les héros justifie leur quête de la justice mais aussi légitime les discours dénonciateurs qu'ils tiennent à l'égard du pouvoir et de la société. Les héros sont tous victimes de la société et du système dans lesquels ils vivent, soit d'un père, d'un frère ou d'un mari injustes et tyrans, ou d'un régime oppresseur et despotique contre les quels ils engagent une lutte déterminée. Le lecteur est pris de sympathie pour ces héros et ils adhèrent intentionnellement à leurs discours et les idéaux qu'ils défendent. Le lecteur métropolitain apprend davantage sur la société algérienne de l'après-indépendance, la corruption du système, la faillite industrielle, le chômage et tant d'autres réalités amères.

Les textes de notre corpus étant fondés sur les notions de vérité, d'identité, dont les narrateurs-héros possèdent la clé principale, mettent en place des stratégies de captation et d'attraction du lecteur pour la découverte de cette vérité, « la quête de la vérité », et donc de cette complicité avec les narrateurs. En s'enracinant dans le quotidien de la société algérienne et en creusant dans l'intimité et le corps féminin, les textes font revivre au lecteur des moments habituels et évoquent dans son esprit des faits, et des sentiments communs.

Le rapport du lecteur aux textes revêt ici un aspect plus concret dont nous ressentons les effets à travers le dispositif de « séduction et de persuasion »¹, où non seulement le lecteur est séduit mais aussi convaincu par les discours des narrateurs. Cette complicité engage à la fois la sensibilité du lecteur, ses émotions tant psychiques que physiques aux quelles il devrait réagir en tant qu'être physique et non plus qu'un être virtuel. De ce fait l'aspect fondamental des textes de notre corpus est cette complicité qu'ils nouent avec le lecteur.

Nous-nous retrouvons en présence de plusieurs registres de lecture où le lecteur est amené à investir ses diverses connaissances et répertoires, du rire, de la violence, à l'humour. Le concept « d'horizon d'attente » emprunté à Jauss nous a permis de se mettre à la fois du côté du lecteur inscrit dans le texte mais aussi du côté du lecteur réel en comparant entre les différents

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*, op.cit., pp. 206-215.

horizons d'attente réels et textuels. L'intérêt que nous avons accordé à cette figure dans son fonctionnement textuelle nous a permis au terme de notre travail de recherche d'accéder au sens profond des œuvres. Nous nous sommes intéressée au lecteur en tant qu'instance textuelle car nous avons estimé que l'œuvre permet le mieux de révéler ou de dévoiler l'image du lecteur, bien sûre nous parlons ici comme nous avons parlé tout au long de notre thèse du lecteur rêvé, souhaité « lecteur modèle », qui ne correspond forcément pas au lecteur réel.

Le choix des genres et des personnages rend l'adhésion du lecteur au texte plus facile grâce au processus d'identification. Larbi, Llob et Malika sont autant de personnages auxquels pourrait s'identifier n'importe quel lecteur grâce aux valeurs morales universelles qu'ils incarnent mais aussi et surtout un lecteur algérien qui se retrouvera aisément dans les modes de pensées typiquement maghrébins et qui partagera les mêmes préoccupations d'un citoyen algérien. C'est ainsi que les textes sollicitent essentiellement un lecteur algérien.

S'appuyant également sur l'analyse d'Umberto de la lecture et du lecteur dans *Lector in fabula* et *L'œuvre ouverte* nous avons essayé de montrer comment l'acte de lecture consiste dans une « coopération interprétative » et « interprétation critique ». Nous avons examiné à travers notre lecture personnelle les espaces de liberté concrets à la portée des lecteurs au contact des œuvres et comment celles-ci orientent-elles leurs lectures implicitement à travers leurs structures.

Quant à l'analyse du fonctionnement textuel des œuvres, elle nous a permis de repérer l'inscription implicite de la figure du lecteur au sein du tissu textuel comme stratégies auctoriales pour le convoquer au sein des œuvres. Le lecteur empirique n'a pas fait ici l'objet de notre étude qu'à travers les comptes rendus et les enquêtes et les bilans qui lui ont été faits dans les différentes études, nous

nous intéressons moins « aux réactions et aux inférences interprétatives des lecteurs empiriques, jugées trop aléatoires, trop contingentes. »¹.

L'une des tâches que nous nous sommes assignée dans cette étude consistait à analyser les attitudes prévues du lecteur virtuel à travers les compétences et les rôles qui lui sont assignés dans le texte. Nous avons pu constater qu'elles ne correspondent forcément pas aux attitudes du lecteur empirique, autrement- dit, le lecteur réel peut ne pas se comporter à l'égard du texte selon les prévisions de l'auteur en prenant le contre pieds de ce que le texte a programmé d'avance.

« Quel que soit, dans le texte, l'équilibre entre le rôle présenté par le texte et les dispositions du lecteur, il n'y aura jamais adéquation totale. Si cet équilibre est généralement marqué par une prépondérance du rôle imparti par le texte, les réactions du lecteur ne disparaissent pas du simple fait que nous nous soumettions entièrement au rôle proposé, nous devrions oublier complètement, c'est-à-dire mettre à l'écart les expériences que nous mettons toujours en jeu dans la lecture, et qui sont responsables de ce qui est variable dans l'actualisation même de ce rôle de lecteur. »¹

Bien que nous ayons centré notre analyse sur l'étude de la réception dans son fonctionnement intratextuel, à l'intérieur des textes et non dans son fonctionnement extratextuel, essentiellement dans les deux premières parties, nous lui avons consacré une part de la dernière partie dans le seul et unique but de montrer la prééminence de la figure du lecteur implicite et modèle sur la figure du lecteur réel car c'est elle du moins à notre sens qui est à l'origine même de la conception de l'œuvre et même des choix linguistiques, culturels et littéraires.

Le concept du lecteur virtuel étant clé dans notre étude, en supposant les réactions possibles ou éventuelles du vrai lecteur ou le lecteur réel nous a permis de mieux étudier son inscription au sein des textes. Nous nous sommes appuyée sur l'idée préalable de Vincent Jouve selon laquelle le comportement du lecteur réel est à priori lié au rôle du lecteur virtuel dans le texte. Le lecteur

¹ Annie Rouxe&Gérard Langlade, *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, p. 11.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 74.

réel réagirait selon les réactions que lui réserve le texte et que lui suggère l'auteur. Cette convenance dans les rôles est appelée à être lue comme une interdépendance entre les deux figures du lecteur, le lecteur virtuel et le lecteur réel et entre les deux types de réception, la réception réelle et la réception virtuelle.

Le lecteur réel, appelé notamment lecteur empirique est pourtant convoqué dans l'arrière plan de notre travail car la réception d'une œuvre en tant que phénomène théorique reste indissociable de la réception réelle, de l'expérience subjective singulière du lecteur réel et de sa manière d'appréhender le texte. Nous admettons que « le lecteur réel est au cœur de toute expérience vivante de la littérature, de toute appréhension sensible, éthique et esthétique des œuvres. Les écrivains évoquent volontiers l'incidence, parfois lointaine, indirecte ou diffuse, mais néanmoins toujours active, de leurs expériences intimes de lecture dans leur activité d'écriture. »¹

C'est ainsi qu'en se servant du concept "d'horizon d'attente" nous avons situé notre étude à la limite des deux sphères, la sphère du texte, d'un côté et celle de l'hors texte de l'autre, que nous avons menée notre analyse du lecteur potentiel des œuvres. Si nous avons axé notre analyse sur le lecteur virtuel en tant qu'instance textuelle ou figure théorique nous l'avons investi tant en amont qu'en aval du texte afin de situer l'écart esthétique entre l'horizon d'attente du texte et l'horizon d'attente du lecteur.

« [L]a réaction du lecteur réel reste déterminée par la position du lecteur virtuel. C'est à travers le rôle romanesque qui lui est réservé que le lecteur individuel réagit au texte. Nous sommes donc enclins à postuler une corrélation entre la situation du lecteur virtuel (supposé par l'œuvre) et celle du lecteur réel. [...] L'analyse du lecteur virtuel (destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte) devrait ainsi permettre de dégager les réactions du "lecteur réel"¹ (sujet biopsychologique) »²

¹ Vincent Jouve, *Le sujet lecteur*, op.cit., p. 12.

² Vincent Jouve, *l'effet personnage*, pp.19-21.

L'analyse de la réception dans le texte, à travers les interactions texte/lecteur, narrateur/narrataire, horizon d'attente de l'œuvre/horizon d'attente du texte, nous a permis de mettre en évidence les rapports entre le texte et le lecteur ainsi que de cerner au mieux l'inscription du lecteur dans les structures profondes du texte. *Le Serment des barbares* et *La Part du mort* s'inscrivant d'emblée dans le genre policier prennent appui sur l'intrigue policière pour y insérer des discours et réflexions politiques sur l'Algérie actuelle. Les auteurs engagent des liens très forts entre leurs textes et le lecteur en le convoquant partout dans le texte, en multipliant techniques de narration et de séduction, et en s'impliquant dans le récit à travers les voix des narrateurs.

De même *Cette fille-là* tend à consolider le rapport narrateur/narrataire, en impliquant d'emblée la narratrice Malika, en y multipliant les rôles, les paroles et les récits. C'est à travers l'intimité féminine que l'auteur implique davantage le narrataire dans le texte. Du rôle de narratrice, chargée de raconter son histoire et l'histoire des autres femmes du récit, qui ne sont que la multiplication de sa voix, elle passe au rôle de narratrice qui fait raconter à travers sa voix l'histoire des autres femmes en les évinçant totalement de l'espace narratif. En usant des différentes techniques de narration, les auteurs font adhérer de manière tant implicite qu'explicite, le lecteur à leur vision du monde.

Ce qui est spécifiques aux trois auteurs est cette façon d'introduire le narrateur dans les récits en multipliant leurs fonctions ainsi que celles des personnages, et en rendant l'adhésion du lecteur aux propos des narrateurs plus concrète. *Cette fille-là*, en sollicitant essentiellement des « auditrices » use des techniques de séduction propres à toucher un public féminin auditeur et des techniques de narration qui puisent dans le déplacement des gestes, des mouvements du corps féminin qui s'apparentent au pathos¹.

¹ Selon les définitions modernes et littéraires du *Petit Robert*, pathétique déplacé dans un discours, un récit, même dans le ton et les gestes.

L'étude de l'interaction texte/lecteur dans le processus de réception prend appuie sur l'étude des stratégies scripturales et de la structure des œuvres. Autrement dit étudier, la réception dans le texte convient à décrire l'activité lectorale dans son fonctionnement textuelle, ce qui convient à étudier les divers fonctionnements des textes.

L'accueil particulier réservé aux trois œuvres dans les médias et la critique nationaux et internationaux rend compte de leur enracinement dans la réalité socio-politique de l'Algérie. Nous avons été amenée à constater que si le lecteur algérien demeure absent de la sphère réceptrice, comme avait constaté de nombreux critiques. Les œuvres de notre corpus demeurent intensément imprégnées de son image à travers la langue, la culture, la religion et les compétences qu'il est censé partager avec l'auteur. Ceci dit, l'œuvre, ne serai-elle pas le meilleur lieu de l'inscription du lecteur de la littérature algérienne de langue française, n'est-ce pas comme l'a souligné Christiane-Chaulet Achour :

« On aura compris que l'œuvre est primordiale car c'est elle qui nous reconduit vers l'écrivain et nous fait trouver les bonnes questions sur son parcours, son origine et ses enrichissements successifs. »¹

L'œuvre n'est-elle pas aussi le meilleur moyen d'accéder au lecteur en nous amenant à nous interroger sur son appartenance culturelle ? Cependant, une question s'impose par elle-même, si les auteurs algériens tendent de plus en plus à inscrire un lecteur algérien/maghrébin et le solliciter sans cesse dans leurs écrits, le critère de nationalité ne s'impose-t-il pas à priori dans le choix du lecteur ? Si l'auteur tend à afficher volontiers sa nationalité à travers son œuvre n'est-ce pas une façon d'inscrire aussi un lecteur auquel il aspire ?

Si la notion d'auteur maghrébin demeure contournée d'autant d'ambiguïté et « ne peut désigner qu'un ensemble flou dans la mesure où le Maghreb est une entité géographique et culturelle aux frontières parfois indécises... »², la notion

¹ *Expressions maghrébines*, op.cit., p. 28.

² Marc Gontard, *Expressions maghrébines*, op.cit, p. 9.

CONCLUSION GENERALE

d'auteur algérien n'en demeure pas moins floue en raison de la complexité du contexte de production-réception de cette littérature dans lequel publie les écrivains, comme nous avons pu l'observer.

Il demeure difficile voire même délicat de définir le profil du lecteur potentiel de cette littérature, tant la notion d'auteur algérien est elle-même entourée d'incertitudes. Nous avons pu observer que le critère de nationalité dicte aux auteurs leurs choix d'écriture, de langue, de culture et de religion et conséquemment donc à inscrire un certain type de lectorat.

« La donnée fondamentale dans cet espace multi-ethnique où la distinction : Arabes/Berbères/Européens n'est pas entièrement recoupée par la différence religieuse : Islam/Judaïsme/Christianisme, me paraît être la nationalité, avant même le critère de naissance ou de langue d'écriture... »¹

En raison de la diversité des horizons d'attente, de la tension entre les différents espaces de production/réception, des langues et des cultures, et des divers publics, public réel/public modèle, il en résulte qu'il ya incompatibilité entre les espaces de production et de réception, explique Christiane Chaulet-Achour :

« On se plaira alors à souligner les langues en conflit dans l'espace de création qui provoquent souffrance, déchirement, interrogation angoissée. On insistera sur la dichotomie public rêvé/public réel en inadéquation, sous-entendant qu'émetteur et récepteur dans la communication littéraire doivent être en rapport d'homogénéité ethnique pour être sur la même longueur d'ondes. On déplorera une fonction référentielle en discordance par rapport à un horizon d'attente : création et réception se déploient sur un mode déceptif et disloqué et non en prise directe sur ce que crée l'œuvre. »²

L'analyse du contenu des œuvres a révélé qu'elles s'enracinent dans la réalité quotidienne de la société algérienne, dans l'Histoire passée et récente de l'Algérie. Cependant si une œuvre parle de l'Algérie et qu'elle puise son contenu dans la société algérienne suffirait-il à dire qu'elle postule un lecteur algérien ?

¹ Id.

² *Expressions maghrébines*, op.cit., p. 26.

« Le lieu d'écriture ne se confond pas avec l'ethnicité de l'œuvre qui demanderait elle aussi à être définie. Car il ne suffit pas qu'une œuvre parle du Maghreb pour être maghrébine, le critère de contenu s'avère très insuffisant par rapport à l'invention de formes littéraires ayant un ancrage culturel véritable. »¹

C'est de ce point de vue que nous nous sommes intéressée le plus aux œuvres, à cet « ancrage culturel » qui dépend de la nationalité, de la langue, de la culture et de la religion des auteurs. Non seulement les œuvres de notre corpus puisent dans la quotidienneté sociopolitique de l'Algérie actuelle mais ce qui frappe d'emblée le lecteur c'est cet enracinement des œuvres dans le patrimoine culturel algérien qui trace sans conteste le profil et l'identité culturelle d'un lecteur algérien.

« Au-delà de ce critère de nationalité dont l'évidence frise la tautologie, tout devient idéologique et l'appartenance à une communauté supposée d'auteurs maghrébins dépend surtout d'une reconnaissance interne due à l'engagement politique ou culturel des individus. »²

Nos analyses du personnel narratif et des personnages nous ont permis en somme de constater une omniprésence de la figure féminine dans *Cette fille-là* où l'espace romanesque est envahie par des femmes dont le narrateur intradiégétique est une femme, où les rôles masculins s'effacent au profit de rôles féminins. Cela nous a amenée à constater que le rapport de connivence qu'engage le roman avec la figure féminine laisse supposer un lectorat féminin, des lectrices, n'est-il pas du en partie liée à l'identité sexuelle de l'auteur ? Rentrer en complicité avec les lectrices suggère que l'auteur est une femme, de même nous constatons l'absence de personnages féminins dans *Le Serment des barbares* et dans *La Part du mort*, même si Yasmina Khadra insère deux personnages féminins dans ses romans, leurs rôles demeurent un peu confus, voire symboliques sans engager une complicité avec les lectrices. Cependant nous pouvons lire dans le personnage de Soria l'Historienne de *La Part du*

¹ Marc Gontard, *Expressions maghrébines*, op.cit., p. 10.

² Id.

mort, le statut de la femme intellectuelle qui peut jouer un rôle dans la société et par là même à supposer que l'auteur vise en partie un lectorat féminin ce qui l'exclue dans *Le Serment des barbares* où l'on n'observe aucun personnage femme.

De même que la littérarité des textes et leur richesse esthétique, littéraire et culturelle suggère un profil intellectuel d'un lecteur virtuel passionné de savoir politique et culturel mais aussi assoiffé de savoir littéraire seul lui pouvant permettre de déchiffrer le sens profond des œuvres au-delà des histoires et des intrigues qui peuvent paraître superficielles.

La liberté interprétative et la polysémie sont les traits marquants des œuvres en soumettant le lecteur à un travail de lecture ardu qui met l'intelligence et la compétence du lecteur à rude épreuve. En plus du profil intellectuel du lecteur, nous observons le profil d'un lecteur intelligent et averti.

Les lectures que nous avons pu opérer quant à l'identité du lecteur se heurtent à des réalités toutes autres et contrariantes du point de vue de la réelle intention des auteurs de postuler un lecteur algérien. Cette volonté même si elle est réalisable, elle le demeure très relative et de manière très moindre en raison de certains obstacles d'édition, de marché du livre et de médiatisation nationale des auteurs et de leurs œuvres, une question à laquelle nous avons consacré un chapitre entier en s'appuyant essentiellement sur les enquêtes de Hadj Miliani et Charles Bonn. « Le lectorat de la littérature de langue française reste une donnée que l'on peut ne peut que projeter. »¹, Ne vise-t-il pas ici le lectorat algérien ?

Notre but dans cette étude n'était point de procéder à des comparaisons entre le lectorat réel et le lectorat virtuel, qui nécessite une enquête réelle et fondée sur le terrain sur des échantillons de lecteurs. Nous ne nous sommes pas lancée dans cette entreprise car notre but au départ était d'étudier la réception en tant que phénomène textuel et non en tant que phénomène social. Nous avons toutefois estimé qu'une lecture de certaines enquêtes des plus connues

¹ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, op.cit.

nous aurait été d'un grand apport à l'étude de la notion d'horizon d'attente. Il ne s'agissait guère de comparer entre les deux sortes de réceptions et entre les deux types de lecteurs mais d'analyser les « écarts esthétiques », entre le lecteur modèle, rêvé, souhaité, et le vrai lecteur que les auteurs ne peuvent choisir. L'étude de cet écart nous a permis à certains points de vue de parler de rupture plutôt que de fusion.

Les auteurs tendant à inscrire le lecteur dans une modernité textuelle qui se définit par une subversion des normes romanesques en se rapprochant des perspectives du nouveau roman. Les habitudes de lecture se trouvent ainsi perturbées et sollicitent un effort de lecture tant au niveau de la langue qu'au niveau des genres. L'analyse de l'inscription du lecteur dans le texte nous a révélé son algérienité, en effet le lecteur algérien/maghrébin demeure très présent par sa culture et par sa langue dans les trois romans, dont il est amené à partager avec les auteurs. Le choix de la langue française ne sert ici que de prétexte à l'expression de l'identité et l'appartenance culturelle algérienne/maghrébin des auteurs mais aussi du lecteur modèle.

Nous espérons enfin avoir apporté quelques lumières sur le lecteur potentiel du roman algérien de langue française qui demeurerait jusqu'à présent une figure peu connue ou peu abordée, une sorte de facette cachée pour cette production romanesque. Mais qui est pourtant très importante du point de vue de la signification du texte littéraire, c'est ce que nous avons essayé de montrer à travers notre étude.

Ainsi nos différentes analyses nous ont permis d'un côté de mettre en exergue le rapport texte/lecteur « l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage d'esprit »¹ D'un autre côté d'étudier les particularités du roman algérien.

L'analyse du lecteur potentiel s'est révélée judicieuse compte tenu du contexte socio-historique du conflit et de division dans lequel elle est née et elle continue à exister et à évoluer, en raison du climat de confusion et de la

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Op.cit., p. 50.

problématique de l'usage de la légitimité de l'usage de la langue française, langue de « l'ex-colonisateur ». La figure du lecteur s'est inscrite comme nous l'avons vu autour d'un ensemble d'oppositions : langue arabe/langue française, passé/présent, culture maghrébine/culture française, guerre de libération/actualité sanglante, enfin tradition/modernité. Pour conclure nous dirons enfin que c'est en effet cette attente d'un lecteur maghrébin qui oriente en premier degré les stratégies romanesques des auteurs.

Le Serment des barbares, *La Part du mort* et *Cette fille-là* sollicitent un nouveau lecteur plus enraciné dans le quotidien de la société algérienne plus prédisposé à écouter et partager les discours dénonciateurs et parfois injurieux à l'égard de la société et le gouvernement. Les romans bouleversent alors nettement les attentes des lecteurs tant au niveau de l'esthétique qu'au niveau de la thématique. En s'inscrivant donc dans cette modernité, ils sollicitent de ce point de vue un lecteur hyperconscient, éveillé en marche avec l'actualité.

Le choix des personnages dont les noms sont typiquement maghrébins et significateurs ainsi que des cadres spatio-temporels et des décors plantés dans l'Algérie du passé et du présent, celle d'hier et d'aujourd'hui ne laisse aucun doute quant à la volonté des auteurs de réclamer un lecteur maghrébin.

Dans les quatre romans de Boualem Sansal c'est de l'Algérie dont il s'agit avec son passé, son présent et son avenir fait de points d'interrogations sur « ce pays », une expression qui revient à plusieurs reprises dans ses écrits. Selon les propos de l'auteur, il aborde les questions relatives à l'Algérie et les Algériens, celles de l'identité, de la langue, de la religion, des institutions, de l'islamisme, de la politique, de la condition de la femme, de l'armée, de la vie sociale ... et tant d'autres questions qui tourmentent tous les Algériens et l'auteur lui-même ainsi que ses personnages comme le témoigne le héros du *Serment des barbares* :

« ...Les vivants sont des morts qui s'ignorent, des morts qui délirent. On ne peut à ce point se leurrer sans parvenir un jour à ses fins. On ne peut à ce point fréquenter les mots sans finir par leur ressembler. On ne peut à ce point parler de la mort sans oublier de vivre. Cruelle et sans joie, cette aberration tragique fait

notre bonheur. Et nous, amants gâteaux, lui sacrifions sans compter, avec au ventre la peur d'être à court d'ennemis et de manquer à l'appel du devoir. Mort, amour, parle-nous de tes débordements sans cesse renouvelés et cesse les infidélités que tu nous fais sous d'autres cieux. (...) Ce pays n'est pas gai ; un sortilège le maintient au plus bas de la vie, et son peuple, tributaire de ses chaînes, le hante comme un fantôme vadrouille dans sa demeure. »¹

Enfin, pour terminer nous reprenons à notre compte une proposition de Philippe Sollers qui résume parfaitement la connivence entre la figure de l'auteur et du lecteur, de l'écriture et de la lecture dans toute analyse littéraire et qui a servi de base dans nos analyses de la figure du lecteur.

« Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne se cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire. »²

C'est en somme dans cette perspective que s'est inscrit notre démarche et notre analyse de l'œuvre à travers l'interaction lecture-écriture/écriture-lecture.

¹ Op.cit., p. 215.

² Gérard Genette, *Fiures II*, op.cit., p. 18.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I- CORPUS LITTERAIRE

1- NOTRE CORPUS

- BEY, Maïssa, *Cette fille-là*, Éditions de l'Aube, 2001.
- KHADRA, Yasmina, *La Part du mort*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Folio ».
- SANSAL, Boualem, *Le Serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999, coll.

« Folio ».

2- AUTRES ŒUVRES DES MÊMES AUTEURS

- SANSAL, Boualem,
 - *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Folio ».
 - *Dis-moi le Paradis*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Folio ».
 - *Harraga*, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio ».
 - *Poste restante: Alger*, «Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes», 2006, coll. « Folio ».
- KHADRA, Yasmina
 - *Le Dingue au bistouri*, Alger, Laphomic, 1990, rééd., Flammarion, 1999, et J'ai lu, Paris, 2001.
 - *Morituri*, Paris, Éditions Baleine, 1997, rééd. : Paris, 2000, coll. « Folio policier ».
 - *Double blanc*, Paris, Éditions Baleine, 1998, rééd. : Paris, Gallimard, 2000, coll. « Folio policier ».
 - *L'Automne des chimères*, Paris, Baleine, 1998, rééd. : Paris, Gallimard, 2001, coll. « Folio ».
 - *Les Agneaux du Seigneur*, Paris, Juillard, 1998, rééd. : Paris, Pocket, 2004.
 - *Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Juillard, 2002, rééd. : France loisirs, 2003, Paris, Pocket, 2004.
- BEY, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*, roman, l'Aube, 2002.
 - *Sous le jasmin la nuit*, nouvelles, éd. L'Aube et Barzakh, 2004.
 - *Surtout ne te retourne pas*, roman, l'Aube et Barzakh, 2005.

3- AUTRES ŒUVRES D'AUTRES AUTEURS

- BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969, coll. « Les Lettres nouvelles » ; rééd. : Paris, Gallimard, 1981, coll. « Folio ».
- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil, 1956, rééd. : Seuil, 1981, coll. « Points ».
- JOYCE, James, *Ulysse*, [1^{re} éd. : 1922. Titre original : Ulysse] (traduit de l'anglais par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert et entièrement revue par Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard, 1929, éd. Renouvelée en 1957 ; rééd. : Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

II- CORPUS THEORIQUE ET CRITIQUE

1- QUESTIONS LITTÉRAIRES GÉNÉRALES

A- OUVRAGES THEORIQUES

- ANGENOT, M. ; BESSIERE, J. ; FOKEMMA, J., KUSCHNER, E., *Théorie littéraire* traduit de l'allemand par Daniel Malbert, Paris, P.U.F., 1989, Ibsch, Elrud, « La Réception littéraire » pp. 249-271.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Folio ».
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, Nrf., 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », rééd. : tome II, Gallimard, 1974, coll. « Tell ».
- CREMONESE, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition (pour l'éd.fr.), 1997.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981, coll. « Écriture ».
- DUNCAN, Alastair-B, *Claude Simon, L'herbe, suivi de lire l'herbe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, rééd. : 1986, Collection «double».
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1958, coll. « Que sais-je ? » ; rééd. : 1960.

-*Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature.*
Paris, Flammarion, 1970, notamment, N. Robine, *La lecture*, p.221.

- FRAISSE, Emmanuel, MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points. Essais », série « Lettres ».
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Poétique ».
 - *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, coll. « Poétique ».
 - *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique ».
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Vol.2, The Hague-Paris, Mouton, 1973.
- GROSSI, Alessandra, *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Audrey Lasserre et Anne Simon (éds), Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2008.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1984, coll. « Écriture ».
- HUSSERL, E., *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. Les Fondations du langage* (traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet), tome I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, coll. « Arguments ».
- KRISTEVA, Julia, *Sēmiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Telquel » ; rééd. : 1985.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.
- REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris: Hachette, 1992.
- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Poétique ».
- ROGER, Jérôme, *La critique littéraire*, Ed., Nathan /Université, 2001.
- RÉMY, Jean, « De la Métropole comme expérience fondatrice au statut des formes dans une problématique du changement social » in *Ville et modernité* de Georges Simmel, Paris, L'Harmattan ; coll. « Villes et entreprises », 1995, p.9.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, « Au sujet d'Adonis », Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
 - « Les deux vertus d'un livre », *Pièces sur l'art, Œuvres*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade.

- VIDAL, Daniel, « institutions du sujet et sites de modernités », *Penser le sujet, Autour d'Alain Zouraine*, colloque de Cerisy, Paris, Fayard, 1995.
- WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire, Essai sur le Nouveau Roman*, Genève : Librairie Droz, 1995.
- Wittig, Monique, 1982 : 111-12.

B- THESESE ET TRAVAUX DE RECHERCHE

- MARTINEAU, Noémie, *Ecriture du féminin ou écriture au féminin*, thèse de Master, juin 2005.

2- OUVRAGES ET ÉTUDES SUR LES LITTÉRATURES MAGHRÉBINES

D'EXPRESSION FRANÇAISE

A- OUVRAGES INDIVIDUELS

- AGAR-MENDOUSSE, Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BENCHAMA, Lahcen, *L'Œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- BONN, Charles, « schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française. », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb. Etudes littéraires maghrébines*, (sous la dir. de Charles Bonn et Yves Baumstimler), Paris/Universités Paris-Nord et d'Alger, L'Harmattan, 1991, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 1 (ensemble de textes publiés en marge du congrès « Apport de la psychopathologie maghrébine. Psychiatrie. Littérature. Psychanalyse », organisé les 5, 6 et 7 avril 1990 par Yves Baumstimler.
 - *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.
 - *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985, notamment, p. 237-279.
 - *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- BOUAYED, Mahmoud, *Le Livre et la lecture en Algérie*, Paris, Unesco, 1985, coll. « Etudes sur le livre et la lecture n°22 ».
- CHAULET-Achour, Christiane, *Le Roman algérien et la question des origines*, 2006.
- DÉJEUX, Jean, *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française* (préface de Mohammed Akoun), Paris, L'Harmattan, 1986.
 - *Image de l'étrangère, unions mixtes franco-maghrébines*, La boîte à documents, Paris, 1989.
- IBRAHIM-OUALI, Lila, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques* (Préface de Rachid Boudjedra), Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal-Association des publications de la faculté des lettres des sciences, 1998, coll. « Littératures ».
- MILIANI, Hadj, *Une littérature en sursis ? Le Champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, coll. « Critiques littéraires ».

B- THESES ET TRAVAUX DE RECHERCHE

- BECHTER-BURTSCHER, Beate, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*. Thèse de Doctorat, nouveau régime. Sous la direction des Professeurs : Guy Dugas et Robert Jouanny, Université Paris Sorbonne, Paris IV, 1998.
- GRIFFON, Anne, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*, Mémoire de DEA en littérature comparée, sous la direction de Jaques Chevrier et Guy Dugas, Université de Paris II, Sorbonne, Centre International d'Etudes Francophones, 1999-2000, pp. 27-28.
- IBRAHIM-OUALI, Lila, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques* (Préface de Rachid Boudjedra), Clérmont-ferrand, Université Blaise-Pascal-Association des publications de la faculté des lettres des sciences, 1998, coll. « Littératures », p. 29.
- LOTODÉ, Valérie, *Le lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*, thèse de Doctorat de l'Université Paul Valéry, sous la direction du Professeur Guy Dugas, Montpellier III, avril 2005.
- MEZGUELDI, Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-eddine*. Thèse de Doctorat d'État, Université

Lumière, Lyon2, janvier 2001. Sous la direction de Charles Bonn, Université Lyon 2 et Marc Gontard, Université Rennes 2.

- ZINE EL ABIDINE, M'barek, *Boudjedra : Texte et inter-texte*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, sous la direction de Brahim Denise, Paris VII, U.F.R., sciences des textes et documents, 1994, cité par Rym Kherridji, *Boudjedra et Kundera : Lecture à corps ouvert*, Doctorat Nouveau Régime. Sous la direction de Charles Bonn, Université Lumière, Lyon II, 2000.

3- QUESTIONS DE RÉCEPTION

- ANGENOT, M. ; BESSIERE, J. ; FOKEMMA, J., KUSCHNER, E., *Théorie littéraire* traduit de l'allemand par Daniel Malbert, Paris, P.U.F., 1989, Ibsch, Elrud, « La Réception littéraire » pp. 249-271.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Poétique ».
- De NEERDT-PILOGE, Marie-Paule, *Lecteur virtuel et stratégies d'écriture Les Mémoires de Saint-Simon (1675-1755)* (D. sous la dir. De Jean-Marie Govlemot), Tours, Université de Tours, 2000.
- DENTAN, Michel, *Le Texte et son lecteur. Etudes sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle-Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Cracq*, Editions de l'Aire 1983, coll. « L'Aire critique ».
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Pierre Mardaga éditeur, 1994, coll. « Philosophie et langage ».
- ECO, Umberto, *L'OEuvre ouverte* [1^{re} éd. : 1962. Titre original : *Opera aperta*] (traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev), Paris, Seuil, 1965 ; rééd. : Seuil, 1979, coll. « Points. Essais ».
 - *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1^{re} éd. : 1979. Titre original : *Lector in fabula*] (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 ; rééd. : Grasset, 1998, coll. « Biblio/Essais ».
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999.
- INGARDEN, Roman, *L'OEuvre d'art littéraire* [1^{re} éd. : 1931. Titre original : *Das Literarische Kunstwerk*] (traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la coll. de

- N. Lüchinger et B. Schwegler), Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme, 1983.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1^{re} éd. : 1976. Titre original : *Der Akt des Lesens*] (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Éd. Mardaga, 1985, coll. « Philosophie et langage ».
 - JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski) [regroupe des études de 1972 : *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung* (*Petite apologie de l'expérience esthétique*), de 1974 : *Literaturgeschichte als Provokation* et de 1975 : *Rezeptionsästhetik* (*De « l' Iphigénie » de Racine à celle de Goethe. La douceur du foyer*)], Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées ».
 - *Pour une herméneutique littéraire*, ([1^{re} éd. : 1982. Titre original : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*] (traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, 1988, coll. « Bibliothèque des idées ».
 - *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt : Suhrkamp., 1970 (a), pp. 173-174.
 - JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, coll. « Écriture ».
 - *La Lecture*, Paris, 1993, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».
 - *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, coll. « Campus. Lettres » ; rééd. revu en 1999 ; rééd. : Paris, Armand Colin/V.U.E.S., 2001, coll. « Campus. Lettres ».
 - MAUREL, Anne, *La Critique*, Hachette Supérieur, 1994, coll. « Contours Littéraires », p.107-128 (« Du côté du lecteur »).
 - OTTEN, Michel, « Sémiologie de la lecture », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, (sous la direction de Maurice Delacroix et Fernand Hallyn), Paris, Éditions Du culot, 1987; rééd. : Duculot, 1993
 - PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, coll. « Corpus Lettres ».
 - ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
 - SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. : 1985, Gallimard, coll. « Folio essais ».
 - *Situations II*, Paris, Gallimard, 1951, p. 116-198 (« Pour qui écrit- on ? »).

4 - ARTICLES ET REVUES

A-ARTICLES ET ENTRETIENS

- AMRANI, Mehanna, " Colloque international sur la réception du texte littéraire maghrébin d'expression française. Horizons d'attente divers et controversés", *Quotidien d'Oran*, 24 Décembre 2000.
- BARTHES, Roland, «L'effet-réel», *Communications*, N°11, 1968.
 - « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966.
- BELKACEM, Yamina, « Entretien avec Maïssa Bey « Le séisme est un prétexte pour explorer les ressources de l'âme humaine » », *Façila*, Septembre 2005.
- BENDJLID, Fouzia, « Enonciation des formes romanesques dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey », *Synérgies Algérie* n°5-2009, p. 241.
- BOTT, François, *Rachid Boudjedra*, « Entretien avec Rachid Boudjedra. Le Refus de l'Algérie bourgeoise », *Le Monde*, supplément au n°7786, Paris, janvier, 1970, p. 11 (Dossier de presse Denoël).
- BOYER, Philippe, Jean-Pierre, Montel, Jean-Claude, « Enfer purgatoire, paradis. Le travail de la narration : esquisses orales », *Change*, n° 34-35, Segheres/Laffont, 1978, pp. 12-14.
- DUGAS, Guy, « Et si la littérature maghrébine n'existait pas ? » in *Expressions maghrébines. Revue de la coordination Internationale des Chercheurs sur les littératures maghrébines* (coordonnée par Alec G. Hargreaves), Vol. 1, n° 1 « Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? » (Coordonné par Isabelle Larrivée), Florida State University, Paris, été 2002, p. 31-44.
- FRIEDMAN, Norman, « Forms of the plot », *Journal of General Education*, vol. V11, n°4, juillet 1955, pp.241-253. Ce texte a été reproduit dans *The Theory of the Novel*, édité par Philipp Stewick, New York, The Free Press, 1967, pp. 145-166. T. TODOROV présente une version abrégée de ce travail dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, pp. 380-382.
- GONTARD, Marc, « Auteurs maghrébins : La définition introuvable » in *Expressions maghrébines. Revue de la coordination Internationale des Chercheurs sur les littératures maghrébines* (coordonnée par Alec G. Hargreaves), Vol. 1, n° 1 « Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? » (Coordonné par Isabelle Larrivée), Florida State University, Paris, été 2002, p. 9-16.

- LABIB, Tahar, « L'image de la littérature chez les étudiants algériens », *Revue Tunisienne des Sciences sociales*, 15^{ème} année, N°54/55, n°spécial, 1978.
- LOTODÉ, Valérie, « La réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur » in *Expressions maghrébines. Revue de la coordination Internationale des Chercheurs sur les littératures maghrébines* (coordonnée par Alec G. Hargreaves), Vol. 1, n° 1 « Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? » (Coordonné par Isabelle Larrivée), Florida State University, Paris, été 2002, pp. 45-58.
- KAUFMANN, Vincent, « De l'interlocution à l'adresse », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires* n°46, Seuil, 1981, p. 171.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique. Revue de théorie et l'analyse littéraires*, n° 41, Paris, Seuil, février, 1980, p. 116.
Linda Hutchon, « Ironie, satire, paradoxe. Pour une pragmatique de l'ironie », *Poétique. Revue de théorie d'analyses littéraires*, n° 46, Paris, Seuil, avril, 1981, pp.140-155.
- KORICHE, C, « Absence d'un lectorat algérien » in *Le Quotidien d'Oran*, Librairie Mauguin, le 22 avril 2002.
- M. A, « Chroniques amères ». *Le Quotidien algérien Liberté*, 21 juin 2001.
- PRINCE, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 14, Seuil, 1973, p.178-196.
- « Remarques sur les signes métanarratifs », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique. « Linguistique, rhétorique, idéologie »*, n° 11-12, Bruxelles, André Helbot, 1977, p.e.1.
- REUTER, Yves, « Éléments pour une typologie des romans policiers », in *Tapis-franc. Revue du roman populaire* 2, hiver 1989, pp.77-98.
- RONDEAU, Daniel, La Plume et le fusil, *L'Express* du 11.01. 2001.
- SAINT-JAQUES, Denis, « Vers un champ unifié des littératures francophones ? », *Revue de l'institut de Sociologie*, juin 1991, p.23.
- TERVONEN, Taïna, « Yasmina et le commissaire Llob-Enquêtes dans une Algérie en guerre », *Africultures*, septembre 1998.
- WARNING, Rainer, « Le Discours ironique et son lecteur : l'exemple de Flaubert », *Problèmes actuels de la lecture* [Actes du colloque de Cerisy-la-salle, du 12 au 31 juillet, 1979.], (sous la direction de Lucien Dällenbach et

Jean Ricardou), Paris, Ed. Clancier- Guénaud, 1982, coll. « Bibliothèque des signes ».

- ZAMOUM, Fatma-Zohra, « Le roman noir d'une société », in *Monde Diplomatique*, mars 1999.

B-Revues

- *Expressions maghrébines. Revue de la coordination Internationale des Chercheurs sur les littératures maghrébines* (coordonnée par Alec G. Hargreaves), Vol.1, n°1 « Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? » (coordonnée par Isabelle Larrivée), Florida State University, Paris, été 2002, notamment :
 - DUGAS, Guy, « Et si la littérature maghrébine n'existait pas ? », p.31-44
 - LOTODE, Valérie, « La réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur », p.45-58.
- *Itinéraires et contacts de cultures*, « Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture : influences réciproques », vol.4-5, Paris : L'Harmattan, 1984, pp.15-54.
- *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires.* n° 2, « Le lecteur dans l'œuvre » (sous la dir. De Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksiek, janvier, 1998, notamment : MARIETTE, Catherine, « Portrait du lecteur stendhalien », p.27-34.
- *Le Lecteur dans l'œuvre.* Université de Reims. Publié avec le concours du Centre National du livre, Responsable de la rédaction Vincent Jouve. Notamment, Catherine Mariette, Portrait du lecteur stendhalien, p. 27.
- *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 150, 40 ans de littérature du Sud Chautlet-Achour, Christiane, « Écrire en Algérie-Maïssa Bey, sept années de création », avril-juin 2003.
- *Synergies Algérie*, Revue coordonnée par Saddek Aouadi et Jaques Cortès, Recherches francophones en Pragmatique et Poétique du langage, Revue de l'Ecole Doctorale de Français en Algérie en collaboration avec le GERFLINT, N°3-2008, pp. 145-152.

5- SITOGRAPHIE

- A., Abdelghafour, « Je préfère être stupide que prétentieux », Entretien avec Yasmina Khadra, *La Nouvelle République*, Paris, 23 septembre 2004. <http://dzlit.free/khadra.html.p.1>.
- Alim, Yacine, *Djaraïress*, « L'Attentat fait des remous », Interview avec Yasmina Khadra, le 10 juin 2006. <http://www.djazairress.com/fr/elwatan/44367>. Consulté la dernière fois le 7/01/2011.
- BECHTER-BURTSCHER, Beate, *Algérie, Littérature/Action*, « L'Actualité littéraire, Polar, Naissance et enracinement du roman policier en Algérie. » http://www.revues-plurielles.org/upolads/pdf/4_31_11.pdf.
- BONN, Charles, « l'irrégularité de l'écrivain maghrébin francophone », *Nedjma de Kateb Yacine dans le contexte des années 50*. <http://www.limag.ref.org/Textes/Bonn/IrregulierKateb.htm>. Consulté la dernière fois le 7/1/2011.
- CHEMLA, Yves, *Études francophones*, « Le Roman comme art de l'angle mort ». Pour Anne et Frédéric Naef. Sur *La Part du mort*, de Yasmina Khadra, Paris, Juillard, 2004. http://homepage.mac.com/chemla/flic_doc/khadra02.html. Consulté la dernière fois le 21/12/2010.
- CANU, Claudia, *Le Roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra*, Doctorante en littérature comparée à l'université de Paris IV-Sorbonne. <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/8429/33>, consulté la dernière fois le 17/12/2010.
- CHIBANI, Ali, Boualem Sansal, *Harraga*, « La Vieille maison », vendredi, 31 octobre 2008. <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-1061025.html>. Consulté la dernière fois le 24/12/2010.
- DARRAGI, Rafik, « Surtout ne te retourne pas- Le passé définitif », *Critique littéraire* le 9 mai 2005, <http://www.rafikdarragi.com/artpresse/textes/lepasse.html>
- HADIDI, Karim, « Je n'écrirai plus de romans policier », Entretien avec Yasmina Khadra, *La Nouvelle République*, Paris, 24 juillet 2005. <http://fr.wikipedia.org/wiki/RH%A9torique>.

- HADJADJ, Sofiane, propos recueillis par Merwane Andaloussi pour Libre Algérie, www.multimania.com/libralgerie, consulté pour la dernière fois le 16/12/2010.
- KORICHE, C, « Absence d'un lectorat algérien » in *Le Quotidien d'Oran*, Librairie Mauguin, le 22 avril 2002.
<http://www.librairie-mauguin.com/pop18042002.htm> consulté la dernière fois le 3/2/2011.
- LAVOIE, Sophie, *Belphégor*, « Le polar politique », 25 juillet 2008, <http://www.fabula.org/actualites/article24976.php> , consulté pour la dernière fois le 17/12/2010.
- MADI, Mustapha, *Le Paysage éditorial, vers un renouveau ?* « Comment l'édition algérienne évolue-t-elle ? Une histoire, des enjeux, des perspectives, in La pensée de midi, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LDM_004_0102, consulté pour la dernière fois le 13/12/2010.
- MERDACI, Abdellali, Le blog d'Ahmed Hanifi, Littérature, *Le soir d'Algérie*, 25 février 2009. Culture : Contribution, Francophonie, nationalité et insularité littéraire. http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2009_02_01_archive.html, consulté la dernière fois le 9/5/2011.
- PMF, juin 2004, <http://www.yasmina-khadra.com/sens.php?menu=1> site officiel de Yasmina Khadra, consulté la dernière fois le 3/02/2011.
- SAUTEL, Nadine, *Le Magazine littéraire*, « Yasmina Khadra, Algérie», http://archive.villagiet.net/IMG/FICHE_Khadra_Yasmina.pdf.
- SEBBAR, Leïla, *Le Magazine littéraire*, mars, 2005. <http://www.Evene.fr/livres/livre/maissa-bey-cette-fille-la-13582.php>
- SEMMAR, Abdrrahmane, « Boualem Sansal...le conteur insolite », <http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Sansal.htm>
- TEMLALI, Yassin, *Algérie*, « Le serment des censeurs », le 13/06/2006.
- *Le Paysage éditorial, vers un renouveau ?* « Comment l'édition algérienne évolue-t-elle ? Une histoire, des enjeux, des perspectives, in La pensée de midi, http://www.Lapenseedemidi.org/revues4/articles/19_edito.pdf
- *Info soir*, R C APS, « L'écrivain est un trophée », 9/06/ 2006. <http://www.djazairress.com/fr/48384>. Consulté la dernière fois le 7/01/2011.

- « Le choix d'une langue », *Entretien avec Yasmina Khadra*, PMF juin 2004, <http://www.yasmina-khadra.com/choix.php?link=choix>. Consulté la dernière fois le 7/1/2011.
- Vignaux, Barbara « *Un Pont sur la Méditerranée* », *Jeune Afrique*, 4 avril 2004. http://www.jeuneafrique.com/Articleimp_LIN04044unponenarre0_ , consulté pour la dernière fois le 14/12/2010.
- WOLFGANG, VON GOETHE, Johan, *Iphigénie*, Tragédie, 1786. http://fr.encyarta.msn.com/encyclopedia_741547238/Iphig%9A9nie_en_Tauride.Html.
- **6- Dictionnaires**
- *Le Petit Robert*, version électronique

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	01
PREMIERE PARTIE	
FONDEMENTS THEORIQUES ET RECEPTION DANS LE TEXTE	
INTRODUCTION.....	16
CHAPITRE I : POUR UNE APPROCHE DE “L’ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION.....	17
I.I.1. Théories de la réception et de la lecture selon L’école de Constance.....	18
I.I.2. L'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss	24
I.I.3. Théorie de l'effet esthétique de l'acte de lecture de Wolfgang Iser et son lecteur implicite..	33
I.I.4. Esthétique de la coopération interprétative d’Umberto Eco et son " lecteur modèle".....	41
CHAPITRE II: LA RÉCEPTION DANS LE TEXTE.....	50
I.II.1. Interaction texte/lecteur.....	51
I.II.1.1. Le contrat de lecture.....	52
I.II.1.2. Communication narrateur/narrataire.....	61
I.II.2. Interactions des horizons d’attente de l’œuvre et du lecteur.....	71
I.II.2.1. Champs de lecture habituels.....	77
I.II.2.2. « Effets-personnages » et attentes du lecteur.....	102
CHAPITRE III : PORTRAIT DU LECTEUR.	123
I.III.1. Le lecteur inscrit dans le texte.....	124
I.III.1.1. Signaux du narrataire.....	128
I.III.1.2. Niveaux de l’inscription du narrataire.....	131
I.III.2. Le Lecteur Modèle	154
I.III.3. Compétences langagières du lecteur	160
I.III.3.1. Compétences extralittéraires.....	168
I.III.3.2. Compétences intertextuelles.....	182
CONCLUSION.....	194

DEUXIEME PARTIE

DE LA RÉCEPTION VIRTUELLE À LA RÉCEPTION RÉELLE

INTRODUCTION	197
CHAPITRE I: LECTURE ET LECTORAT: RÉALITÉS MÉCONNUES ?	205
II.I.1.Quel lectorat potentiel ?.....	206
II.I.2.Statut de la littérature algérienne de langue française, maison d'édition, presse et lectora.....	214
II.I.3.Discours idéologique et horizons d'attente du public.....	227
II.I.4.Auteurs, œuvres quelle réalité sociale ?.....	228
CHAPITRE II : HORIZONS D'ATTENTE « DIVERS ET CONTROVERSÉS »	231
II.II.1. <i>Le Serment des barbares</i> et <i>La Part du mort</i> : « le polar politique ».....	232
II.II.2. <i>Cette fille-là</i> , l'écriture au service de la femme ou la femme au service de l'écriture ?.....	244
II.II.3. L'impossible quête d'identité.....	246
II.II.4. Une ou des écritures singulières.....	248
CHAPITRE III : CONTINUITÉ OU RUPTURE AVEC LES NORMES ROMANESQUES TRADITIONNELLES ?	264
II.III. 1. Espace du réel et espace du textuel.....	265
II.III.2. Structures romanesques et ordres narratifs.....	277
II.III.3. Choix thématiques.....	295
CHAPITRE IV: IDENTITÉ DU LECTEUR	311
III.IV.1. La dualité linguistique ou problématique d'une langue.....	312
III.IV.2. Identité ou identités culturelles du lecteur.....	320
III.IV.3. Vers une identité linguistique double ou plurielles.....	344
CONCLUSION	356
CONCLUSION GÉNÉRALE	357
BIBLIOGRAPHIE	372
TABLE DES MATIERES	386

Résumé

Aborder la littérature algérienne contemporaine de langue française sous l'angle de la réception consiste dans ce travail de recherche à étudier la figure du lecteur notamment dans trois œuvres de trois auteurs algériens : *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal, *La Part du mort* de Yassmina Khadra et *Cette fille-là* de Maïssa Bey. En empruntant essentiellement aux théories de la réception et de la lecture, de la sémiotique, de la poétique et de la linguistique, cette thèse analyse les mécanismes de l'inscription du lecteur et les stratégies employés par les auteurs pour postuler un lecteur « idéal » ou « modèle » à travers les instances textuelles, les compétences à la fois culturelles, religieuses et linguistiques que lecteur et auteur pourraient avoir en commun. La relation entre le lecteur et le texte est au centre de cette étude afin de mieux déterminer les particularités du fonctionnement des œuvres en tant que textes maghrébins. Quel type de lectorat potentiel ces romans sont-ils supposés postuler dans un contexte culturel ambigu?

ملخص

تتناول دراسة الأدب الجزائري المعاصر الناطق باللغة الفرنسية من زاوية التلقي في بحثنا هذا صورة القارئ تحديدا في كتابات المؤلفين الجزائريين الثلاثة الآتية قسم البرابرة بقلم بوعلام سنسال و نصيب الموت بقلم ياسمين خضرة و هذه الفتاة بقلم ميساء باي. يحلل هذا البحث بالاعتماد أساسا على نظريات التلقي و القراءة و علم المعاني و النظريات الشعرية و اللسانية آليات جذب القارئ و الاستراتيجيات التي سخرها المؤلفون لاستهداف قارئ "مثالي" أو "نموذجي" من خلال الأمثلة النصية والكفاءات الثقافية و الدينية و اللسانية التي يتقاسمها القارئ و الكاتب على حد سواء. تأتي علاقة القارئ بالنص في قلب هذه الدراسة لتحديد خصائص عمل الأعمال الأدبية المغربية أحسن تحديد. ما هو نوع القارئ المحتمل المستهدف من هذه الروايات في ظل سياق ثقافي غامض؟

Abstract

Tackling the Algerian French-speaking contemporary literature from the reception side consists in this work of studying the reader's identity mainly in three Algerian authors' works that are: *Le Serment des Barbares* by Boualem SANSAL, *La part du mort* by Yasmina Khadra and *Cette fille-là* by Maïssa BEY.

Drawing mainly on reception theory and culture, semiotics, poetics and linguistics this research study analyses mechanisms of the reader inscription and strategies used by the authors to spot an "ideal" or "potential" reader through textual instances and cultural, religious and linguistic competences the reader and the authors may have in common. The relation between the reader and the text is central in this research to define the function characteristics of the works as North African texts. Which type of potential readership these novels are supposed to aim at in an ambiguous cultural context?