



Paradigmes

Revue académique du laboratoire de recherche
scientifique : *Le Français des écrits universitaires*

LeFEU : E1572300 Université Kasdi Merbah Ouargla

Écriture (s) en dérive



N° 02 - mai 2018 | ISSN



est une revue périodique publiée en français et destinée aux enseignants-chercheurs et doctorants du laboratoire de recherche scientifique *Le Français des Écrits Universitaires* (LeFEU-E1572300) ainsi qu'à tous les universitaires du domaine souhaitant publier leurs travaux.

Paradigmes se veut un lieu ouvert de rencontres et de confrontations entre différents points de vue. La revue privilégie la réflexion interdisciplinaire inscrite dans le champ triptyque des *sciences du langage*, des *sciences des textes littéraires* et de la *didactique des langues-cultures*.

Paradigmes est ouverte à toute proposition de texte qui s'inscrit dans une démarche universitaire rigoureuse. Des présentations de mémoires et de thèses ainsi que des critiques d'ouvrages peuvent être publiées. Les articles doivent être rédigés en français ; ils sont inédits en ce sens qu'ils ne doivent être soumis à aucune autre revue. Les textes doivent être envoyés au format Word à l'adresse électronique du laboratoire.

Directeur de la publication

Pr. Salah KHENNOUR

Comité de rédaction

Pr. Foudil DAHOU - rédacteur en chef
Dr Halima BOUARI - rédactrice adjointe
Dr Abderrahim HAMLAOUI
Dr Saïd MESSATI

Comité scientifique

Pr. Foudil DAHOU – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
Pr. Salah KHENNOUR – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
Pr. Abdelouahab DAKHIA – Université Mohamed khider Biskra (Algérie)
Dr Dalila ABADI – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
Dr Saïd Saïdi – Université Batna 1 (Algérie)
Dr Chafika FEMMAM – Université Mohamed khider Biskra (Algérie)
Dr Halima BOUARI – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
Dr Mohamed DRIDI – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
Dr Massika SENOUSSI – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
Dr Fatima GAOUAL – Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)



Éditorial – Pr. F. Dahou	03
Didactique des langues-cultures	05
L'autre arche : l'art caméléonesque	07
<i>Pr. Foudil DAHOU, université Kasdi Merbah Ouargla</i>	
Sciences des textes littéraires	14
Un exemple parfait d'hybridité : <i>Meursault, contre-enquête</i> de Kamel Daoud	15
<i>Dr Saïd SAÏDI, université Batna 1</i>	
La subjectivité théâtrale : entre le traduisible et l'intraduisible	29
<i>Dr Hafida KASMI, université Kasdi Merbah Ouargla</i>	
Ahmed Sefrioui et <i>La maison de servitude</i> : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice	41
<i>Asma MARIR, université Kasdi Merbah Ouargla</i>	
<i>Intertextualité</i> : les éléments définitoires d'une notion polyvalente	55
<i>Fatima-Zohra BOUDRAA & Pr. Saïd KHADRAOUI, U. Ouargla, U. Batna 2</i>	
La photographie comme art possible : la goutte qui a fait déborder le vase pour Charles Baudelaire	65
<i>Sy Gérald Adrien Fhadouba TRAORE, université Kasdi Merbah Ouargla</i>	
Une lecture d'indicateurs textuels dans <i>Une histoire mystérieuse</i> de Mohamed Abdellahoum	73
<i>Amina MEDJDOUB, université Kasdi Merbah Ouargla</i>	
Sciences du langage	85
Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra	87
<i>Dr Chafika FEMMAM & Khadidja GHEMRI, université Med Khider Biskra</i>	
La prise en charge énonciative du "dit" rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue <i>Synergies Algérie</i>)	101
<i>Tahar RAYANE, université Kasdi Merbah Ouargla</i>	

Il y a bien longtemps, à l'école primaire, en classe de géographie, le maître nous expliquait laborieusement *la dérive* des continents. Depuis, le mot et son image me sont restés dans la tête. Aujourd'hui, le vocable me revient après de longues années de sommeil. L'écriture me le rappelle. Serait-elle académique, universitaire, scientifique, il importe peu ; présentement, cette écriture¹ est presque lettre morte au regard des pratiques « déviantes » auxquelles elle est soumise.

L'écriture scientifique, plus justement la rédaction² universitaire, a fait naufrage, a sombré dans les flots³ boueux de thèses de doctorat désenchantées⁴ ; perdue, trompée par l'insécurité linguistique, méthodologique et scripturale.

Nous ne savons plus ; ni écrire ni rédiger. Pourtant, semblables à de Vigny, nous osons espérer, encore et encore un tressaillement de notre conscience : « *Dans le naufrage universel des croyances, quels débris où se puissent rattacher encore les mains généreuses ?* »⁵ Cette générosité réside dans le courage de se remettre en question et la persévérance⁶ de transformer ses compétences en véritables performances. Hugo le dit merveilleusement : « *La persévérance est au courage ce que la roue est au levier ; c'est le renouvellement perpétuel du point d'appui.* »⁷

Nos compétences fondamentales ne suffisent plus. Les compétences transversales s'avèrent indispensables. Il nous appartient désormais de nous atteler à

¹ « L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne. » HUGO (Victor), *Notre-Dame de Paris*, V, II. © Le Robert / SEJER -2005.

² Cf. *Le Tableau : Cycles supérieurs : accompagner la rédaction [échange de bonnes pratiques entre enseignants de niveau universitaire]*, volume 1, numéro 7, Université du Québec, 2012, ISSN 1927-551X (version PDF), pedagogie.quebec.ca/letableau

³ « Ô flots, que vous savez de lugubres histoires !/Flots profonds, redoutés des mères à genoux !/Vous vous les racontez en montant les marées, /Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées/Que vous avez le soir quand vous venez vers nous ! » HUGO (Victor), *Les Rayons et les Ombres*, XLII. © Le Robert / SEJER -2005.

⁴ « [...] les pauvres lettres s'entassaient, pour être noyées bientôt sous le flot des suivantes et finir dans l'oubli. » LOTI (Julien VIAUD, dit Pierre), *Les Désenchantées*, I, I. © Le Robert / SEJER -2005.

⁵ VIGNY (Alfred de), *Servitude et Grandeur militaires*, III, X. © Le Robert / SEJER -2005.

⁶ Cf. *Le Tableau : favoriser la persévérance chez les étudiants en rédaction de mémoire ou de thèse [échange de bonnes pratiques entre enseignants de niveau universitaire]*, volume 6, numéro 3, Université du Québec, 2017, ISSN 1927-551X (version PDF), pedagogie.quebec.ca/letableau

⁷ HUGO (Victor), *Les Travailleurs de la mer*, II, II, IV. © Le Robert / SEJER -2005.

l'ouvrage sans rechigner, sinon Courteline nous aura déjà condamnés sans état d'âme : « *Allons, cherchez, et à la besogne ! Il faut que vous soyez le fainéant que vous êtes, pour ne vous y être pas attelé, il y a beau jour.* »⁸

Nos exercices ont été mal faits. Sans constance, nous n'avons pas su les cultiver. L'Université nous a comblés d'évaluation⁹ sous forme de simple notation où la rétroaction¹⁰, sinon totalement absente, a toujours été timidement menée. Reprenons nos esprits ; reconsidérons nos pratiques ; reconnaissons nos erreurs et nos tâtonnements.¹¹ Que l'incertitude qui ronge certains d'entre nous fasse place à notre volonté à tous de peser sur nos décisions à venir. Nos écritures futures détermineront notre « destinée scientifique », momentanément en dérive. Il nous en coûte très peu de réagir sereinement ; car « *notre destinée est déterminée par un geste, par un mot : au début le plus petit effort suffirait pour l'arrêter, puis un mécanisme géant est mis en mouvement.* »¹² Ce mécanisme se nomme désir profond et intime de s'améliorer et de se perfectionner d'abord pour soi avant que ça ne soit pour les Autres. C'est aussi cela la communication avant la publication et le titre.

⁸ COURTELINE (Georges MOINAUX, dit Georges), *Boubouroche*, p. 23. [Charpentier et Fasquelle, 1893], F. BERNOUARD, 1926 (coll. « Les œuvres d'aujourd'hui »), © Le Robert / SEJER - 2005.

⁹ Cf. *Le Tableau* : Évaluer, une compétence qui rime avec « éthique » [échange de bonnes pratiques entre enseignants de niveau universitaire], volume 2, numéro 7, Université du Québec, 2013, ISSN 1927-551X (version PDF), pedagogie.quebec.ca/portail/letableau

¹⁰ Cf. *Le Tableau* : la rétroaction : élément phare pour l'apprentissage de nos étudiants [échange de bonnes pratiques entre enseignants de niveau universitaire], volume 4, numéro 3, Université du Québec, 2015, ISSN 1927-551X (version PDF), pedagogie.quebec.ca/letableau

¹¹ « Mais le lecteur qui hésite et tâtonne, que lui reste-t-il dans cette alternative, et coincé entre deux sens également possibles, que faire retour aux mots, et les interroger encore et les peser. », PAULHAN (Jean), *Les Fleurs de Tarbes*, p. 115. [Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres [1941], Gallimard, 1950 (coll. « Blanche »).] © Le Robert / SEJER - 2005.

¹² MAUROIS (Émile HERZOG, devenu André), *Climats*, Bernard Grasset, 1928, p. 132. © Le Robert / SEJER – 2005.

Didactique des langues-cultures



L'autre arche : l'art caméléonesque

Pr. Foudil DAHOU

Labo LeFEU [E1572304 : Fled]

Département de Lettres et de Langue Française

Faculté des Lettres et des Langues

Université Kasdi Merbah Ouargla

Savons-nous percevoir correctement les êtres et les choses ? Les apparences sont trompeuses et les préjugés plus tenaces encore. Sachons alors relativiser nos attitudes surtout dans nos classes où dominent l'hétérogénéité et le sur-nombre. C'est juste une question de perception. La stratégie du caméléon n'est pas forcément la meilleure. **Mots-clés** : *arche, caméléon, camelot, enseignant, étudiants*

The other arch: the art of chameleon

Can we correctly perceive beings and things? Appearances are deceptive, and prejudices are more persistent. Let us then relativize our attitudes, especially in our classes, where heterogeneity and supernumerability prevail. It is just a matter of perception. The chameleon's strategy is not necessarily the best.

Keywords: *chameleon, teacher, students, ark, hawker*

« On met celui qui est vêtu de soie au-dessus de celui qui n'est vêtu que de camelot. » (A. Furetière)

« Le démon imite Dieu, crée une sorte de faux paradis. Ce qu'il a à offrir est toujours de la "camelote". » (J. Green)

Signe d'un pouvoir...

L'art sublime de l'enseignant est autre que celui du caméléon et du camelot. S'il nuance ses propos, ce n'est ni par tromperie ni au gré de l'intérêt. Son souci : apprendre à aimer aux apprenants de l'arche-classe, perdue entre la tradition pédagogique et le renouveau didactique, le commerce licite des livres. S'il professe des opinions différentes¹, ce n'est ni par hypocrisie con-

¹ « [Il] revendiquait pour le maître le droit de professer sur un même sujet deux opinions contradictoires [...] », Anatole FRANCE, L'Orme du mail, in *Œ.*, t. XI, vii, p. 71.

sommée ni au gré des vents du dogme² scientifique ou littéraire. Sa préoccupation inquiète : éviter l'extravagance d'une parole déplacée et les inutiles digressions pour un juste équilibre des pensées aux confins fugitifs de l'éclectisme et du syncrétisme. Condillac nous en donne ici une idée élémentaire : « *J'appelle pensée tout ce que l'âme éprouve, soit par des impressions étrangères, soit par l'usage qu'elle fait de sa réflexion.* »

La faculté de penser, de réfléchir, de méditer consiste à quitter du regard et du geste les bornes qui limitent nos horizons personnels ; à nous éloigner du conformisme social et du sinistre confort de la collectivité. C'est pourquoi, il nous faut savoir observer ; préalablement connaître les êtres et les choses, nous confronter à leur discours. Foucault³ nous précède :

« Connaître c'est interpréter, c'est-à-dire saisir ce à quoi le signe renvoie. En effet, le signe est la plupart du temps muet. Il faut débusquer les similitudes, les analogies cachées dans les choses afin que les mots puissent construire un discours scientifique. Discours qui, à son tour, sera un signe, le signe d'un pouvoir. »

Pour cela, nous avons toujours besoin du concept. « *Le concept, c'est ce qui empêche la pensée d'être une simple opinion, un avis, un bavardage.* »⁴ Deleuze le sait parfaitement : « *Forger des concepts, c'est fabriquer des idées qui éliminent le flou enrobant les opinions. C'est créer des outils de pensée.* » C'est revenir glorieusement à l'autonomie de la volonté, s'exercer délibérément à la perception et l'entretenir ; échapper finalement à l'asymbolie⁵ de l'expression.

Arche éléphantine...

L'art admirable de l'enseignant réside dans son oraison, délectable force de l'expression réfugiée au cœur de la conviction. Pour preuve les *causeries du lundi* de Sainte-Beuve :

« Toute âme forte et grande, aux moments où elle s'anime, peut se dire maîtresse de la parole, et il serait bien étrange qu'il n'en fût pas

² « [...] L'Europe cultivée a subi la reviviscence rapide de ces innombrables pensées : dogmes, philosophies, idéaux hétérogènes ; les trois cents manières d'expliquer le monde ; les mille et une nuances du christianisme, les deux douzaines de positivismes ; tout le spectre de la lumière intellectuelle a étalé ses couleurs incompatibles, éclairant d'une étrange lueur contradictoire l'agonie de l'âme européenne. » Paul VALÉRY, Variété III, p. 203.

³ Michel FOUCAULT (1926-1984) in Brigitte EVANO p. 252.

⁴ Gilles DELEUZE (1925-1995) in Brigitte EVANO p. 247.

⁵ Méd. « Perte de la compréhension des signes (agnosie) ». © Le Robert / SEJER -2005.

ainsi. Une pensée ferme et vive emporte nécessairement avec elle son expression. Les natures simples des gens du peuple, dans les moments de passion, le prouvent assez : ils ont le mot juste et souvent le mot unique. »

Cette rectitude du mot caractérise l'attitude puissante de l'enseignant dont l'esprit et la raison restent inlassablement ouverts au dialogue. Ici, pourtant, Camus s'attarde au regret : « *Le dialogue, relation des personnes, a été remplacé par la propagande ou la polémique, qui sont deux sortes de monologue.* »

Profond désarroi ; égal à celui d'une conscience universitaire qui ignore quel sens donner à l'observation qu'un Bachelard précise et qualifie sans hésitation :

« L'observation scientifique est toujours une observation polémique ; elle confirme ou infirme une thèse antérieure ; un schéma préalable, un plan d'observation ; elle montre en démontrant ; elle hiérarchise les apparences ; elle transcende l'immédiat ; elle reconstruit le réel après avoir reconstruit ses schémas. »

Cette force de l'observation nous convie ici à un bel exercice de perception (fig. 1) que, par rhétorique, nous avons nommé *arche éléphantine*. C'est un dessin en noir et blanc ; ensemble de traits confus auxquels l'intelligence de notre regard critique donne sens et significations. Des figures animalières se détachent doucement de la masse sombre. Alors l'arche éléphantine s'édifie graduellement au fur et à mesure que notre esprit aiguisé acquiesce au désir latent du dessinateur.

C'est l'arbre qui cache la forêt. Chaque animal tente de se fondre dans le décor, de passer inaperçu, de défier malicieusement notre impatience à retrouver l'évidence dissimulée sous les tracés de silhouettes encombrant, comme par mégarde, l'arche éléphantine. Le règne animal y déploie sa majesté : des mammifères (*éléphant, chien, chat, souris, castor, dauphin*), des reptiles (*tortue, couleuvre, crocodile*), des oiseaux (*poule*), des poissons et des insectes (*moustique*).

C'est un remarquable exercice d'imagination et de gymnastique cérébrale où la perception et la reconnaissance remplissent leur office. Où il nous faut faire la part des choses : rien d'absolu⁶, rien de relatif.

⁶ « L'absolu, reconnaissable à l'utilisation du verbe "être", amène à confondre jugements intérieurs et réalité extérieure. » BRC, 1992.

Regard autre ou bien autre regard ?

Un enseignant n'est de fait jamais catégorique dans son cours magistral non par incertitude mais par idéal, éthique et équité. « *Je peux me tromper !* » Premier signe de la véritable syntonie⁷ pédagogique. Premier signe de la véritable maturité intellectuelle. Premier signe de la véritable tolérance de classe où se tromper est un droit pédagogique.

Les apparences sont souvent trompeuses ; nous le savons. C'est pourquoi, nous devons unanimement convenir de la nécessité de reconstruire nos tempéraments indécis et de mettre nos humeurs vagabondes au service de la formation de la pensée. Notre personnalité nous appartient. Qu'elle soit un « masque » nous l'assumons. Qu'elle se fasse caméléon, nous le refusons résolument. L'art caméléonesque n'est pas celui de l'enseignant. Seule la lâcheté pédagogique l'ignore qui se réfugie derrière des notes imméritées.

Si l'enseignant peut se transformer par caméléonisme ou mimétisme, c'est bien par faculté d'adaptation positive à l'instabilité essentielle de l'arche-classe. Par stratégie, il se plie, et ne rompt point, aux aléas d'une arche-classe où l'hétérogénéité et le surnombre veulent imposer la médiocrité et la méritocratie déguisée. C'est au fond, juste, et juste une question de perception ! Ne succombons surtout pas aux préjugés tenaces.

Principales références bibliographiques

- BACHELARD (Gaston), *Le Nouvel esprit scientifique*, Introd. I. Alcan, 1934. © Le Robert / SEJER -2005.
- BRC : Banque Royale du Canada, « Apprendre à penser », *Le Bulletin de la Banque Royale*, vol. 73, n° 3, Mai/juin 1992, ISSN 0227-5961.
- CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, p. 295. [1951], Gallimard, 1952 (coll. « Blanche »). © Le Robert / SEJER -2005.
- CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Origine des connaissances humaines*, III, 16. [1746], Galilée, 1973. © Le Robert / SEJER -2005.
- EVANO (Brigitte), *La philosophie en 1 000 citations*, © Groupe Eyrolles, 2011.
- FRANCE (Anatole François Thibault, dit Anatole), *L'Orme du mail*, CE., t. XI, I, p. 227. Tome XI : *L'Histoire contemporaine* : I. *L'Orme du mail* [1897] ; II. *Le Mannequin d'osier* [1897]. © Le Robert / SEJER -2005.
- FURETIÈRE (Antoine), *Le Roman bourgeois*, I, 48, 1666, Club du meilleur livre, s. d. © Le Robert / SEJER -2005.
- GREEN (Julien), *Ce qui reste de jour*, 9 févr. 1968, p. 73. In *Journal* : 1928-1976. 11 tomes. Tome IX : *Ce qui reste de jour* : 1966-1972, Plon, 1972. © Le Robert / SEJER -2005.
- SAINTE-BEUVE (Charles Augustin), *Causeries du lundi*, T. I, 17 déc. 1849, p. 179. [1851-1862]. 15 tomes et 1 table, Garnier, s. d. © Le Robert / SEJER -2005.

⁷ « État d'unisson (d'une personne) avec son environnement. » Art. Syntonie. © Le Robert / SEJER -2005.

VALÉRY (Paul), *Variété III*, p. 203. [1936], Gallimard, 1949 (coll. « Blanche »). © Le Robert / SEJER -2005.

Annexes

Figure 1 : Juste perception et exercice d'une faculté

<http://mataa33a2lak.com> 11 fév. 2014

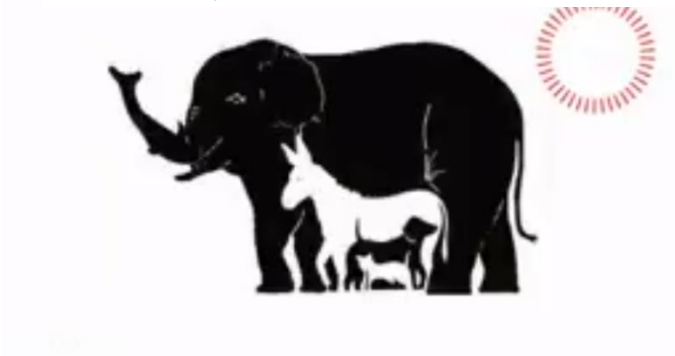


Figure 2 : Exercice corrigé de juste perception

<http://mataa33a2lak.com> 11 fév. 2014



Pour citer cet article :

Foudil DAHOU, « L'autre arche : l'art caméléonesque », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 07-11.

Sciences des textes littéraires



Un exemple parfait d'hybridité : *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Dr. Saïd SAÏDI

Université Batna 1

Centre de l'Enseignement Intensif des Langues

Kateb Yacine, optimiste visionnaire considérait que « *le français est un butin de guerre* », continuant ainsi l'idylle, à l'infini, et sans doute définissant déjà l'hybridité, de fait, de la littérature algérienne d'expression française. Les jeunes écrivains, enfants des indépendances, ont porté à fructification inouïe, cet admirable butin de guerre, prouvant que cette littérature n'a pas consenti à « *mourir jeune* », animée qu'elle est par cet état de perpétuelle jouvence. Fécondité bienfaisante, même venant de l'autre rive : « *Une langue se boit et se parle, et un jour elle vous possède ; alors elle prend l'habitude de saisir les choses à votre place, elle s'empare de la bouche comme le fait le couple dans le baiser vorace.* » (Daoud, p. 17).

Au-delà de la polémique médiatisée à outrance – c'est de bonne guerre – déclenchée par *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, l'œuvre illustre encore une fois cette symbiose des peuples, semblables dans leurs aspirations, mais divergents dans les conspirations dont ils ont été et sont victimes. Certes, la colonisation demeure une thématique récurrente, sans les passions sournoises et conflictuelles. Mais la littérature, l'écriture, la pensée, permettent de retrouver une quiétude invraisemblable, celle de vivre, de vaincre les lourds héritages qui n'en finissent pas de construire le présent. Kamel Daoud relève le défi, à l'heure des printemps arabes, des grands bouleversements géopolitiques et géostratégiques, de suturer toutes les plaies et de solder tous les comptes avec le passé.

Jusqu'à cet appel final, véritable cri cathartique, prémonitoire : « Je voudrais, moi aussi, qu'ils soient nombreux, mes spectateurs, et que leur haine soit sauvage. » (Daoud, p. 153). **Mots clés** : *colonisation, œuvre, écriture, héritage, hybridité, présent.*

A Perfect Example of Hybridity: *Meursault, Counter-Investigation* by Kamel Daoud

Colonization remains a recurring theme, without the souronian and conflicting passions. However, literature, writing, thought, allow us to find an incredible tranquillity, to live, to overcome the heavy legacies that never stop building the present. **Keywords**: *colonization, literature, writing, passions, legacies*

_____ Un exemple parfait d'hybridité : Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

« Malheur à ceux que l'on glorifie de leur vivant. » (Bahnawaz)

Littérature, discipline de l'espoir...

Figure emblématique de la pensée moderne, Paul Valéry assiste aux combats pour la libération de Paris du joug nazi, sans grand enthousiasme, sans passion exagérée, se disant « *épuisé par ce fond de désordre, de violence et de bêtise...* » Tout autre que lui aurait été qualifié de collaborateur, de traître... Mais il s'agissait de Paul Valéry, qui, lucide visionnaire, ayant vécu la première guerre mondiale, durant laquelle il écrivit *La Jeune Parque*, le poème de sa célébrité, prévoyait déjà la communauté européenne, construite autour de l'entente franco-allemande, et du reste de l'Europe, pour relever des défis communs à tous les humains.

C'est dire que l'art, en particulier la littérature, permettent, à ceux qui les pratiquent avec assiduité et noblesse, de planer très haut au-dessus des esprits, d'être en avance sur leur temps, et ainsi d'être visionnaires constructifs. Car, cette discipline, dans sa texture la plus authentique, n'existe et ne vit qu'en perpétuel mouvement ascendant, comme créativité émancipatrice, en tant qu'invention salvatrice de l'humain dans son expression la plus éthérée, c'est-à-dire sans rejets, sans exclusions, sans haines, mais surtout sans peurs ni phobies. Ainsi la littérature serait, devrait être la discipline de l'espoir. Et non celle du ressentiment sans cesse ressassé. Et des postures aigries par un passé regrettable, pour tous les peuples, colonisateurs et colonisés.

« Si tu m'avais rencontré il y a des décennies, je t'aurais servi la version de la prostituée / terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés. Mais j'ai pris de la distance. » (Daoud, 2014 : 72)

Kamel Daoud règle ainsi tous les soldes sans cesse comptés et recomptés depuis plus d'un demi-siècle, par pratiquement tous les écrivains maghrébins d'expression française. Non seulement il tourne la page, mais il en fait une forme de palimpseste, sur lequel de nouveaux textes sont écrits pour inaugurer une relève qui tardait à venir, sans cesse reportée, avortée par des discours en retard d'une histoire.

Paradigmes

N° 02 – mai

2018 | 16

Choix thématique courageux, mais aussi option esthétique très originale, dans la mesure où il s'inscrit dans cette vérité séculaire, exprimée par Umberto Eco, avec l'éloquence et la lucidité d'un maître sémioticien :

« Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais. » (Eco, 1985 : 55)

Sans doute négativement marqué par cette littérature de l'inutile ressenti et du vain ressassement, Kamel Daoud investit résolument dans l'intertextualité avouée car choisie sans équivoque, dictée par une fine recherche scripturaire. Avec le projet de porter à fructification extrême cette stratégie intertextuelle dans son roman *Meursault, contre-enquête*, Kamel Daoud use du segment éminemment stratégique de la phrase d'ouverture, pour une force de frappe initiale imparable, tant sémantique que scripturaire. En effet, *L'étranger* d'Albert Camus, n'en finit pas de susciter des discours. Et ce, dès sa phrase d'ouverture, devenue une référence : « *Aujourd'hui, maman est morte.* » Malicieusement, Kamel Daoud, choisit de faire vivre la mère plutôt que de la tuer : « *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.* » Plus loin, il dira :

« Chez nous, la mère est la moitié du monde. [...] M'ma avait l'art de rendre vivants les fantômes et, inversement, d'anéantir ses proches, de les noyer sous ses monstrueux flots d'histoires inventées. Je te jure, mon ami, elle t'aurait raconté mieux que moi l'histoire de notre famille et de mon frère, elle qui ne sait pas lire. » (Daoud, 2014 : 46)

L'Histoire, engourdie de répétitions, de fixations maladives, ne protège plus contre rien, et, interrogée, dans sa version appauvrie, celle racontant les méfaits des hommes sur leurs semblables, ne fait qu'emprisonner, endiguer les ardeurs et les projets constructifs, émancipateurs, innovateurs, les seuls à même de proposer une rédemption de l'homme moderne, alourdi, et encore plus responsabilisé par les crimes et les guerres de ses aïeux, dont il est au courant, dont il est juge, et surtout dont il est dépositaire, donc pleinement conscient des atrocités commises au nom de motifs souvent futiles, risibles même, avec le recul historique.

Expert en stratégies textuelles polémiques à travers sa célèbre chronique dans un grand quotidien algérien, Kamel Daoud rejette toute structure entendue comme modèle que peut revêtir un récit. Certain que, adossé à une œuvre céléberrime, et engageant un véritable dialogue dépassionné et intellectualiste avec cet écrit de fiction, son texte serait opulent, même dénué des modes stéréotypés de la construction d'un récit conventionnel, c'est-à-dire une intrigue, un héros, une héroïne, une histoire d'amour pour rapprocher et éloigner successivement ces deux personnages principaux, un suspense canonique, des personnages secondaires, une chronologie linéaire qui accueil-

_____ Un exemple parfait d'hybridité : Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

lerait le dévidement des événements, l'auteur théorise dans sa pratique de l'écriture, et ainsi commence par malmener la trame temporelle pour qu'elle ne puisse en aucun cas, rituellement, traditionnellement, mener le récit vers sa fin, puis isole complètement son héros, dans des pratiques frisant l'ivrognerie la plus inconsciente, dans un bar anonyme, engagé dans des confidences abondamment commentées, entrecoupées de propos virulents envers tous les travers d'une société qui se cherche, en perte de repères, dans un monde qui n'en compte plus. Ce qui en fait un piètre héros, loin de toute action valorisante, toute réalisation héroïque, avec comme personnage secondaire, un universitaire muet, seulement évoqué, submergé par la profonde érudition de Haroun, le narrateur :

« Ça s'appelle comment une histoire qui regroupe [...] un jeune universitaire à l'œil sceptique et un vieux buveur de vin qui n'a aucune preuve de ce qu'il avance ? » (Daoud, 2014 : 146)

Toutes ces caractéristiques, permettent à l'auteur une liberté maximale, aussi maximale que l'encyclopédie à laquelle il se réfère, cet espace infini tissé par tous les discours, qui, depuis plus de soixante-dix ans, inlassablement, étudient, commentent, font l'exégèse, l'herméneutique même de cette œuvre, raciste, absurde, vaine, sans épaisseur, dont la seule qualité demeurera cette maîtrise de l'écriture, et cet indéniable polissage des surfaces :

« [...] tu as dû lire cette histoire telle que l'a racontée l'homme qui l'a écrite. Il écrit si bien que ses mots paraissent des pierres taillées par l'exactitude même. [...] As-tu vu sa façon d'écrire ? Il semble utiliser l'art du poème pour parler d'un coup de feu ! » (Daoud, 2014 : 12)

C'est certainement pourquoi cette œuvre a été portée aux nues.

L'absurde, traduit en justice...

Kamel Daoud, était parti sans doute du prototype d'un récit minimal ayant pour origine, appui et prétexte cette œuvre, forme de journal fragmentaire, écrit par un assassin relatant son crime avec une indifférence égale à son détachement, à son cynisme, devenus légendaires. Lucide et agitateur d'idées affirmé, Kamel Daoud oppose à Albert Camus un détachement, un cynisme et une indifférence à fleur de texte. Au meurtre gratuit, il répond par un autre, « motivé ». À l'anonymat monstrueux décrété sur l'Arabe, il riposte doublement : en donnant une riche biographie à Moussa, assassiné par Meursault et un nom et une légère épaisseur à Joseph, la victime de Haroun, le narrateur et non moins le frère cadet de Moussa. Après tous les errements labyrinthiques, certains très longs, presque infinis, l'auteur abandonne la fin à

l'appréciation des lecteurs et même des chercheurs et des critiques pour encore une fois montrer qu'il est non seulement le maître mais qu'il est rebelle à toutes les conventions sclérosantes du texte littéraire, et, de ce fait, applique cette stratégie textuelle, entretenue durant tout le texte, à partir des premières lignes, pour mener son lecteur jusqu'au bout c'est-à-dire nulle part, pour le consommer et le consumer, le faire dévorer par cette curiosité insatisfaite et pendante. *Mais n'est-ce pas là le fond, dans les deux sens du terme de l'œuvre moderne ?*

Le lecteur, devant le silence fatal de la fin, se retrouve face au néant et donc à lui-même. Et comme Kamel Daoud a longtemps disserté sur les paroles et les pensées des autres, il se devait de se placer véritablement de l'autre côté de la barrière en tant qu'écrivain et de relever le défi d'écrire cette œuvre où tout doit être pris en considération. Si tant il est possible de tout prendre en considération. C'est ce qu'a fait l'auteur. Avec le sérieux qu'on lui connaît, et l'ironie aussi. Son œuvre ne peut être regardée séparément donc de celle qui l'a provoquée en quelque sorte. Ni conçue comme telle. Kamel Daoud semble cultiver l'ambition de dire énormément de « vérités » sur l'une des manifestations les plus mystérieuses sinon la plus mystérieuse de l'esprit humain : *l'activité de l'écriture littéraire.*

Par ce choix scripturaire très original, Kamel Daoud donne une sépulture très digne à son héros Moussa, ailleurs comparse anonyme, assassiné dans un stupide mépris, une lâche vanité, une irresponsable posture de « justicier ». À l'heure, il remet les pendules à l'arrêt depuis près de soixante-dix ans, réglant tous soldes avec le passé, celui du colonialisme, imbu de sa mission civilisatrice, et celui d'Albert Camus qui écrivait :

« Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères, auraient autant de droits à réclamer la direction de cette nation virtuelle. » (Camus, 1958)

Kamel Daoud, réalise ainsi un tour de force inouï : il entretient une perpétuelle oscillation entre Albert Camus et lui-même faisant entrer dans le domaine de la réalité ce qui était une pure fiction et il conclut une longue polémique stérile par une affirmation et une naissance, une véritable reconnaissance posthume, imprévue par tous les protagonistes, à commencer par Albert Camus lui-même. Il désavoue l'absurde de l'un des prix Nobel de littérature, et érige l'acte gratuit en assassinat dûment prémédité et d'autant plus criminel, qu'il n'est pas assumé par celui qui l'a perpétré et par tous les lecteurs qui l'ont perpétué passivement sans le condamner. L'école philoso-

_____ Un exemple parfait d'hybridité : Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

phique de l'absurde est ainsi dénudée de cet habit légitimant tous les actes, et se voit traduite en justice devant la cour non plus des hommes subjugués par la nouveauté et l'originalité d'une œuvre unanimement saluée par la critique, mais devant celle des esprits rendus lucides et encore plus conscients par le recul historique et ce qu'il confère d'acuité de jugement, de justesse d'appréciation, de clarté d'évaluation. Car l'œuvre littéraire est un acte critique.

Sursaut de l'éternelle victime

Devant ce passé colonialiste, rendu encore plus opaque par des prises de positions souvent très contradictoires, y compris dans un même camp, Kamel Daoud dresse un portrait biométrique de Meursault, à travers Moussa, victime gratuite d'un racisme latent, subliminal, inconscient et de ce fait, encore plus condamnable. Meursault, après soixante-dix ans d'existence artistique, valorisé par la plus prestigieuse récompense, icône parmi les icônes du siècle passé, celui de l'Occident opulent de savoirs et de philosophie, mais repu de crimes et de génocides, tombe de son piédestal, par la grâce d'une œuvre, privilégiant le discours et le choix scripturaire virulent mais légitime de ceux qui ne veulent plus demeurer éternelles victimes devant ceux qui se sont autoproclamés seuls écrivains de l'Histoire alors même qu'il ont été vaincus.

Deuxième défaite donc, durable celle-là parce que s'inscrivant dans l'art, la littérature, le débat des idées, la pensée, activités des plus pérennes dans l'humain, pour ceux qui, schizophréniques, oublient leurs défaites en les transformant mythiquement en sanglante supériorité. Y compris dans la sublime littérature. Kamel Daoud joue complètement tous les jeux de la polygraphie la plus poussée, et investit tous les codes selon l'objectif qu'il veut atteindre – souvent d'une grande érudition. Lequel étant de perdre son lecteur, le dérouter sinon le désarçonner avec un véritable casse-tête sémiologique. L'auteur simule la rigueur, l'extrême rigueur, et veut donner l'impression de dire la vérité au lecteur. Comme le disait Tzvetan Todorov, théoricien de la littérature, et penseur ayant écrit énormément sur les enjeux de cette vénérable discipline et ses différentes conséquences :

« L'existence de deux niveaux qualitativement différents est un héritage des temps anciens : le siècle des Lumières exige que la vérité soit dite. » (Todorov, 1978 : 182)

Paradigmes

N° 02 – mai

2018 | 20

Dans cette simulation de diseur de vérités, Kamel Daoud accuse souvent son héros Haroun, et lui fait endosser certaines entorses à cette rigueur affichée. Le jeu étant de faire croire à ses lecteurs que ces confidences sont véritable-

ment l'œuvre de quelqu'un d'autre duquel l'auteur serait le neutre porteparole. En témoigne ce passage parmi tant d'autres :

« Un point me taraude en particulier : comment mon frère s'est-il retrouvé sur cette plage ? On ne le saura jamais. Ce détail est un incommensurable mystère et donne le vertige, quand on se demande ensuite comment un homme peut perdre son prénom, puis sa vie, puis son cadavre en une seule journée. » (Daoud, 2014 : 71)

À partir du moment où certains récits de fiction survivent aux civilisations qui les ont fait naître, d'autres récits, produits en réponses à ceux qui les ont précédés susciteront le sentiment qu'ils seront encore plus durables. Du moins tous les espoirs sont-ils permis en matière de littérature. Sans doute un tel sentiment a-t-il habité le projet d'écriture de Kamel Daoud. Mais dans le même temps, se sont instaurées plusieurs options et stratégies créatives pour promouvoir une esthétique originale. D'abord éprouver un récit dans le passé en y introduisant un segment passé sous silence par Albert Camus, l'ayant jugé accessoire, longuement détaillé soixante-dix ans après par Kamel Daoud, le considérant de la plus haute importance. Dans l'intervalle, après des années de commentaires, d'explications, d'interprétations, d'analyses, d'études et de recherches universitaires, de parti pris et de contre parti pris, personne n'a pensé à déplier cet espace escamoté, ce repli de terrain idéologique, ensevelissant un mort, un Arabe, assassiné sur sa terre natale, par un Français, intrus, venu là par la volonté d'aïeux envahisseurs, vaincus par leur acte même d'envahissement.

Les cyclones n'attisent point les braises de la haine...

Autant Albert Camus excelle dans le reniement de l'autre, des autres, Arabes anonymes, grossièrement enfouis dans le grégaire et l'informe, autant Kamel Daoud éploie l'autre. Même si Haroun, vindicatif, tue un Français sans pour autant noyer la victime dans l'impardonnable déni d'existence. Il lui donne immédiatement une vie antérieure, une sépulture, justifie une intrusion qui se termine mal. La victime étant doublement victime : d'abord de ses frères qui l'ont déporté pour en faire un colon, donc en instance de repartir, ensuite et conséquence de cela, de ses ennemis par hérédité, dont l'aboutissement généalogique, Haroun, privé de l'ombre protectrice de Moussa, son frère aîné, appuie, dans le moment de terreur et de démence qui s'ensuit, sur la détente d'une arme, libérant la charge contenue depuis plus d'un siècle et devant conclure une tragédie dont la cause principale restera ce moment de folie collective inexplicable qui fait se dresser des peuples entiers dans des déferlements orgiaques conduisant à la ruine et à la désola-

_____ Un exemple parfait d'hybridité : Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

tion. Il n'y a que la guerre qui défait et les vaincus et les prétendus vainqueurs. Mais la littérature a ce privilège inestimable : contrairement à l'Histoire, elle permet à ceux qui, momentanément vaincus d'avoir la vengeance, le dernier mot, l'initiative de conclure le drame et d'installer, confortablement les deux parties, dans l'œil du cyclone. Même si les cyclones sèment la désolation sur leurs passages, ils auront toujours cette vertu inégalable : ils n'attiseront point les braises de la haine.

Artistiquement, littérairement, Kamel Daoud reproche à Albert Camus d'avoir enjambé à travers Meursault non pas seulement un Arabe assassiné mais tout un peuple colonisé... : « *Ce qui me fait mal, chaque fois que j'y pense, c'est qu'il l'a tué en l'enjambant, pas en lui tirant dessus.* » (Daoud, 2014 : 15)

Albert Camus n'est pas à un enjambement près : écrivant *L'étranger* durant la seconde guerre mondiale, il a enjambé l'Europe alors à feu et à sang. Autant de cynisme, celui de l'auteur lauréat du prix Nobel de littérature envers les siens créant une œuvre aussi indigente en regard à ce que vivaient des millions de personnes à travers le monde, et celui de Meursault, personnage futile et insensible, montre que l'homme fut-il auteur prestigieux, demeurera désespérant et sans réelle envergure, surtout devant l'Histoire.

Albert Camus a été qualifié de raciste. Cette accusation fondée, est restée à l'état de polémique embryonnaire, qui constate, accuse, se répète, s'enferme dans une posture en voulant enfermer l'autre dans une certitude, s'accule dans le discours de la négativité de la nomination et se condamne à l'arrêt définitif devant ce qui fut, ce qui est, ce qui demeurera. Kamel Daoud évite l'ornière de l'accusation et engage résolument la riposte car il en fallait une dans la voie, la voix aussi, de la discursivité intertextuelle. Fin stratège de l'écriture, il ne s'en prend pas à Albert Camus, mais à son texte, par le biais d'un autre texte, plus ambitieux.

À pleines dents intertextuelles...

Mordant à pleines dents intertextuelles à ce point précis de la vulnérabilité dans le roman d'Albert Camus, la mort de l'Arabe, dans l'irréparable anonymat de l'œuvre, véritable malédiction, Kamel Daoud fait succéder au texte funèbre celui de la vie, dans toute son effervescence, sa vigueur, sa jubilation : « *Songes-y, c'est l'un des livres les plus lus au monde, mon frère aurait pu être célèbre si ton auteur avait seulement daigné lui attribuer un prénom.* » (Daoud, 2014 : 62)

La jubilation se précise et s'amplifie dans cet autre passage :

« [...] j'ai ri la première fois que j'ai lu le livre [...] je n'y ai lu que deux lignes sur un Arabe. Le mot "Arabe" est cité vingt-cinq fois et pas un seul prénom, pas une seule fois. » (Daoud, 2014 : 130-131)

Kamel Daoud jubile encore plus dix pages plus loin et porte cette véritable estocade :

« Il y avait tout sauf l'essentiel : le nom de Moussa ! Nulle part. J'ai compté et recompté, le mot "Arabe" revenait vingt-cinq fois et aucun prénom, d'aucun d'entre nous. » (Daoud, 2014 : 140)

Kamel Daoud dresse le portrait flamboyant de Moussa – si le doute d'abord permis par ce choix patronymique se profile timidement, il est vite levé devant Haroun, le frère de Moussa, éloquent, volubile, narrateur du roman, mais sans le charisme de son frère aîné :

« Précisons d'abord : nous étions seulement deux frères, sans sœur aux mœurs légères comme ton héros l'a suggéré dans son livre. Moussa était mon aîné, sa tête heurtait les nuages. Il était de grande taille, oui, il avait un corps maigre et noueux à cause de la faim et de la force que donne la colère. » (Daoud, 2014 : 17)

Gigantesque comme une légende, Moussa en acquiert toutes les vertus et accède à l'immortalité. Éclatante revanche sur l'anonymat, la mort gratuite, l'absurde mépris, le travail scripturaire s'éploie dès la phrase d'ouverture, le ton est rehaussé d'optimisme, de vigueur, de revendications identitaires. Mais sans atteinte à l'autre, fût-il assassin inconscient dans son racisme, non fondé, illogique. Sans acrimonie vaine, vindicative devant le fatal doigt engourdi par une haine viscérale, appuyant sur une détente fabriquée à la seule fin de donner la mort. L'acte le plus irrémédiable qui soit. Aussi irrémédiable que les doigts engourdis par cette autre haine qui écrivent cette mort. D'autant plus que, l'auteur de *L'étranger* disait de Meursault, d'une façon quelque peu prémonitoire :

« Cet homme, messieurs, cet homme est intelligent. Vous l'avez entendu, n'est-ce pas ? Il sait répondre. Il connaît la valeur des mots. Et l'on ne peut pas dire qu'il a agi sans se rendre compte de ce qu'il faisait. » (Camus, 1942 : 154)

Autant la vie de Meursault est terne, passive, sans relief, se trouvant là par une erreur de l'Histoire, autant celle de Moussa est éclatante, active, riche, justifiée par une légitimité historique, une continuité ancestrale, généalogique, de l'enracinement dans une terre natale, maternelle, nourricière, qui, tôt ou tard se sépare de ceux, nés ailleurs, mais dont elle a été la nourrice

_____ Un exemple parfait d'hybridité : Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

malgré elle. Ces frères de lait, ingrats et allant jusqu'à assassiner, sans même les nommer, les authentiques enfants de cette terre, n'avaient plus qu'à partir :

« Le meurtre qu'il a commis semble celui d'un amant déçu par une terre qu'il ne peut posséder. [...] Être l'enfant d'un lieu qui ne vous a pas donné naissance. » (Daoud, 2014 : 13)

Par la force des armes et du feu. Ce cyclone passé, advient l'apaisement nécessaire aux guérisons des blessures, et aux réflexions que permet le recul.

Écriture légitime : souffle épique durable...

Mais sans doute, Kamel Daoud considère-t-il le travail de l'écriture littéraire comme une attitude transcendante, et pédagogique, il adopte une posture vide de sens préalable, mais qui prend vigoureusement conscience de la réalité à partir du moment où il l'investit artistiquement, et ainsi il en fait une forme d'engouement obsessionnel, qui, jamais ne sera pleinement satisfait. Soutenu par cette ambition, la littérature n'est plus pour lui émotionnelle, mais intellectuelle. Ce qui donne à son roman ce souffle épique durable, dont le lecteur ne peut se débarrasser, car émotionnellement, l'effet est éphémère, qui ne dure que le temps de la lecture alors qu'intellectuellement, les conséquences peuvent durer toute une vie. Montrant que les enjeux de la lecture, ici, sont autres, et surtout démontrant que l'épuisement de l'œuvre restera un projet vain, inaccessible. Autant dire que la lecture restera tributaire d'une écriture, véritable construction intellectuelle, authentique labyrinthe sémiologique, programmatique dans les prises qu'elle permettra aux lecteurs dans ce qui s'apparente à une escalade périlleuse affrontant un à pic vertigineux. Y compris à ceux rompus aux arcanes des textes modernes érigés sur des données abstraites, théoriquement ambitieuses et surtout créatives à l'excès. Où l'œuvre s'impose incontestablement comme une aventure de l'écriture, et donc de celle de la lecture devant laquelle seule une herméneutique appropriée permettra de relever le défi de s'y aventurer substantiellement. Car l'originalité restera la qualité majeure d'une œuvre, à condition que celle-ci porte en elle les composantes qui en feront une réalisation toujours en avance sur son temps. Une œuvre naît lorsque toutes ces vues se trouvent réunies par la grâce d'un esprit planant très haut au-dessus des cimes du savoir habituel, et des occurrences tout aussi habituelles des réalisations artistiques de son temps. Sont, bien entendu, mis à contribution un sens aigu de la créativité, une érudition certaine, une flexibilité de réflexion sidérante, et, une disponibilité à la polygraphie la plus savante...

Kamel Daoud, tente de partir de l'infini. Celui qui pose ce genre de question :

« Je ne cesse de me demander, encore et encore : mais pourquoi donc Moussa, ce jour-là se trouvait-il sur cette plage ? [...] Peut-être la bonne question, après tout, est-elle la suivante : que faisait ton héros sur cette plage ? Pas uniquement ce jour-là, mais depuis si longtemps ! Depuis un siècle pour être franc. » (Daoud, 2014 : 73)

Questions susceptibles d'apprendre l'humilité, également à ceux qui savent y répondre et à ceux qui ne le pourront pas. État de grâce où tout est fraternité et non confrontation. Pour aboutir à travers une lumière toujours plus vive, à la réponse improbable, qui enfanta l'irréparable. À la perfection ou à ce qui s'en rapprocherait le plus possible. Ambition et attitude légitimes lorsqu'on écrit des œuvres de fiction dans un pays qui, à peine sorti du cauchemar d'une guerre de libération, entre dans celle menée contre tous les excès, lorsqu'on appartient à l'élite de ce pays qui n'en finit pas de panser ses blessures. De les penser aussi. Lorsque l'on écrit dans une langue étrangère. Lorsque l'on est si proche du monde occidental. Et surtout lorsque l'on est tout cela à la fois au début du troisième millénaire, aujourd'hui largement entamé. C'est pourquoi une dynamique initiale habite l'œuvre de Kamel Daoud, élargissant la perspective, et agrandissant l'espoir d'une rédemption de l'homme, par un intellect en mesure de rivaliser avec les infinis.

Il fallait, pour Kamel Daoud, partir à la conquête de la voûte céleste, et les yeux rivés sur les sources de lumière, abolir cette frontière entre le rêve et la réalité mais aussi à une échelle supérieure entre la magie et le mystère. Bien que *Meursault, contre-enquête* ne puisse représenter toute l'œuvre de l'auteur, il est indéniable que ce roman affiche de l'ampleur, une atmosphère intellectuelle, créative, un prisme disséminant cet inéluctable examen d'une œuvre célébriissime, d'une histoire ingrate polluée par ces relents non encore totalement dissipés, et cet envahissant questionnement existentiel, qu'il arrive à conjuguer à tous les modes y compris celui du jeu de funambule sur la menaçante rupture du récit, qui jamais ne viendra.

Donc l'activité d'écrire, progressive et même possessive, s'exerce dans une dimension consciente et tout autant onirique. Haroun semble souvent rêver, et cependant il lui arrive d'être combatif et actif pour se sortir de ce meurtre surréaliste. Pour éviter l'échec de l'entreprise, le recours au passé sur le mode de la rêverie s'impose régulièrement pour donner au texte une ergonomie nécessaire à une lecture dirigée par ce chef d'orchestre et ce maître de cérémonie que doit être l'auteur, du moins dans les conceptions des écrivains

_____ Un exemple parfait d'hybridité : Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

modernes. Haroun tente de mettre en échec sa précaire situation par le rêve, mais il voit dans l'écriture un autre moyen libérateur qui n'est pas tellement éloigné du premier pour ne pas dire qu'il est son pendant, car le narrateur devait savoir pertinemment que jamais ses propos ne parviendront à destination avec une égale efficacité.

L'écriture, premier procès vital...

Mais pouvait-il s'arrêter de raconter ? Assurément non. L'être humain étant condamné à la parole sous peine d'étouffement et de dissipation mortifère. Philoctète, personnage de *L'Illiade* et d'une tragédie de Sophocle ne disait-il pas : « *C'est une honte de se taire et de laisser parler les barbares.* » Parce que la parole comme l'écriture est un procès vital. Et l'écriture littéraire l'est encore plus. Ce en quoi Haroun ne diffère pas des autres humains qui ont des aptitudes artistiques ou littéraires, ou ceux qui croient en avoir. Mais l'auteur, en donnant une forme de récit à son texte et en y incluant les bribes d'une autre œuvre – dont il ne semble pas avoir grande estime, soit dit en passant, comble cet hiatus entre fiction et réalité. En les faisant, en plus, raconter par un narrateur intermédiaire, il prend une assurance sur une sérieuse construction intellectuelle surtout grâce à cette densité extrême d'érudition qui donne l'impression qu'elle s'énonce d'elle-même, et acquiert une légitimité de présence remarquable dans une œuvre de fiction.

Si Kamel Daoud conçoit l'écriture comme un moyen thérapeutique, le lecteur doit en user de même de la lecture de cette œuvre sortie des mains d'un alchimiste du verbe qui aura ajouté la dose nécessaire d'excipient, ici l'échange entre deux romans, sous peine de voir le premier devenir mortel poison. Il est aussi thérapeute vis-à-vis de lui-même, car il s'est donné comme mission d'analyser « sincèrement » ce que ce célèbre écrivain pensait, et ce solitaire assassin éprouvait dans les graves circonstances dans lesquelles il se trouvait :

« Tout comme le meurtrier, ton héros, s'ennuyant, solitaire, penché sur sa propre trace, tournant en rond, cherchant le sens du monde en piétinant le corps des Arabes. » (Daoud, 2014 : 70)

Fiction sur une autre, *Meursault, contre-enquête* devient par ce jeu de miroirs opposés, un cheminement nouménal dans le réel, mais multipliant, à l'infini des vues virtuelles, s'entrecroisant pour une exploration plus substantielle des possibles artistiques, créatifs, littéraires, et, surtout enjeu de tous les enjeux, discursifs : « *Il a donc fallu le regard de ton héros pour que mon frère devienne un "Arabe" et en meure.* » (Daoud, 2014 : 71)

L'entière préméditation

Une œuvre antécédente, objet de nombreuses polémiques, tant idéologiques que théoriques et ayant eu une aura universelle, Albert Camus, lauréat du plus prestigieux prix littéraire, le Nobel, un mort anonyme et oublié dans cette même œuvre, mais désormais portant le nom d'un patriarche biblique, avec une charge sémantique inouïe, une mère à la mémoire exacerbée par le martyr inexplicablement inutile de son fils, victime d'un assassin prétextant une insolation virulente, un héritage d'œuvres herméneutiques à moitié calcinées par l'érosion du temps, tels sont les ingrédients de départ à partir desquels Kamel Daoud a construit cette savante fiction. Savante mais éclatée par la voie d'une narration elle-même morcelée par un narrateur véritablement omniscient, jusque dans les moindres détails d'une histoire mouvementée. Mais pour que tout cela tienne, un lien infaillible a été créé de toutes pièces, celui de la mémoire qui introduira avec plus d'efficacité cette omniscience historique et se livrera, impunément, à l'écriture ou à l'élaboration d'un vaste palimpseste, sans doute pour aboutir à un véritable chef-d'œuvre. Sans doute aussi parce que Kamel Daoud a compris que toutes ces techniques associées sont les mieux à même de lui permettre de dominer pleinement son texte. Car une œuvre aussi dense a dû obéir à une faculté très rare dans l'activité littéraire, l'entière préméditation.

Principales références bibliographiques

- CAMUS (Albert), *Actuelles III, Chroniques algériennes*, 1958.
–, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
DAOUD (Kamel), *Meursault, contre-enquête*, Actes sud, 2014.
ECO (Umberto), *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
TODOROV (Tzvetan), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Pour citer cet article :

Saïd SAÏDI, « Un exemple parfait d'hybridité : *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 15-27.



La subjectivité théâtrale : *entre le traduisible et l'intraduisible*

Dr. Hafida KASMI

Labo LeFEU [E1572304 : Fled]

Département de Lettres et de Langue Française

Faculté des Lettres et des Langues

Université Kasdi Merbah Ouargla

Nous le savons, la traduction des textes se heurte aux limites imposées par les philosophies du langage à la langue cible. Le processus de traduction du texte-source pose en effet le problème de la transformation des valeurs d'énonciation liées à la dramaturgie. Cette double énonciation constitutive du texte théâtral fait sa particularité. Partant de ce constat, nous essayons de montrer à travers la lecture de quelques extraits de deux pièces traduites¹ les difficultés que le traducteur rencontre dans l'analyse et l'interprétation de certaines instances énonçantes. Notre article se veut une réflexion recensant les points qui séparent la dramaturgie de la traduction. Nous questionnons ainsi la portée dramaturgique de la traduction théâtrale, sachant la double énonciation de tout texte théâtral sans laquelle sa traduction n'aurait qu'une portée littéraire dépourvue de véritable perspective scénique. Le point est alors mis sur la traduction de la subjectivité dans le texte traduit, partant des assertions de Benveniste concernant le langage et les acquis de la théorie de l'énonciation. **Mots clés** : *traduction, théâtre, sémiotique subjectale, double énonciation, intraduisible*

Theatrical Subjectivity: Between the Translatable and the Untranslatable

As we know, the translation of texts comes up against the limits imposed by the philosophies of language to the target language. The process of translation of the source text poses the problem of the transformation of enunciation values related to dramaturgy. This double constitutive enunciation of the theatrical text makes its particularity. Based on this observation, we try to show through reading some excerpts of two translated pieces the difficulties that the translator encounters in the analysis and interpretation of certain enunciated instances. Our article is a reflection on the issues that separate dramaturgy from translation. We thus question the dramaturgical significance of the theatrical translation, knowing the double enunciation of any theatrical text without which its translation would have only a literary scope devoid of real scenic perspective. The point is then put on the translation of subjectivity

¹ Traduites de l'arabe : 1) Saadalla WANNOUS, *L'éléphant Ô roi du Temps* ; 2) Tawfik EL HAKIM, *Œdipe-Roi*.

into the translated text, starting from Benveniste's assertions concerning the language and the gains of the theory of enunciation. **Keywords:** *translation, theater, semiotics subject, double enunciation, untranslatable*

« [...] j'ai toujours été paralysé par le sentiment que les mots m'entraînaient, dénaturaient les nuances, trahissaient ma vraie pensée [...]. » (Martin du Gard)

Introduction

Certains affirment que « *traduire, c'est trahir.* » On retrouve cette expression de manière récurrente dans nombres d'articles et de travaux ; elle sonne parfois comme un axiome inébranlable ! D'autres, à la suite de l'écrivain anglais G. Borrow, renchérissent plus ou moins sa pratique. L'auteur considère la traduction comme un *meilleur écho* résonnant de loin, et qui ne peut être donc, de l'original. La question qui reste à débattre à travers ces préjugés, est bel et bien celle de l'invisibilité que laisse trainer le mot *traduction*. Autrement dit, à quel point le traducteur peut-il être fidèle devant les fantasmes du texte littéraire ? Arrive-t-il à résister et cacher son point de vue sur une œuvre fortement imbriquée dans sa culture de départ ? Pourquoi blâmons-nous alors, « parfois », le traducteur ?

Il faut rappeler sans conteste que la pratique de traduction est d'une grande importance, dans la mesure où la littérature circule avec fluidité et les écrivains se font connaître d'un pays à l'autre. Ensuite, elle est une opportunité pour la richesse de la critique et la naissance des théories. Mais, la tâche du traducteur s'avère pénible et complexe de plus en plus, surtout dans le domaine de la dramaturgie. Celle-ci est dotée d'un système énonciatif très spécifique, qui fait que l'on ne traduit pas de la manière préconisée pour les autres textes littéraires. Elle tient du texte et de la représentation, ou encore de ce qu'on appelle la *théâtralité*. Notre problématique qui cherche son essor à travers cet article, se présente ainsi : *dans quelle mesure peut-on traduire la subjectivité dans un texte théâtral ?*

Nous essayons de voir ici, ce qui fait la particularité du texte théâtral. Notamment, pourquoi faut-il, par rapport aux autres textes, lui prêter beaucoup d'attention et de considération quand on se met à le traduire.

teur et énonciataire respectivement l'auteur et le lecteur-spectateur. Elle a pour objet une seconde situation qui lui est interne avec pour énonciateur et énonciataire les différents personnages qui interviennent dans la pièce. Les personnages sont tour à tour émetteurs et récepteurs. Le discours théâtral présente de la sorte la particularité de s'adresser à plusieurs récepteurs ; c'est le principe de la *double énonciation*.

En élucidant davantage ce principe, nous découvrons que le théâtre s'inscrit dans le domaine de l'illocution, plus justement celui de la *perlocution* :

« L'auteur dramatique affirme au départ :

a) *ma parole, suffit à donner aux praticiens l'ordre de créer les conditions de l'énonciation de mon discours ; elle constitue à elle seule cet ordre ; et c'est en cela que réside sa force illocutoire ;*

b) *mon discours n'a de sens que dans la représentation ; chacune des phrases de mon texte présuppose l'affirmation qu'elle est dite ou montrée sur scène, il s'agit bien d'un présupposé au sens que Ducrot donne à ce mot car quelle que soit la phrase, on peut lui faire subir les transformations négatives ou interrogatives sans rien changer au présupposé. »²*

Le dispositif énonciatif est assez singulier dans le texte théâtral, car la situation d'énonciation fictionnelle est superposée à la situation d'énonciation scénique ou *performantielle*. Par ailleurs, le texte théâtral parce qu'il est fait pour être joué, permet d'accentuer la dimension pragmatique de l'acte de parole. Dans *Façons de parler*, Goffman affirme : « *dans l'ensemble, le silence est la norme et la parole quelque chose qui doit être justifiée.* »³ On ne parle pas pour *ne rien dire*, et encore moins au théâtre où la parole est au centre de l'attention.

À travers l'idée de la double énonciation dans le texte théâtral, nous soulignons concrètement l'absence de narrateur pour raconter les faits. Ce sont les personnages qui prennent en charge l'énonciation ; leurs paroles peuvent être : 1) *le récit* d'un événement survenu lors de la scène ; 2) *une action*, lorsque la parole d'un personnage est immédiatement suivi d'effets ; 3) *un discours* entre plusieurs personnages. Si le dramaturge est conscient de cette écriture du *texte spectaculaire*, qu'entreprend alors tout traducteur pour donner véritablement sens à la *jouabilité* du texte cible ?

² A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Tome 1, Belin, 1996, p. 193.

³ Cité par Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2008.

Posture du dramaturge vs posture du traducteur

La complexité dramaturgique du texte est inscrite dans sa forme même, c'est un texte écrit, qui a toutes les composantes textuelles nécessaires pour être joué ; à la fois des répliques et des didascalies.

- Si l'on admet que le dramaturge est conscient de cette écriture qui conditionne ce genre littéraire, en est-il de même pour le traducteur ?
- Faut-il qu'il soit à la fois, dramaturge et metteur en scène pour mener à bien sa traduction ?
- Ou bien, se voit-il juste comme technicien en traduction, le texte théâtral n'étant par conséquent qu'une entité-unité de son activité ?⁴

Lors d'une table ronde, les participants ont soulevés les points délicats de la traduction au regard de la dramaturgie. Les invités étaient des traducteurs, ayant des rapports plus ou moins proches avec une pratique dramaturgique et des expériences très variées de leur pratique.

La question centrale de la rencontre : *Traduire est-il un acte dramaturgique et en quoi la traduction peut-elle être une anticipation d'ordre dramaturgique du passage à la scène ?*⁵

À la question, *la traduction est-elle un acte littéraire non dramaturgique*, l'un des traducteurs présents répond sans ambiguïté :

*« Je suis perplexe par rapport à votre question parce que je n'ai aucune relation avec la dramaturgie. Je viens d'un fonds profondément littéraire. [...] Je n'arrive pas à me sentir responsable de la dramaturgie. Je me sens, en revanche, parfaitement responsable d'un texte, d'un contexte. »*⁶

⁴ Pour répondre à ces interrogations et dévoiler de près, les dissemblances entre le dramaturge et le traducteur, nous nous référons à une rencontre de la *Dramaturgie et traduction*, organisée dans le cadre du festival *Les Européennes*, par le laboratoire *Agôn-Dramaturgies des arts de la scène*, le 29 mai 2010, en partenariat avec le théâtre des Ateliers à Lyon.

⁵ L'objectif de ce questionnement est de déceler les proximités et les différences entre les deux postures de dramaturge et de traducteur.

⁶ « Dramaturgie et traduction », *Agôn* [En ligne], Traduction et dramaturgie, (I) Dramaturgie des arts de la scène, Laboratoires de recherche, mis à jour le : 18/10/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>. Consulté le 03/12/14 à 10 :29.

Cette réponse d'un traducteur expert⁷ est assez déconcertante : absolument étranger au genre du texte à traduire, il n'a pas *l'intention* de se mêler à la tâche du dramaturge – serait-il réellement moins responsable ?

À ce moment-là, il lui est demandé d'expliquer la spécificité de la traduction d'une pièce de théâtre et de décrire sa pratique – conçue comme difficile et complexe. J.-P. Manganaro :

« –C'est très difficile de décider de cela. Je travaille sur des textes écrits. Évidemment, je pense à une manière de dire le texte, mais cette manière m'appartient. [...], je suis sourd, j'ai donc une oreille interne. Je dois fabriquer quelque chose dont j'ai la résonance, après je n'en dispose plus. [...], je ne lis jamais les textes que j'ai traduits, ce n'est pas mon métier, mais j'en ai une image intérieure. [...] quand il passe dans la mémoire et dans le corps de l'acteur, le texte n'existe plus. Le texte s'est donc immédiatement transformé. [...] de même, il est toujours difficile pour moi d'intervenir auprès de metteurs en scène et de comédiens. Si on me pose une question, je réponds, sinon, je n'interviens pas. Je n'ai pas à imposer quelque chose, parce que déjà, la traduction est un acte extrêmement imposant et lourd, très violent. Je reste dans la textualité. »⁸

Il en ressort que la position du traducteur n'est pas celle du dramaturge, dans la mesure où le premier se trouve dans l'obligation de *penser à une manière de dire le texte* qui lui appartient. De plus, le texte traduit peut être immédiatement *transformé* au moment de la représentation, s'il ne se conforme pas à la scène ou « dérange » l'acteur. Lors de la représentation scénique, tout change ou *doit* changer. Même le traducteur, « coauteur » du texte, trouve de la peine à intervenir, son rôle ne doit pas déborder les exigences scéniques, il ne se détache en aucun cas de la textualité ; dès le début, tout est imposé ! – ce qui explique en partie, bien entendu, la difficulté de la traduction théâtrale, puisque on reste dépendant de la scène.

De fait, parlera-t-on de traduction théâtrale ou bien d'adaptation ? Si le texte original se fait *penser à la manière* d'un traducteur, et sera *transformé* par le metteur en scène lors de la représentation, comment être responsable et assuré de faire passer fidèlement la parole de l'auteur ?

⁷ Jean-Paul MANGANARO.

⁸ *Ibid.*

Traduction et sémiotique subjectale

La sémiotique subjectale est une théorie développée par J.-C. Coquet, un des *héritiers*⁹ et compagnons de Greimas. Il met le sujet de l'énonciation à l'honneur ; lui qui est l'auteur des *instances énonçantes*, révèle la part de l'étrangeté dans le langage et montre, ensuite, l'impact de cette théorie sur la traduction littéraire. Il insiste sur le fait que la traduction :

*« doit laisser la part de l'implicite si l'implicite est présent dans le texte original, [et ne devrait pas encore] se forcer à transmettre le savoir au prix de la réduction de la polyvalence (étrangeté) du texte, due au mystère de la perception du monde. »*¹⁰

L'autre théorie qui rejoint dans une certaine mesure l'idée de Coquet, pour ne citer qu'elle, est celle de M. Nowotna, *la traduction discursive*. Celle-ci estime que l'analyse sémiotique et la traduction sont intimement liées. Autrement dit, nécessité est de mener une étude préalable du texte-source, afin de parler d'une traduction réussie dans la langue-cible. Il s'agit d'avoir « *un double regard* » pour pouvoir procéder à une « *traduction-transmission* ». L'analyse devient alors « intérieure ». Un véritable « dialogue » entre les deux textes est introduit. On doit saisir « les articulations du sens », « établir une hiérarchie des valeurs » si le « choix » entre une telle et telle « articulation est nécessaire ». La raison pour laquelle, la sémioticienne voit ainsi les choses, c'est qu'« *elle a bien longtemps perçu [que] le texte cible [est] inférieur au texte source.* »¹¹ Ce qui semble expliquer la déviation, le décalage, les anomalies entre les deux textes. Pour ce qui est du discours théâtral et de la traduction, la *polyvalence et l'ambigüité*¹² du signe sont fluctuantes – sachant néanmoins que les théories avancées peuvent résoudre, plus ou moins, les discours réversibles du texte cible.

Analyses et critiques de quelques anomalies de la traduction

Il est indéniable de dire qu'un traducteur rattrape, parfois, une *traduction ratée*, en la retraduisant. En effet, c'est le souci philologique qui l'oblige à revoir son texte. Il retraduit par le prisme de la philologie, chose qui n'est pas forcément tenue par d'autres traducteurs. Pour plus de précision, nous citons ici un extrait de la pièce théâtrale *L'éléphant Ô roi du Temps* de Saadalla

⁹ A. BOUNFOR et A. REGAM, *Littérature et traduction, traduire la subjectivité*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 09.

¹⁰ Cité par Magdalena NOWOTNA, *D'une langue à l'autre, Essai sur la traduction littéraire*, Coll. dirigée par Julien Ténédos, Aux Lieux d'être, 2006, p. 07.

¹¹ *Ibid.*

¹² T. KOWZEN, *Sémiologie du théâtre*, Nathan. Paris, 2007, p. 101.

Wannous¹³, traduite de l'arabe littéraire (« Al-fil yā Malik Al-Zamān ») au français, là où se pose, justement, le problème du circonstant « *al-ān* » :

- La femme 2 : Maintenant d'où viendra la sécurité !
(*L'éléphant*, p. 455)

Le repère temporel « *al-ān* » ou *maintenant* en français, n'est pas éventuellement le moment de l'énonciation. La femme ne veut pas dire absolument ceci : « À partir de maintenant, le moment où je parle, il n'y a plus de sécurité ». Il faut chercher dans l'implicite du discours, *le moment de l'évènement survenu peu de temps avant* qui fait que les gens ne peuvent plus se sentir en sécurité désormais¹⁴ (voir extrait 1, en annexes).

Un autre exemple, de la même pièce, se présente sous la forme d'un énoncé monologique et informatif à la fois (voir extrait 2, en annexes) :

Un homme pressé, le visage maussade, traverse la rue.

- L'homme : Il n'y a de force, ni de puissance, si ce n'est en Dieu. (Un moment)
Il n'y a de force, ni de puissance, si ce n'est en Di...
Et il disparaît de l'autre côté de la rue. (*L'éléphant*, p. 453)

Il s'agit d'un seul personnage sur scène, qui s'exclame par une expression religieuse qu'on prononce habituellement en cas de malheur. C'est un seul énoncé qu'on peut qualifier de monologique puisque l'énonciateur se trouve

¹³ Né en 1941 en Syrie. Il a commencé à écrire pour le théâtre après son retour du Caire où il a fait des études littéraires. L'écriture dramatique de Wannous est fortement influencée par les tendances modernes du théâtre occidental qu'il marie avec les formes d'expressions du patrimoine local. Ses pièces ont marqué le théâtre syrien et arabe, et sont traduites dans beaucoup de langues. Les plus célèbres sont : 1) *Fête pour le 5 juin*, 2) *Tête du mamelouk Jābbir*, 3) *Le roi est le roi* et 4) *L'éléphant Ô Roi du temps*. Cette dernière pièce décrit la terreur des habitants d'une ville après un accident qui a coûté la vie à un enfant. En effet, l'éléphant favori du roi a écrasé l'enfant Mohammad pendant qu'il jouait dans la rue avec ses amis. Les habitants de la ville se réunissent pour dénoncer les dégâts que l'éléphant du roi provoque sur son passage (il détruit les maisons, écrase le bétail, casse les arbres). La mort du petit enfant a fait monter la colère de la population, sans qu'elle puisse s'organiser pour faire face à ce fléau. – Cette note est très importante pour la compréhension du contexte de la pièce.

¹⁴ Faut-il donc faire accompagner cette traduction d'une notification entre parenthèse, expliquant que la référence de cette expression temporelle est contextuelle et non pas déictique ? Si c'était le cas, combien de parenthèses sèmerions-nous ainsi dans le texte traduit pour en débrouiller le sens !

seul sur scène, sans avoir un allocataire (adressé) en face de lui. L'énoncé explicite au spectateur, considéré comme un destinataire indirect (non adressé), annonce au public qu'un malheur vient de se produire, à cause des bruits entendus dans les coulisses.

Dans cette traduction au français, on éprouve de la difficulté à déceler clairement le discours du personnage, s'il s'agit dans les faits d'un seul ou de plusieurs énoncés donnés en répliques. A. Ubersfeld explique à ce sujet que :

« les non-dialogues - monologues et soliloques - sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocataire présent et muet, le spectateur, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur "autre". »¹⁵

Conséquemment, on comprend mieux le plan informatif de cet énoncé. Le dramaturge veut transmettre au public, à travers la répétition d'une *réplique monologique* une information celle d'un bruit qu'il entend.

Encore, si on se penche un peu sur le théâtre algérien traduit de l'arabe populaire au français, on retrouve des nuances au niveau du sens, entre le vocabulaire du texte d'origine et celui de la traduction. Prenons cette fois-ci comme exemple la pièce *Le Voile ou El Litham*.¹⁶ En effet, le mot *El Litham* veut dire en arabe : *ce-qui-est-placé-sur-le-nez* (la bouche), symboliquement, ce mot signifierait le *musellement* ou *l'interdiction de s'exprimer* – une forme plus fine de la censure. Alors que l'équivalent du terme choisi en français (le voile) désigne une pièce d'étoffe couvrant la tête de la femme. Dans le cas d'une étude pragmatique ou sémiotique de la pièce traduite, le titre ne passe pas sous silence, puisqu'il est révélateur. Encore une fois la question se pose : que faut-il faire, dans ce cas, recourir au texte-source, ou bien juste s'accommoder aux exigences de la représentation ? Il apparaît opportun de souligner ici le parti pris de O. Zuber-Skerritt (1984) : « *Le sens d'une pièce*

¹⁵ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, T. 3, Éditions Sociales. Paris, 1982, p. 21.

¹⁶ De Abdelkader ALLOULA et traduite de l'arabe par Messaoud BENYOUCEF. Nous reproduisons ici la biographie du dramaturge, telle qu'elle figure sur le site *Wikipédia* : « *Abdelkader Alloula, metteur en scène Algérien, né le 8 juillet 1939 à Ghazaouet en Algérie. Il a vécu et grandi à Oran. Victime d'un attentat à Oran, le jeudi 10 mars 1994, alors qu'il se rendait au théâtre pour un débat, il est mort, le 14 mars, à l'hôpital du Val-de-Grâce à Paris (France). Considéré dans le Maghreb comme un des plus populaires dramaturges algériens, ses pièces sont écrites en arabe populaire, langue et culture qu'il défendait. Il a également mis en scène des pièces de Bertolt Brecht, Molière ou Goldoni.* »

peut être déformé et mal interprété si le traducteur ne parvient pas à transposer correctement l'ensemble du réseau de signes symboliques dans la culture cible. »¹⁷

Le dernier exemple que nous citons diffère quelque peu, dans la mesure où nous nous autorisons à nous mettre, pour un instant, dans la peau d'un traducteur amateur. L'extrait choisi est tiré d'une pièce écrite en arabe littéraire de Tawfiq El-Hakim¹⁸, *Œdipe-roi*. Nous nous efforçons ici¹⁹ de faire une sorte de comparaison (en commentaire) entre le texte-source et sa traduction en français :

- Antigone : Mon père, comment le sphinx vous a posé son puzzle ?
- Œdipe : il m'a dit, en ébouriffant ses plumes, Et vous !... pourquoi êtes-vous venus ici ? Je lui dis : je suis venu chercher ma vérité !
- Il a dit : voilà une question, si tu ne réponds pas, je te tue : « quel animal marche sur quatre le matin, sur deux le midi et sur trois le soir ? »
- [...] Œdipe : la réponse comme vous le voyez Antigone, est clair. Ce qui m'impressionne c'est comment les gens ne le voyaient pas ainsi. Peut-être que nous menions un grand nombre de réponses, sur les questions à poser, sans savoir ou voir.

Si un expert est attentif à la traduction faite, il ne manque pas de faire ressortir beaucoup de « tricheries » ou bien de « déviations » de sens.²⁰ Certes, il y a des « failles », surtout au niveau du choix du vocabulaire, par exemple le mot : « *al-iftiras* » veut dire *la mort* dans le contexte du texte-source, (dans le cas où Œdipe n'arriverait pas à donner la réponse). De fait, nous n'avons

¹⁷ Ortrun ZUBER-SKERRITT, *From Page to Stage* (anthologie de traduction théâtrale), 1984.

¹⁸ Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse *Dictionnaire mondial des littératures*. Article *Tawfiq El-Hakim* : écrivain égyptien (Alexandrie 1898 ou 1902 – Le Caire 1987). Surnommé le « géant du théâtre arabe ». Licencié en droit (1922), il séjourna en France (1925-1928). Auteur dramatique symboliste doté d'un grand humour, il visite dans son « Théâtre de l'esprit » (1933-1949) Ovide, Sophocle, le Coran et les *Mille et Une Nuits* à la lumière de Maeterlinck, de Shaw, de Giraudoux, de Pirandello et le Nietzsche de *la Naissance de la tragédie (les Gens de la caverne)*, 1933 ; *Schéhérazade*, 1934 ; *Praxis ou le Problème du pouvoir*, 1939 ; *Pygmalion*, 1942 ; *Salomon le Sage*, 1943 ; *Œdipe-roi*, 1949). *Ô toi qui montes à l'arbre* (1962) est saluée comme la première pièce arabe qui relève du théâtre de l'absurde.

¹⁹ Sans nous préoccuper de nous inspirer des théories avancées. Nous prenons comme point de référence notre connaissance personnelle des codes linguistiques en question.

²⁰ En ce qui nous concerne, nous la considérons comme fort acceptable.

qu'un seul choix c'est bien celui du verbe « tuer » ! En outre, le mot : « *abou-elhawl* » avait une autre explication dans la légende égyptienne, il apparaît pourtant que pour le traduire en français, le mot « sphinx » soit le meilleur choix a priori.

Donc... un traducteur est-il un plagiaire ou un traître ?

En vérité, il est ni l'un ni l'autre, par contre, c'est l'un des grands serviteurs de l'humanité ! Lors d'un entretien entre Delphine Descaves et André Markowicz dans *L'Œil électrique*, ce grand traducteur confirme qu'une traduction n'est pas l'original :

« On a l'impression en France qu'en lisant un bouquin de Tolstoï ou Dickens, on lit Tolstoï ou Dickens : mais c'est stupide ! Pour lire Dickens il faut lire l'anglais ! Si vous écoutez une œuvre musicale ou si vous allez au théâtre voir Hamlet, ce que vous regardez ce n'est pas Hamlet, vous le savez bien ! Vous regardez Hamlet vu par un metteur en scène, sans même parler du traducteur. Mais vous savez que le Hamlet de Chéreau n'est pas le Hamlet de quelqu'un d'autre. Pourquoi ne le sauriez-vous pas dans les livres ? »²¹

Il se défend par ailleurs en rejetant fortement cette mauvaise étiquette de *traître* collée au traducteur :

« Je n'aime pas cette phrase [que traduire, c'est trahir], que je trouve simpliste pour la raison suivante : un traître c'est quelqu'un qui ne dit pas qu'il est un traître. Moi, tout ce que je dis, c'est que par nature, la traduction est une interprétation. Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction. Quand je dis "par nature" ça veut dire que ce n'est ni bien ni mal, c'est un fait de l'ordre de l'existant. Alors que faut-il demander à une traduction ? Ce n'est pas qu'elle soit fidèle, mais qu'elle soit cohérente, c'est-à-dire qu'elle soit une lecture, et une lecture appliquée. Une lecture pratique. »²²

Dès lors, on comprend qu'il n'y a pas de *traduction objective*, puisque c'est *quelqu'un* qui l'exerce. On ne demande plus à un traducteur qu'il soit *fidèle* dans la transmission des paroles des auteurs. On s'éloigne ainsi de cette profession de foi de *l'intraduisible*, mais on peut chercher à retrouver, nécessairement, *une traduction cohérente*.

²¹ Claire PLACIAL, « *Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction.* » Autour d'André Markowicz 1, 26 juin 2012, [en ligne]. Disponible sur : <http://languesdefeu.hypotheses.org/265>. Consulté le 04/12/ 2014 à 14 :20.

²² *Ibid.*

Conclusion

En guise de conclusion, nous pourrions avancer que la traduction peut rendre énormément service à l'humanité dans le sens où elle transpose, transmet ou rapporte des savoirs puisés des langues vers d'autres langues. Elle devient vitale, c'est la vie entre le Même et l'Autre. Mais, dans certains cas, comme celui de la dramaturgie, la traductologie peut ne pas faire face. La duplicité du discours théâtral pose alors problème au traducteur. Celui-ci doit penser à la jouabilité du texte. Il est toutefois *amené à voir ses traductions, ses interprétations, non seulement lues mais aussi réinterprétées, refiltrées, et représentées*. Cela doit nous rassurer, la traduction ne sera jamais correcte ni objective. Effectivement, nous devons la concevoir « généreusement », dans le sens où, on *dit presque* la même chose *dans une autre langue*. Ou encore, nous la percevrions comme Barthes, quand il a transposé la mission de la critique sur la traduction. « *“Ajuster, [dit-il], comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant intelligemment deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui offre son époque ” à cet autre langage qu'est le texte à traduire.* »²³

Principales références bibliographiques

- BOUNFOR (A.) et REGAM (A.), Littérature et traduction, traduire la subjectivité, L'Harmattan, Paris, 2001.
- KOWZEN (T.), Sémiologie du théâtre, Nathan, Paris, 2007.
- MARTIN DU GARD (Roger), *Les Thibault*, T. VII, p. 117, 9 tomes [1922-1940], Gallimard, 1943-1945 (coll. « Blanche ») © Le Robert / SEJER -2005.
- NOWOTNA (Magdalena), *D'une langue à l'autre, Essai sur la traduction littéraire*, Coll. dirigée par Julien Ténédos, Aux Lieux d'être, 2006.
- Olivier MANNONI, « Petits plaisir du subjectal », *Lectures*, http://www.translitterature.fr/media/article_533.pdf
- PLACIAL (Claire), « Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction. » Autour d'André Markowicz 1, 26 juin 2012, [en ligne]. Disponible sur : <http://languesdefeu.hypotheses.org/265>.
- RYNGAERT (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2008.
- UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, T. 1, Éditions Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre*, T. 3, Éditions Sociales. Paris, 1982.

Annexes

Extrait 1

المرأة ٢: ومن أين الأمان بعد الآن

Extrait 2

يعبر الزقاق رجلا مسرعا الخطى متجهم الوجه.

²³ Rolland BARTHES cité par Olivier MANNONI, « Petits plaisir du subjectal », *Lectures*, http://www.translitterature.fr/media/article_533.pdf

الرجل: لاحول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (فترة)
لاحول ولا قوة إلا بالله العلي ال...
وخفي في ابهة التائه من الزقاق.

Extrait 3

انتجونة: كيف طرح عليك "ابو الهول" لغزه يا ابتي؟ ...
اوديب: قال لي، وقد نفش ريشه: "ايها القادم...ماذا جئت تصنع ها هنا؟ . . . فقلت له: جئت ابحت عن
حقيقي؟
فقال اليك سؤالاً: . . . إذا عجزت عن جوابه فاني افترسك: "ما هو الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي
الظهر على اثنين، وفي المساء على ثلاث؟ ...
[...]
اوديب: الجواب كما ترين، واضح يا "انتجونة" وأني لأعجب كيف فات أكثر الناس رؤيته!... ربما كنا نحمل كثيرا
من الاجوبة عما نسأل، دون ان ندري او نرى...

Pour citer cet article :

Hafida KASMI, « La subjectivité théâtrale : entre le traduisible et l'intraduisible », *Pa-*
radigmes 2018/2 (n° 02), p. 29-40.



Ahmed Sefrioui et *La maison de servitude* : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice

Asma MARIR

Labo LeFEU [E1572300]

Département de Lettres et de Langue Française

Faculté des Lettres et des Langues

Université Kasdi Merbah Ouargla

Dans notre papier, nous mettons l'accent sur l'introduction des aspects orientaux dans la culture occidentale par le biais de la littérature. Par son ambition et son originalité Sefrioui nous fait découvrir ainsi la société marocaine du début du 20^e siècle : tradition, mode de vie et rituel avec un parfum spirituel d'exotisme qui relève du document ethnographique. Cette lecture nous prolonge dans le cadre politique de cette époque mais différemment parce que la réalité était masquée. C'est la raison pour laquelle on nous fait croire à un manque d'engagement ou un manque d'intérêt vis-à-vis de l'occupant. Pourtant, nous constatons à contrario que c'est une manière subtile et une voix savante pour combattre l'ennemi, par le mépris. **Mots clés** : *servitude, spirituel, idéologie, liberté.*

Ahmed Sefrioui and The house of Bondage: the spiritual Feather as a Way / Liberating Voice

In our paper, we focus on the introduction of Eastern aspects into Western culture through the literature. By its ambition and its originality Sefrioui makes us discover the Moroccan society of the beginning of the 20th century: tradition, way of life and ritual with a spiritual perfume of exoticism that comes from the ethnographic document. This reading extends us into the political framework of this era but differently because the reality was masked. This is why we are made to believe in a lack of commitment or lack of interest in the occupier. However, we find on the contrary that it is a subtle way and a scholarly voice to fight the enemy, by contempt. **Keywords**: *Servitude, Spiritual, Ideology, Freedom.*

*« Les gouvernants eux aussi sont séduits.
L'islam leur facilite la tâche, c'est une
idéologie qui leur convient. » (Éric Werner)*

Un choix

Vu l'importance que portent les études analytiques des œuvres maghrébines, sur le colonialisme instauré dans le pays du Maghreb et ses pires sévices infligés aux peuples autochtones, ces derniers ont été longtemps labourées de long en large par l'élite universitaire alors que la part du religieux et du mystique est quasi absente pour différentes raisons : idéologiques, politiques et autres.

Pour cet article, notre choix de lecture repose sur le père fondateur de la littérature maghrébine d'expression française : Ahmed Sefrioui où sa vision du monde diffère des autres écrivains maghrébins sur le plan religieux et spirituel. Ces notions sont les piliers d'une véritable libération de l'esclavage de l'égo et la délivrance spirituelle éternelle que nous retrouvons dans tous les romans de Sefrioui et qui reflètent une certaine singularité phénoménale.

La question sur la spiritualité et le mystique est un sujet assez délicat à aborder, car il fait appel à des notions et des concepts assez métaphysiques. C'est en quelque sorte, un chemin ou plutôt un voyage initiatique, non pas celui que nous entreprenons en préparant les valises, mais un voyage où nous nous préparons nous même à atteindre les profondeurs de l'âme en cherchant cette part de vérité divine qui nous hante.

En effet mysticisme et sentiment religieux dans la littérature maghrébine d'expression française ne sont nullement des faits nouveaux. Les premières manifestations remontent d'ailleurs aux années 1920.¹ Beaucoup sont les auteurs qui ont manifesté un grand intérêt pour les références religieuses en reprenant citations, textes et autres récits ou encore en faisant appel dans des œuvres majeures de cette littérature maghrébine d'expression française, au texte unique et à tout ce qui d'y rattache.

La maison de servitude est un récit autobiographique où Ahmed Sefrioui nous révélera le monde spirituel dans lequel, il a vécu une existence en apparence paisible, voire monotone qu'aucun événement extraordinaire ne vient troubler, et que soudain, une cassure s'annonce brutale et bouleverse la vie en donnant une certaine réalité et un sens à La maison de servitude.

La problématique

Ce n'est pas pour rester indifférents de ses prédécesseurs que Sefrioui a choisi l'éloignement de tout engagement politique concernant son pays, depuis l'établissement du protectorat en 1912 jusque dans les années 1950. Ahmed Sefrioui considéré comme le pionnier et l'un des fondateurs de la littérature maghrébine d'expression française fut accusé d'avoir décrit un Fès harmonieux et paisible alors que le Maroc, pendant cette période, baignait sous la pression, la misère et la torture infligée par le colonisateur français.

Ses écrits sont jugés inadaptés au contexte de la colonisation, ainsi on lui reprochait notamment d'avoir utilisé la langue de l'Autre comme moyen d'expression.

L'auteur a opté délibérément pour le silence sur le colonisateur car ceci lui a permis, selon une logique sartrienne, de nier son existence, de l'ignorer, de le tuer. Le milieu dans lequel il a passé son enfance n'a jamais eu de contact si peu soit-il avec l'étranger.

Par ailleurs, il a préféré s'engager dans son devoir patriotique et de mener le combat sur un autre front. Il a participé à la rédaction du journal *Action du peuple* sous un pseudonyme très symbolique « *Meskine* ». Journal de langue française dans lequel on menait du cœur même de Fès, une violente diatribe à l'égard de la ségrégation coloniale, en incitant les marocains à la grève générale puis un boycottage des produits français.

De nombreuses critiques se sont abattues sur Ahmed Sefrioui d'être la continuation des écrivains de la littérature coloniale. Il cite entre autres Jean Déjeux, Khatibi et bien d'autres.

Mais des spécialistes de la littérature marocaine d'expression française, moins virulents, estiment au contraire que l'absence manifeste du colon dans le récit est une façon biaisée d'ignorer cet Autre et avec beaucoup de mépris. Ils n'hésiteront pas, dans un effort de réhabilitation de Sefrioui à dire que l'intégration, par ce dernier de l'oralité, des expressions culturelles et populaires ou de la vision soufie de l'existence, dans ses romans est une méthode savante de combattre l'ethnocentrique et l'égocentrique de l'européen colonisateur qui considérerait ces formes d'expression comme du « *folklore* » ou comme de la sous-culture.

Ahmed Sefrioui et La maison de servitude : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice

Ses contes *Le chapelet d'ambre* (1949), *La boîte à merveilles* (1954), *La maison de servitude* (1973), révèlent une volonté d'intériorisation de l'Islam et un esprit épis de mystique.² La violence formelle et politique des écrivains marocains qui lui ont succédé, comme Driss Chraïbi, Mohamed Khair-Eddine, ou l'équipe de la revue *Souffles*, a injustement éclipsé cette écriture très maîtrisée que nous redécouvrons maintenant.

Enfin Sefrioui a pu crever l'abcès en reprenant toutes ces préoccupations dans *La maison de servitude* ouvrage paru en 1973 en Algérie. Dans ce sens, et par le présent article nous projections notre lecture sur les repères et les marques par lesquels, il fera une adaptation à ce qu'il a vécu de souffrances et reproches.

Le corpus

La maison de servitude, roman autobiographique publié en 1973 en Algérie aux éditions SNED, se présente comme un concerto en trois mouvements : allegro, largo et scherzo, raconte le destin de l'homme et ses difficultés pour atteindre le chemin de la vérité spirituelle.³

Le roman retrace l'histoire d'un étudiant en droit et théologie, qui suit à l'ombre de la mosquée Karaouiyine de Fès, les enseignements de son professeur. Toute l'histoire, nous restitue l'atmosphère générale de cette honorable institution à l'ambiance de tous les jours d'une famille traditionnelle, modeste dans cette ville aussi universitaire.

En ce qui concerne la part du spirituel dans son roman, Sefrioui est un chantre de la spiritualité soufi, un être imprégné dès son enfance de versets coraniques, de proverbes, de contes et de hadiths... tout cela se trouve dans ses récits autobiographiques.

La littérature a été depuis toujours le reflet des idéologies et pensées diverses et c'est ce côté même de la littérature qui l'a mise en relation avec l'autres notions telles que politique, sociologique, psychologie, art, mysticisme, etc. toutes ces notions ont, certes influencés la littérature, comme la littérature à son tour les a influencées.

Paradigmes

N° 02 – mai
2018 | 44

²http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/France_litt%C3%A9rature_fran%C3%A7aise/185546

³ https://books.google.com/books/about/La_maison_de_servitude.html?id

Nous pouvons parler des relations fortes qui rapprochent la littérature au mysticisme. Des rapports qui peuvent même créer des points de convergences assez visibles ; nombreux sont les écrivains, poètes et romanciers qui se sont inspirés du mysticisme et il est bien présent dans de nombreuses œuvres littéraires à la différence des lieux et des époques.⁴

Nous citons à cet égard *Farid Eddine Al Attar, Hafez, Malek Bennabi, Mohamed Dib, Éric Werner, etc.*

Dans *La maison de servitude* nous retrouvons des termes et des expressions puisés du champ culturel musulman qui parsèment le texte. Il arrive que la description prenne le temps des pratiques religieuses d'un personnage, à l'ancienne et se distinguant des autres tisserands par son allure propre et soignée. Prêt à chaque moment à prier, à plaindre ou à supplier en appelant le Dieu.

Ce renoncement, est bien attaché à l'image présente de Dieu qui calme, accoïse et redonne la toute la confiance et la tranquillité. Et si ce bonheur est impossible ici-bas, il reste promis dans l'autre demeure.

Le motif de la religion dans ce roman, fonctionne comme affirmation d'un élément constitutif d'une identité musulmane, et pour le personnage d'accepter son état de servitude et taire son tourment et ses révoltes, tel est le vouloir de Dieu.

Dans cette optique, *La maison de servitude* nous fournit une mosaïque de découvertes, de souvenirs et de réflexions. L'auteur nous fait vivre, à partir d'une vie personnelle, plusieurs scènes du Maroc de l'avant et pendant le protectorat français, mais aussi quelques événements après l'indépendance.

Toute l'histoire tourne autour de la culture et de l'histoire de tout un pays à travers le personnage qui se glisse en lui, en décrivant son état d'âme et plus encore son langage silencieux avec Dieu.

Aller vers Dieu est perçu selon Sefrioui comme le favorable voyage pour aller en avant et le procédé propice pour faire ressortir de soi-même, d'oublier et de s'éloigner de tout attachement familial.

⁴ Peyvand GOHARPEY, « La conception de l'immortalité entre Attar et André Gide », *Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, n° 11, 2011. <http://Annales.univ-mosta.dz>

Ahmed Sefrioui et La maison de servitude : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice

Ainsi l'homme se perd entre ses propres mœurs et celles des autres et presque tout change ; règle et bienséances, rapport au temps et à l'espace, codes et façon de parler, liturgie, spiritualité et critères de beauté : c'est une œuvre d'art que nous offre l'auteur sur l'âme de l'Orient et sa splendeur.

La piste de lecture

Nous tâcherons dans ce présent travail de mettre l'accent sur les points sensibles qui régissent son texte afin d'apporter un apaisement à cette fureur déclarée contre l'auteur de La maison de servitude et qui l'a condamnée pour un temps à l'exclusion et au silence.

Plus tard son œuvre a témoigné pour lui. Elle a révélé un patriote authentique et un écrivain émérite. Elle a corrigé les dérives d'opinions et l'a considéré pionnier et initiateur d'une littérature qui prospère de jour en jour.

Nous essayerons d'expliquer notamment comment la notion de spiritualité s'est manifestée dans la vie de l'auteur et l'ampleur qu'elle porte à son œuvre. Ainsi que les raisons qui ont poussé Sefrioui à rester indifférent vis-à-vis le colonisateur français.

Le plus important donc, n'est pas de traiter la spiritualité dans sa grande dimension, mais de l'emprunter comme étant une voie libératrice qui mène l'âme vers une certaine sérénité et vérité perpétuelle tant recherchée dans ce monde chaotique. Ne pas se renfermer dans cette enceinte, mais plutôt afin d'apprendre de son retrait et d'aller de l'avant de ses obligations et pouvoir assumer ses responsabilités et de se libérer de la domination comme ordre établi.

Nous nous proposerons à travers cette recherche d'analyser l'insertion des références religieuses dans l'œuvre. Nous étudierons à cet effet, dans un premier temps, l'impact de la religion sur la vie de l'auteur durant son enfance et sa relation avec ses proches et ses condisciples.

Ensuite nous entamerons en deuxième lieu le monde spirituel dans lequel, l'auteur de *La maison de servitude* s'est renfermé, loin du monde actionnel dans l'ambition de trouver le chemin de la lumière :

Paradigmes

N° 02 – mai
2018 | 46

« Je désire savoir pour mettre fin aux multiples questions qui m'obsèdent, je désire savoir pour vivre dans la sérénité et dans la joie pour être en conformité avec l'ordre voulu par le ciel, pour être aussi proche que possible de la lumière. » p. 55.

Nous nous contenterons de faire une lecture sociologique qui nous permettra de bien cerner ce travail au sein d'une société donnée comme celle que nous allons aborder qui n'est que la société marocaine, espace poétique et mythique : la ville de Fès.

Pour ce faire, nous avons choisi deux volets essentiels, englobant les parties les plus importantes dans ce roman.

La spiritualité comme voie libératrice

La religion et la spiritualité ont toujours eu la place primordiale dans la vie des musulmans. Adhérer à une idéologie n'est pas forcément un acte négatif, mais plutôt un bénéfice qui semble offrir des réponses simples et convaincantes et qui peut devenir attirant. En raison de la question sociale qui porte sur le fait que la notion de spiritualité concerne la religion musulmane, nous nous basons sur l'élément idéologique et social.

Les faits du roman reposent sur une certaine idéologie positive, qui n'a de réponse que de chercher la vérité et la paix au cœur de l'âme pieuse qui a foi en l'amour de Dieu, loin de tout démagogie et fanatisme qui pousse le musulman nourrit de vœux et de valeurs à des actes impardonnables. La société marocaine (le cadre social du récit), comme toute société religieuse et spirituelle, puise son vécu quotidien de la parole de Dieu et du hadith du Prophète Mohamed que le salut soit sur lui.

Il nous paraît donc nécessaire de rappeler quelques notions de base quant à l'islam et à son mode de pensée, afin de percevoir son influence en matière de spiritualité et d'amour.

La soumission à l'autorité de la parole de Dieu, selon le sens théologique, l'Islam c'est l'abandon de soi à Dieu, et selon la vision mohammadienne, se soumettre à Dieu pour avoir la paix de l'Âme dont le manque est dû à la désobéissance et à l'oubli. L'homme doit s'abandonner à la parole de Dieu pour pouvoir distinguer le vrai du mensonge, de l'illusion et de l'erreur. Le mystique se plonge dans la profondeur de la parole où il découvre par la grâce miséricorde de Dieu l'illumination et l'ouverture de la porte de la vérité absolue.

L'islam a été un symbole pour la résistance spirituelle, à la conquête et à la domination coloniale, il a été le garant de la persistance de l'unité de langue et de culture.

Cette liberté de la spiritualité est une conception de l'islam qui signifie que l'homme ne demeure pas esclave à ses passions et de toute dominance.⁵

Nous faisons recours à sa vie pour s'approfondir et avant de présenter sa biographie, nous ferons un bref rappel concernant son statut au sein du champ littéraire. Sefrioui appartient à la première génération d'écrivains marocains qui ont fréquenté l'école française instaurée par le protectorat et qui ont fait le choix de s'exprimer et d'imposer leur intimité et donner de la réalité socio-culturelle une vision de l'intérieur en opposition avec les représentations mythiques et idéologiques des écrivains français. L'auteur a été classé par une sorte de consensus propre à l'idéologie dominante dans la catégorie des écrivains ethnographiques.

Certes, il est vrai que Sefrioui use des procédés exotiques, et que ses publications sont destinées à une certaine catégorie de public qui n'est sûrement pas un public marocain, mais français en l'occurrence. Parmi ces procédés, il faut noter l'insertion des termes de l'arabe dialectal. En outre, il multiplie à plaisir les scènes qui, dans une perspective étrangère, n'offrent que du pittoresque. Mais cela n'est pas un préjugé car Benjelloun ou Khatibi en use aussi. Il est vrai enfin que le regard de l'auteur de *La Maison de servitude* sur la société n'est jamais critique, bien au contraire, ses récits baignent dans une atmosphère de religiosité et de soumission absolue à l'ordre coranique.

Concernant sa biographie et sa production littéraire, Sefrioui publie en 1949 son premier roman *Le chapelet d'ambre*, où il évoque et marque son fort rattachement à sa ville natale. Par cette première parution dans le monde littéraire, il a eu le grand prix littéraire au Maroc. En 1954, *La boîte à merveilles*, a vu le jour. Par ce roman, Sefrioui a créé un nouveau mouvement et sa propre touche artistique pour introduire le monde littéraire oriental à la culture occidentale. En Algérie, et en changeant la maison d'édition vers la SNED⁶, notre romancier a publié *La maison de servitude* en 1973 qui lui rapporte un énorme succès. Enfin, et en 2001, il a mis dans le champ littéraire sa dernière publication, *Le jardin de sortilège*.

⁵ Mohammed ARKOUN, *Pour une critique de la raison islamique*, Vol. 24 *Islam d'hier et d'aujourd'hui*, ISSN 0244-4011, Éditions Maisonneuve et Larose, 1976, 378 pages article sur <https://books.google.dz/books?id=ftbWAAAAMAAJ>

⁶ Société nationale d'édition.

Notre parcelle d'étude, *La maison de servitude* est un roman divisé en deux époques de cinq chapitres chacune, littéralement coupées l'une de l'autre par une rupture très nette dans l'histoire, le rythme et le style lui-même. Il a une description minutieuse et calme dans un univers feutré, présentant tous les signes de l'immuable et de l'immanent, succède un discours heurté, renversant et bouleversant rôles et situations. C'est à partir de cette démarcation, de ce changement brutal et brusque que le roman prend son sens⁷.

Un événement inattendu va déterminer une première crise, bousculant l'édifice ronronnant de l'adolescent.⁸ Celui-ci rencontre un de ses disciples Maâti, garçon « passionné » à l'air « agressif ». Or, Maâti use d'un langage peu ordinaire pour le jeune Taleb :

« Si Mohamed tu n'es qu'un rêveur, parasite, attaque-t-il ou à peu près. Il serait temps que tu passes à l'action, que tu deviennes un homme », « Fini le temps de la prière, proclame-t-il, nous sommes entrés dans une période où chacun, peuple et individu, doit forger son destin, à coups de marteaux, à coups de poings... Le pays opprimé refuge à des rêveurs, à des poètes, à des déchets. » p. 64.

La première époque se termine par la visite de cheikh Abbas, maître de Si Mohamed, le personnage principal.

« Le vieux sage, venu mettre quelque baume sur les plaies d'une autre aidé ces étrangers à s'emparer de notre sol ? Prêtes-tu la main aux soldats et aux policiers ? Non ! Tu rêves, tu chantes, tu étudies et tu pries, ce sont là des actes positifs. » p. 118.

La seconde période est construite comme une antithèse de la précédente. C'est une sorte de nébuleuse où le héros se réinsère par instant, puis disparaît se confondant même avec d'autres personnages.

Certes, dans cette maison, le service garantit un certain attachement non pas seulement corporel mais surtout spirituel forcé et forgé dans le cadre aussi spatial de ce fameux immeuble qui est souvent fréquenté pour se faire reposer.

Par extension, la rêverie est bien présente pour retracer ce conflit peut être interne entre l'âme et le corps et symboliser également cette fissure coexiste entre ce monde et l'au-delà.

⁷ Jean-Claude VATIN, *Structure romanesque et système social. Sur quatre romans parus en 1973*. http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1973-12_49.pdf

⁸ Ahmed SEFRIOUI, *La maison de servitude*, p. 118.

Ahmed Sefrioui et La maison de servitude : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice

Ce choix aussi différent, de vivre étrangement est justifié par toute passion à la recherche de la vérité et que la vérité que le personnage de Sefrioui le retrouve enfin dans cet espace étrange et impressionnant à la fois.

Nous sommes donc devant une écriture de la vie de soi. Ce choix autobiographique qui est issu d'une longue tradition dont les auteurs sont censés écrire leurs pensées et inviter l'homme à se libérer de ses passions stoïcisme. Ils ont relaté aussi chronologiquement les étapes de leur existence et qu'au XVIII^e siècle qu'ils commencent à parler de soi avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.⁹

Le projet autobiographique est bien évident le fait d'établir un pacte aussi autobiographique avec le lecteur parce que selon la formule de Lejeune « *une autobiographie, c'est non qu'on quelqu'un dit la vérité, mais quand il dit qu'il la dit.* »¹⁰ Dans la littérature maghrébine d'expression française l'auteur tend plus à l'auto-ethnographie qu'à la constitution et l'introspection d'un sujet qui ne correspond évidemment pas au modèle classique de l'autobiographie occidentale.

Les récits d'Ahmed Sefrioui comme en Algérie ceux de Mouloud Feraoun, témoignent d'une affirmation de son « moi » culturel et social. Il semble aujourd'hui évident que la tâche des premiers écrivains maghrébins de langue française ait été de réagir contre la littérature des français sur le Maghreb en donnant de leur culture une vision de l'intérieur qui s'oppose au regard folklorisant de « l'exode ». Cette affirmation naïve peut être de leur identité fut la forme d'engagement qu'il faudrait aujourd'hui leur reconnaître.

Le dialogue idéologique dans le roman

Avant d'entamer les notions de religion et de spiritualité qui se conjuguent sous l'effet de dialogue idéologique, nous nous arrêterons devant la définition des deux concepts, d'abord dialogisme, qui est développé par le théoricien Mikhaïl Bakhtine pour rendre compte de l'esthétique romanesque. Le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours de l'énonciateur et les discours qui lui sont extérieurs. L'auteur et ses personnages se trouvent alors

⁹ <https://www.etudes-litteraires.com/autobiographie.php>

¹⁰ Philippe LEJEUNE, *Nouveau roman et retour à l'autobiographie : l'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 51.

sur un pied d'égalité de sorte que la parole de l'auteur n'a pas plus d'autorité que celles des personnages.¹¹

Pour ce qui est de l'idéologie, c'est un ensemble d'idées, de pensées philosophiques, sociales, politiques, morales ou religieuses, propre à un groupe, à une classe sociale ou à une époque.

En Islam, nous serons face à deux types d'idéologies, celle dite éclairée et laissant place à la raison et celle dite simplicité où l'action de l'intellectuel et l'intelligence est limitée. Bien que l'Islam n'exclut par la diversité des traditions, des cultures, des modes de vie et évite de mettre toute l'humanité dans un seul moule. L'Islam a libéré donc, la pensée humaine en l'incitant à découvrir et à réfléchir et à se questionner même sur Dieu. La foi dans l'Islam est une raison sans limite. Les mouvements réformistes depuis plusieurs siècles sont un meilleur exemple de cette liberté de penser, de produire des idées et de mener des réflexions même sur les textes sacrés.

La relation de l'âme avec l'unique Dieu est conçue explicitement comme dialogue. Ainsi, pour la première fois l'histoire de la philosophie qu'un dialogue, comme forme littéraire, prend réflexivement pour thème et contenu, le fait même du dialogue : le lien, dialogue de l'âme avec Dieu est une union concrète qui doit aboutir à un véritable accouplement.¹²

Dans la maison de servitude, si Mohamed, personnage principal assoiffé de foi, fasciné par la fusion spirituelle avec l'absolu, se plaint à Allah : « *Seigneur ! Je suis dans le désert et j'ai soif, je suis seul, sous ton œil impitoyable. Pourtant je n'espère qu'en Toi. Tu es le secourable.* » p. 57.

Dans un autre dialogue, le narrateur adresse ses paroles à Allah en le sollicitant de l'orienter sur le droit chemin et de l'éloigner de la tentation du démon : « *Seigneur ! Comment trouver ton chemin, comment suivre Ta loi ? Tu as créé des êtres si complexes.* » p. 60.

Le texte est chargé de références religieuses et dès le début, nous remarquons à partir du titre, une inspiration de la bible et qui désigne l'Égypte pharaonique

¹¹ Nathalie PIÉGY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 26.

¹² *Dictionnaire de la philosophie*, disponible sur internet
<https://books.google.dz/books?isbn=2852291193>

Ahmed Sefrioui et La maison de servitude : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice

où Dieu s'adresse au peuple de Moïse : « *Je vous fais sortir de la maison de servitude, pour vous diriger vers la terre promise.* » p. 45.

Les termes arabes sont issus d'un contexte religieux tels que : *fqih, taleb, aâser, sourate, redouane et houris*. Beaucoup de versets coraniques sont introduits dans le texte de Ahmed Sefrioui, citons par exemple la sourate des femmes :

﴿O homme craignez votre seigneur qui vous a créé tous d'un seul individu, il créa de lui sa compagne et puis, de ces deux êtres, il fit sortir tant d'hommes et de femmes.﴾ p. 28.

Ainsi que des hadiths, le Prophète a dit : « *Allez à un mille pour voir un malade et à deux milles pour réconcilier deux musulmans.* » p. 38.

L'impact de la religion sur la vie de l'auteur est clairement perçu dans la façon d'introduire à chaque fois des références mystiques parce que dans *La maison de servitude*, la plume de l'auteur est celle du personnage principal qui est désigné par « une unité qui diffuse de signification construite progressivement par le récit, support des conversations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est fait »¹³. Dans notre roman, il est effectivement né dans le berceau de la civilisation islamique : Fès qui est la ville des savants islamiques et le point focal des voyageurs initiatiques des confréries. Dès son jeune âge, il a fait la *Madrasa* et devenu un adepte du « *tassawouf* ». Son enracinement dans un terreau, nourrit de textes sacrés, de hadiths et de droits musulmans ont fait de lui un mystique, qui voit en la parole de Dieu et Ses lois le fondement de base d'une vie spirituelle, saine et équilibrée.

Son idéologie sur le monde qui nous entoure ne regarde que lui puisque il s'est forgé un style d'écriture agréable et sans cahots qui n'évoque que la profondeur de l'âme de son peuple. Jean-Pierre Koffel¹⁴ partage cet avis sur l'écriture séfriouienne en voyant que sa vie vécue est relatée dans ses romans.

La fureur déclarée à Ahmed Sefrioui contre ses publications et sa volonté d'introduire l'esprit épique de mystique a révélé la violence formelle et politique contre lui. On lui a reproché d'être un désengagé vis-à-vis du colon et de privilégier le public français. Toutes ces raisons ont forgé en lui une idéologie qui consiste à s'engager dans l'écriture sur la spiritualité et rien d'autre. Au

¹³ Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 220.

¹⁴ Poète et romancier français, né à Casablanca le 21 novembre 1932 et mort le 02 novembre 2010.

cours d'un entretien avec un journaliste, Sefrioui a déclaré que si Dieu lui prête vie et qu'il se remet à écrire, ça ne serait que sur la spiritualité. Selon lui, c'est l'âme des marocains qu'il veut étudier et non pas d'écrire sur les événements désastreux causés par le colonisateur français et le mettre au centre des faits.

C'est son attachement à la ville de Fès, capitale spirituelle du royaume et le symbole de son inspiration qui a fait naître La maison de servitude. Très imprégné de *Tasawouf*, Sefrioui considère cette notion comme un but extrêmement important, sur le plan spirituel pour tout musulman.

Il est très religieux dans sa pensée et son comportement, il pense que l'on ne doit, ni sous-estimer, ni négliger la spiritualité musulmane qui donne sa valeur métaphysique et philosophique aux dogmes islamiques.

Il ne faut pas se contenter des apparences. Il faut aller au-delà de cela pour retrouver certaines vérités métaphysiques qui figurent dans d'autres religions. C'est par le biais de l'Islam que nous pouvons avoir accès à ces vérités.

Le personnage d'Ahmed Sefrioui est original et sa conviction prouve évidemment une certaine certitude vis-à-vis les choses.

Romancier, naïf, Ahmed Sefrioui a été toujours passionné par la littérature de son pays et les écrits français. Même si l'on sait peu de choses sur sa vie, ses romans parlent d'eux-mêmes et retracent le parcours de cet original et ambitieux marocain qui a donné le nom d'un novateur exceptionnel dans le monde littéraire maghrébin d'expression française.

La qualité de ses romans ethnographiques représente pour lui, un retour à profondeurs natales. Il a vécu une sorte de sagesse, ce qui a influencé son mode de vie. Fasciné par ce mode, il regrette de ne pas avoir beaucoup écrit mais, il ne regrette pas d'avoir écrit en langue française car cela lui a assuré une large audience. Contrairement à quelques uns de ses successeurs, Sefrioui ne souffre pas de problèmes d'identité ou de déchirement personnel :

« À travers mon écrit, c'est l'âme profonde que je voulais étudier, et cela se manifeste surtout sur le petit peuple, et je suis sorti du petit peuple. Je suis un homme extrêmement croyant. » p. 15.

¹⁵Interview sur : <http://leconomiste.com/article/ahmed-sefrioui-ouvre-sa-boite-merveilles>

Ahmed Sefrioui et La maison de servitude : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice

Pour lui, la société marocaine est une société religieuse. Il voulait donc révéler l'âme religieuse de chaque citoyen marocain car selon lui, aucune ville ne peut se prêter à quelque chose de mystique comme la ville de Fès.

Il a toujours cette conviction d'écrire par le biais d'une sagesse précieuse, une concentration forte et un retour aux profondeurs de l'âme. En usant de la langue de Voltaire, Ahmed Sefrioui a pu combattre l'ennemi d'une manière sage et savante qu'aucun écrivain n'a osé le faire.

Principales références bibliographiques

- ARKOUN Mohammed, « Pour une critique de la raison islamique », Vol. 24 *Islam d'hier et d'aujourd'hui*, ISSN 0244-4011, Éditions Maisonneuve et Larose, 1976.
- DÉJEUX Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, l'Harmattan, Paris, 1986.
- GOHARPEY Peyvand, « La conception de l'immortalité entre Attar et André Gide », *Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, n° 11, 2011. <http://Annales.univ-mosta.dz>
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman, Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant » (poche), 1998, 329 p. [Première édition : coll. « Histoire des idées et critique littéraire » n° 211, 1983. 325 p].
- Itinéraire et contact de culture*, vol. 21-22, 1er semestre, 1995.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Points essais, 1996.
- , *Nouveau roman et retour à l'autobiographie : l'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991.
- PIÉGY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- ROUTIER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, 2e édition, Paris, Dunod, 1996.
- SEFRIOUI Ahmed, *La maison de servitude*, éd. SNED, Algérie, 1973.
- VATIN Jean-Claude, *Structure romanesque et système social. Sur quatre romans parus en 1973*. http://aan.mms.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1973-12_49. Pdf

Pour citer cet article :

Asma MARIR, « Ahmed Sefrioui et *La maison de servitude* : la plume spirituelle comme voie/voix libératrice », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 41-54.



***Intertextualité* : les éléments définitoires d'une notion polyvalente**

Fatima-Zohra BOUDRAA, Pr. Saïd KHADRAOUI*¹

Notre papier s'intéresse au concept d'*intertextualité*, à partir de la rencontre de deux œuvres : *Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah* d'E. Dinet et *Lebbeik, pèlerinage de pauvres* de M. Bennabi. Notre contribution tente de répondre aux interrogations, aux incertitudes manifestées par certains concernant le concept. Nous voulons également écarter l'ambiguïté et dissiper l'opacité terminologique qui entoure l'usage de la notion de dialogisme. Nous essayons de montrer ses différentes manifestations. **Mots-clés** : *intertextualité, incertitude, dialogisme, concept, polyvalence*.

Intertextuality: Defining Elements of a Versatile Concept

Our paper is interested in the concept of intertextuality, from the meeting of two works: *The pilgrimage to the sacred house of Allah* of E. Dinet and *Lebbeik, M. Bennabi's pilgrimage of the poor*. Our contribution attempts to answer the questions, the uncertainties expressed by some about the concept. We also want to remove the ambiguity and dispel the terminological opacity surrounding the use of the notion of dialogism. We try to show its different manifestations. **Keywords**: *intertextuality, uncertainty, dialogism, concept, versatility*.

« L'écriture est une aventure. Au début c'est un jeu, puis c'est une autre amante, ensuite c'est un maître et ça devient un tyran. »
(Winston Churchill)

« J'écris seulement si quelque chose me coule du cœur jusqu'aux mains. » (Christian Bobin)

Le concept d'*intertextualité* inhérent à l'étude des textes littéraires, renvoie souvent à une pléthore de définitions. Cette confusion terminologique transparaît dans l'enchevêtrement de liens, avérés ou supposés, entre les textes d'un même auteur ou entre ceux-ci et ceux d'autres auteurs. La mé-

¹ Le Pr. S. KHADRAOUI de l'Université de Batna 2 (département de français) est directeur du laboratoire de recherche scientifique SELNoM (*Stratégies d'Enseignement de la Littérature : une Notion en Mouvement*). Fatima-Zohra BOUDRAA est doctorante LMD à l'Université Kasdi Merbah Ouargla.

connaissance de la notion en induit soit un usage trop abscons soit trop simpliste aux limites de l'amalgame avec le plagiat.

C'est néanmoins ce que nous avons constaté en abordant ce concept dans notre recherche et nous avons constaté qu'il se manifeste abondamment dans le corpus de notre étude doctorale. Nous proposons donc, dans le présent article, de procéder à une lecture historique de la notion d'intertextualité et de son évolution. Cette contribution se veut documentaire et instructive sans prétendre à l'exhaustivité, aussi nous y avons délibérément adopté une terminologie explicite loin de toute considération savante.

Origine de l'approche intertextuelle

Introduite dans les années soixante par Julia Kristeva, les fondements de la notion d'intertextualité reprennent le concept d' « *attitude responsive active* » de Mikhaïl Bakhtine, concept selon lequel tout énoncé n'est autre qu'un « écho » à un énoncé antérieur. Julia Kristeva, applique le dialogisme de Bakhtine faisant du texte une entité translinguistique dépassant l'instantanéité de son expression. Le texte est considéré comme une « *mosaïque de citations [...] absorption et transformation d'un autre texte.* »²

Faisant écho à la pensée développée par Julia Kristeva, Roland Barthes conçoit le texte dans son aspect translinguistique en relation « [...] avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques. »³ Cette acception du texte en fait une structure vivante et autonome fissible en énoncés ayant un ancrage antérieur ou synchrone. Le texte est donc perçu comme un espace extensible de par sa nature composite de fragments textuels exogènes, il est irréductible à la forme immédiate de sa manifestation. Considéré jusqu'à lors comme une production figée, le texte devient l'objet d'exégèse intéressante mettant à jour tout un champ de jonction entre une pluralité de textes et de formes.

En ce sens Roland Barthes considère que « *tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...].* »⁴

² Julia KRISTEVA (1969), *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, p. 85.

³ Roland BARTHES (1995), « Texte [théorie du] », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22, p. 372.

⁴ *Ibid.*

texte. La notion d'intertextualité vient donc affranchir le texte d'une lecture achromatique, restreinte au prisme de son auteur. Ce faisant, l'entreprise exégétique de l'écrit littéraire s'en trouve profondément remodelée, car en échappant au carcan de la structure et du contexte immédiat. Ce faisant, Roland Barthes rejette l'acception d'un texte vers un sens dynamique, dont la construction implique l'interaction des pratiques signifiantes. Ainsi l'accent sera mis sur la signifiante du texte appelée à pallier la signification restrictive.

En remettant en question l'idée d'un texte figé doué d'un sens immuable, l'approche intertextuelle adopte une posture antagoniste à l'encontre de la critique des sources, où la source du texte serait l'unique détentrice des clés de sa lecture.

Cette distanciation notionnelle marquée par le procédé intertextuel vis-à-vis de la filiation littéraire est mise en évidence par Roland Barthes, en effet selon lui l'intertextuel

« ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les "sources", les "influences" d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréparables et cependant déjà-lues : ce sont des citations sans guillemets. »⁵

La démarche conceptuelle visant à tracer les contours de l'intertextualité a abouti à un foisonnement terminologique et définitoire qui engendra toute une nomenclature satellite ayant pour dessein d'inventorier la nature des liens qu'un texte pourrait entretenir avec son auteur, ses destinataires ou encore le genre auquel il appartient.

Cet aspect d'intertextualité nous incite à faire signe au corpus objet de notre étude, ses deux œuvres s'inscrivent dans ce même contexte. Elles sont constituées autour de la seule atmosphère du déjà dit, le pèlerinage a été traité par multiples écrivains européens que l'un des deux auteurs Dinet a explicitement dévoilé certains noms d'entre eux au sein de son texte.

Les deux œuvres rejoignent un même thème, intitulées : *Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah* d'E. Dinet et *Lebbeik, pèlerinage de pauvres* de M. Bennabi, elles partagent un contexte temporellement et géographiquement riche mais problématique, puisque les deux hommes venant d'horizons diffé-

⁵ Roland BARTHES (1984), « De l'œuvre au texte. Le Bruissement de la langue », *Essais critiques* IV, Seuil, Paris, p. 76.

rents, se trouvaient dans une contrée inattendue surtout pour Dinet qui voulait partager ses acquis à partir de ce lieux privilégié qui avance de nombreuses réponses infligées aux Islamophobes qui l'ont précédé à traiter ce thème.

Partageant les péripéties et les étalent sur une vie religieuse dans ce territoire sacré. Dinet, un artiste peintre occidental, issu d'un pays Européen, d'une famille bourgeoise, envouté par la religion qu'il avait préféré et a adopté, cet auteur se livre à un immense travail de paradoxe entre ce que ses livresques de ses précurseurs et devant ce qu'il a découvert tout au long de son séjour.

Cet auteur essaye de contredire ses confrères, comme signe d'intertextualité en exposant différemment ses personnages avec une exactitude remarquée, puis souligne le rôle et les valeurs de l'Islam qui a réussi à réunir un grand nombre de personnes venant de tous les coins de la terre pour une même fin, celle de répondre à un appel annuel et d'accomplir un devoir religieux :

« C'est vers ce coin de la terre qu'une fois chaque année se précipitent des nuées de pèlerins, accourant de tous les pays de l'Islam, de façon à se trouver réunis... »⁶

Il certifie tout au long de son œuvre que cette religion immanente d'une foi profonde propageant une fraternité et une égalité que nul culte ne peut l'assurer :

« Rien autre que la foi ne les attire en ce lieu de prière, calciné par les flammes du soleil ; mais leur foi est tellement ardente qu'ils ne se soucient aucunement des obstacles et des fatigues terribles qu'ils rencontreront sur leur route. »⁷

L'aspect intertextuel apparaît explicitement dans les deux textes à partir d'innombrables versets coranique que les deux auteurs ont exploité maintes fois, ainsi que dans les propos du Prophète (des Hadiths), sans oublier les divers discours qui relèvent d'un savoir collectif (d'une mémoire collective) tel les multiples noms de villes⁸ ; ou les objets découverts⁹ – qu'il cite en langue arabe – ainsi que diverses invocations.¹⁰

Paradigmes

N° 02 – mai

2018 | 58

⁶ Etienne DINET & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), *Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Djedda, Hara, Djebel Ohod, Koubba, etc.*, in Etienne DINET & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), *Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.

En plus des scènes citées par l'écrivain orientaliste qui avoue directement qu'il s'agit d'une intertextualité explicite, puisqu'il certifie que ce thème a été déjà évoqué dans les passages des précédents écrivains occidentaux dont il cite leurs noms¹¹ et plusieurs autres auteurs, qui ont rapporté leurs expériences. C'est ce que les théoriciens appellent une « *hypertextualité* » le fait d'incliner la source et sa référence – nous exposerons une brève définition du terme dans ce qui suit.

Or, selon Dinet¹², les récits mensongers des écrivains occidentaux l'ont incité à réinvestir ce thème dans le but de diffuser des vérités afin de contredire et corriger les textes des islamophobes et en faveur des lecteurs Européens de bonne volonté. Cet auteur révèle avec sincérité ses objectifs aux personnes qui ont des doutes concernant ses origines – étant Français, il confirme sa sincérité en vers ce rituel : « *Puisse ce livre, en rétablissant la vérité et en réfutant les erreurs répandues en Europe sur le pèlerinage de Mekka, leur prouver qu'ils ne s'étaient pas trompé à notre sujet.* »¹³

Ceci confirme que l'intertextualité est dominante dans cette œuvre, un va-et-vient entre les paroles de Bennabi de celle de cet auteur qui sont reliées à celles des autres auteurs orientalistes.

Quant à Bennabi, le réalisateur de la deuxième œuvre de ce corpus, l'intellectuel Algérien, le penseur de son siècle, lui aussi voulait transmettre et enrichir son lecteur en s'associant avec Dinet sur son thème, son ultime objectif été de diffuser un ensemble de cultures arabo-musulmane et de rendre à l'Islam la valeur que les occidentaux voulaient effacer. Cet art de conteur lui permet de dissiper son dialogisme interculturel pour propager une de ses pensées dont il ne peut s'échapper, – bien que cet auteur l'a confirmé explicitement dans sa préface que ce texte est sa seule réalisation littéraire.

L'aspect intertextuel est suggéré avec autant de force dans les replis de son texte. À travers un discours qui relève d'une mémoire collective, des invoca-

⁹ *Gourbi, Bakchich, etc., in Etienne DINET & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.

¹⁰ Telles que : « *Ho Allah ! voici le territoire que tu as rendu sacré [...], l'enfant Meskine, ...* », *in Etienne DINET & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.

¹¹ BURKHARDT et BURTON, *in Etienne DINET & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.

¹² Voir sa préface. Etienne DINET & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), *Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.

¹³ *Ibid.*

tions citées, des multiples noms d'objets et des lieux évoqués semblables à celles susmentionnées. Ceci ne désigne que les deux œuvres s'influencent mutuellement étant dans leur fondement qui s'oriente vers un objectif commun celui de glorifier l'Islam et lui rendre hommage à partir de ces textes qui exposent des réalités et des expériences vécues.

De l'intertextualité à la transtextualité

Le rejet des usages de la filiation laissant poindre le risque d'une négation totale de tout ancrage à l'écrit littéraire, une conception aussi outrancière qui sera tempérée par certains théoriciens, à cet égard Laurent Jenny affiche clairement son désaccord :

« Contrairement à ce qu'écrit Julia Kristeva, l'intertextualité prise au sens strict, n'est pas sans rapport avec la critique "des sources" : l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens. »¹⁴

Il s'agit là de relativiser l'autonomie reconnue au texte, en effet, la productivité du texte en matière de signification, admise par l'approche intertextuelle, n'en fait pas une création ex-nihilo, car la littérature « *ne se produit pas dans une suspension, ce n'est pas une suspension en l'air. Elle provient d'un lieu, il y a un lieu incontournable de l'émission de l'œuvre littéraire [...].* »¹⁵

Dans la même lignée, Gérard Genette conçoit l'intertextualité dans une acception davantage restrictive : « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.* »¹⁶

Elle est astreinte à une reprise manifeste d'un écrit inclus dans un autre. Une conception d'autant plus circonscrite qu'elle fait partie de la constellation de liens qui gravitent autour du texte théorisée par Genette en termes de « *transtextualité* ».

La transtextualité, selon Genette est « *tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »¹⁷, elle englobe : *intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité*. Pour Genette la singula-

¹⁴ Laurent JENNY (1976), « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 262.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Gérard GENETTE (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris.

¹⁷ *Ibid.*

rité du texte incombe à la critique littéraire, quand la poétique en invoque la transcendance. Tout transtextuelles, Genette en relativise les traits distinctifs, dans la mesure où elles peuvent interagir au sein d'un même espace textuel.

Outre la définition de l'intertextualité susmentionnée, Genette présente les quatre autres catégories comme suit : la paratextualité est assimilée aux éléments qui encadrent le texte : titres, notes, indications génériques, etc. C'est cette « “[z]one indéfinie” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte). »¹⁸ La métatextualité renvoie à la démarche critique, c'est cette relation « de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.»¹⁹ L'hypertextualité quant à elle, désigne ce lien qu'entretient un hypertexte avec un hypotexte antérieur dont il décline. Et pour finir l'architextualité s'applique au rapport d'appartenance taxinomique du texte au genre dont il relève.

Il faudrait sans doute reconnaître que le terme d'intertextualité désigne la vocation des textes à s'influencer réciproquement. Les deux auteurs appartiennent à des groupes sociaux différents, détenteurs d'une diversité culturelle réunie autour d'une seule religion. La dimension interculturelle s'impose à tout lecteur, car elle est le processus gérée par des interactions dans un rapport d'échange réciproque. C'est pourquoi nous nous trouvons obligé d'évoquer le point de réception en parlant d'intertextualité.

L'intertextualité et la réception

La nature polyvalente que revêt le rapport du/au texte, rend la mise en œuvre du concept d'intertextualité sujet à confusion. D'où le nécessaire travail de mettre en évidence la corrélation essentielle qui la lie au fait littéraire loin de toute considération accessoire. Elle s'impose comme préalable à toute entreprise réflexive ayant pour objet l'étude du texte.

L'apport de l'intertextualité en sus du dynamisme et de l'autonomie reconnus au texte, se manifeste dans la prise en compte du lecteur dans le processus de productivité, et ce non dans une posture d'identification vis-à-vis du texte, mais en tant qu'élément constitutif de sa signification.

¹⁸ Gérard GENETTE (1987), *Seuils*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris, p. 08.

¹⁹ Gérard GENETTE (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p. 10.

Une perception qui transparait chez Roland Barthes où l'approche intertextuelle consiste à

« [...] abolir (ou tout au moins de diminuer) la distance entre l'écriture et la lecture, non point en intensifiant la projection du lecteur dans l'œuvre, mais en les lisant tous deux dans une même pratique signifiante. »²⁰

Tel qu'entendu par Roland Barthes, le fait intertextuel est extensible au processus de lecture, ce qui ne manque pas d'envisager une intertextualité oscillante entre les pratiques d'écriture et de lecture, accroissant de la sorte la confusion autour de la notion.

Michaël Riffaterre s'inscrit à son tour dans cette conception qui reconnaît au lecteur un rôle prégnant dans la « régénération » de la signifiante, Riffaterre en fait même le protagoniste exclusif qui soit « *en mesure d'établir les rapports entre les textes.* »²¹

Le point de vue de la réception, mis en avant par Riffaterre, admet un certain espace au libre arbitre du lecteur qui s'en trouve renforcé à travers la distinction opérée par le poéticien entre intertextualité et intertexte, selon lui « *l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.* »²²

Par ailleurs, Riffaterre théorise un rapport lecteur/texte qui se soustrait aux normes de la communication courante, à fortiori en l'absence de l'auteur destinataire. Ainsi, Riffaterre distingue la communication littéraire à travers ce qu'il nomme agrammaticalités. Ces agrammaticalités permettent au lecteur de construire la signifiante, et révèlent ce qu'on reconnaît au texte comme étant son style.

La présentation faite ici de la théorie de la réception est loin d'être exhaustive, nous ne ferons qu'évoquer l'intertextualité selon Wolfgang Iser qui mit en évidence la distinction entre deux axes appartenant à l'écrit littéraire : « *Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation par le lecteur.* »²³ Ou encore

²⁰ Roland BARTHES (1984), « De l'œuvre au texte. Le Bruissement de la langue », *Essais critiques* IV, Seuil, Paris, p. 75.

²¹ Michael RIFFATERRE (1983), *Sémiotique de la poésie*, Seuil, coll. « Poétique », Paris.

²² Michael RIFFATERRE (1980), « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, p. 4.

²³ Wolfgang ISER (1976), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, trad. fr. éd. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 48.

le « lecteur modèle » d'Umberto Eco, pour n'en citer qu'eux, admettant davantage la pratique du lecteur dans la construction de l'intertexte, certains proclamerons même la mort de l'auteur.

Conclusion

Acquérir une connaissance encyclopédique autour de la notion d'intertextualité n'étant pas une fin en soi, notre démarche vise à susciter par le biais des théories succinctement évoquées davantage d'intérêt pour les textes littéraires. Quelles qu'en soient les subtilités définitoires, le fait intertextuel participe à la diffusion de l'art littéraire, en jetant des ponts entre les textes, les auteurs et les genres. Le suivant corpus d'étude confirme ces dires, car les multiples éléments d'intertextualité soit celle que nous venons de mentionner, ou celles figurant dans les deux œuvres certifient les propos des théoriciens. Le lecteur est loin d'être étranger à l'esthétique des œuvres, construisant et déconstruisant dans une sempiternelle dynamique le sens et les textes.

Principales références bibliographiques

- BARTHES R. (1995), « Texte ([théorie du]) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22.
– (1984), « De l'œuvre au texte. Le Bruissement de la langue », *Essais critiques* IV, Seuil, Paris.
BENNABI M. (1937), *Lebbeik, pèlerinage de pauvres*, Éd. Dar El Gharb, Oran.
DINET E. & Sliman BEN IBRAHIM BAAMER (1930), *Le pèlerinage à la maison sacrée d'Allah*, Hachette, Paris.
GENETTE G. (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
– (1987), *Seuils*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris.
GLISSANT É. (1996), *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, Paris.
JENNY, L. (1976), « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27.
KRISTEVA J. (1969), *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
RIFFATERRE M. (1980), « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215.
– (1983), *Sémiotique de la poésie*, Seuil, coll. « Poétique », Paris.
ISER W. (1976), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, trad. fr. éd. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

Pour citer cet article :

Fatima-Zohra Boudraa & Saïd KHADRAOUI, « Intertextualité : les éléments définitoires d'une notion polyvalente », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 55-63.



La photographie comme art possible : *la goutte* qui a fait déborder le vase pour Charles Baudelaire

Sy Gérald Adrien Fhadouba TRAORE ¹

Labo LeFEU [E1572300]

Département de Lettres et de Langue Française

Faculté des Lettres et des Langues

Université Kasdi Merbah Ouargla

Sommes-nous toujours contraints de trancher nos positions ? Ne peut-on simplement tolérer les antagonismes sans forcément y adhérer ? Peinture et photographie doivent se rejoindre et non se rejeter. Le véritable art est plus grand qu'on ne le croie et le pense. Alors pourquoi un seul choix ? **Mots-clés** : *peinture, photographie, public, art, humain, divin*.

Photography as Art Possible: the Straw that Broke the Camel's Back for Charles Baudelaire

Are we still forced to decide our positions? Can we not just tolerate antagonisms without necessarily adhering to them? Painting and photography must join and not be rejected. True art is greater than one believes and thinks. So why only one choice? **Keywords**: *painting, photography, public, art, human, divine*.

« Un mot de vous, au contraire, c'est la goutte d'huile sur le feu, cela anime en moi une ferveur passionnée [...] » (H.-M. de Montherlant)

« Je cherche une goutte de pluie Qui vient de tomber dans la mer. Dans sa rapide verticale Elle luisait plus que les autres. » (J. Supervielle)

Introduction

« *Dante d'une époque déchue* »², comme l'avait qualifié Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire se révèle à nous comme un fondamentaliste imparable-

¹ Sy Gérald Adrien Fhadouba TRAORE est étudiant de master 1 : *Sciences du langage*.

² Nicolas LE ROUX, L'Albatros (1851) – Charles Baudelaire [poésie française], *La Langue Française*, 03 août 2017. Disponible sur

La photographie comme art possible : la goutte qui a fait déborder le vase pour Charles Baudelaire

ment conservateur. Véritable antimoderniste, il portait les gants du protecteur d'une période presque révolue déjà au XIX^e siècle. À lui seul, il érigeait l'image de cette génération perpétuellement austère à tout type de changement. On pouvait constater en sa personne déjà et en ses écrits, la figure de cette opposition acerbe entre le modernisme et le classicisme.

En effet, l'exemple du discours baudelairien entretenu au Salon de l'Art en dit plus sur sa position quasi tranchée et sans concession relative à sa conception de l'art et du beau. Ce discours intitulé *Le public moderne et la photographie*, paru dans la revue *Curiosités esthétiques* consacrée au Salon de l'Art de 1859, venait en affirmation-réaffirmation, et à point nommé, conforter davantage sa position traditionaliste vis-à-vis de la production artistique.

Il est ainsi aisé de constater, tout au long de ce discours, son opposition farouche à la photographie, venant à l'époque d'être consacrée lors de ce grand salon, comme étant une production artistique. Le photographe, aux yeux du public conscient, s'érigeait dès lors en un véritable artiste. Chose écœurant lourdement Baudelaire, qui ne put point s'empêcher de verser la bile noire de sa personnalité de poète maudit ; et fort de sa conviction, sur cette photographie qui n'est autre, à ses yeux, qu'un « *appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.* »³ Cette nouvelle industrie est, selon lui, « *le refuge des peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études.* »⁴ Or, le véritable artiste pour lui, c'est le génie de la nature ; l'élu du savoir et l'habileté à la perfection. Il le dit sans ambages : *la photographie n'est pas de l'art. Celui-ci transcende la photographie qui n'est qu'une simple production de l'industrie, purement mécanique. L'artiste, à ses yeux, c'est la fidélité à la nature tandis que le photographe n'est qu'un traître. Cependant, permettons-nous ici de cogiter également sur la teneur des propos de Baudelaire et tentons de juger ce qui peut en être de l'art. Pour cela, nous nous bornons tout simplement à nous interroger si c'est pour autant que la photographie n'a pas lieu d'être citée parmi les productions artistiques. En d'autres termes, considérant l'art comme le beau et supposant celui-ci comme purement subjectif, n'est-ce pas convenable qu'à certains moments, la photographie puisse être un art ?*

Paradigmes

N° 02 – mai

2018 | 66

<https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/albatros-charles-baudelaire/>, (consulté le 09/04/2018 à 12h00).

³ Charles BAUDELAIRE, *Le public moderne et la photographie*, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859.

⁴ *Ibid.*

Pour Baudelaire, l'aspect mécanique et instantané de la photographie suffit à lui seul à justifier qu'elle ne peut point être vue comme une production artistique. Alors, toujours dans la même ligne de critique à cette conception, nous nous permettons d'organiser notre analyse autour de deux volets. D'une part, il nous est convenable d'accorder du crédit à cette conviction baudelairienne que la photographie n'a pas lieu d'être citée comme un art. D'autre part, au second volet, nous tentons de justifier la légitimité artistique de la production photographique.

La production artistique comme divine

À la question de savoir si la photographie, c'est de l'art, nous nous permettons de nous joindre à Charles Baudelaire, tout en arguant la négative. Tout d'abord, l'art, c'est du génie qui puise son énergie d'une force transcendant celle de la physique. Il est la reproduction du cosmos de l'artiste. Le tableau sur lequel foisonnent couleurs et dessins augure si souvent la nature et l'état d'âme du peintre. L'art, c'est l'extériorisation de la personne même de l'artiste. Le corps enveloppant l'âme, cache hermétiquement les douleurs, les maux qui minent le vécu ordinaire du monde interne de l'artiste. Or, la photographie n'est qu'une seule prise, une sorte de vaine tentative aboutissant à arrêter le temps qui coule telle une vague rafraichissante inondant des pieds secs au bord de la plage. Le véritable artiste est frappé d'une grâce. Son épaule est lourde de ses sentiments, invisibles aux yeux du commun, qu'il tente de rendre plus visibles à travers sa production. Par la voix, le public constate la douleur profonde ou l'acmé de la joie de la chanteuse de l'opéra ou du poète. Par les couleurs, le peintre souffre à rendre visible la noirceur qui l'empoisonne, la douleur qui l'emprisonne ou l'euphorie qui l'extasie. Cependant que le photographe arrête le temps en image, trahit la nature qui se veut en perpétuel mouvement. Faire de la photographie, c'est à la portée de tous, cela ne demande point d'efforts. Mais être artiste n'est pas donné à tout le monde. *On ne devient pas artiste, on naît artiste !*

L'art, en effet, est à la fois nature et naturel. Il ne modifie point le cours des choses comme le fait sans hésitation la photographie. Nous osons, afin de corroborer nos propos, prendre à titre d'illustration la peinture d'une rivière qui coule et se confond au fleuve. Le peintre, au bord de cette eau mouvante ne parviendra à la reproduire sur sa toile qu'en étant dans une sorte de situation de transe. Raison pour laquelle, toute véritable production artistique se voue à naître dans la solitude, hors du monde animé, au-delà de

La photographie comme art possible : la goutte qui a fait déborder le vase pour Charles Baudelaire

la réalité afin de pouvoir puiser dans le creux de l'âme, les sens et sentiments de l'artiste. Ce sentiment du poète en transe n'est rien d'autre que la manifestation physique de la grâce divine connue pour être de l'inspiration d'où l'idée que l'art est naturel.

Il est naturel par le fait que son produit n'est rien d'autre que le résultat d'un état naturel. La reproduction de la rivière semble être la volonté du peintre à prendre cet aspect de la nature dans son cadre. Le peintre s'épargne d'inhiber le cours des choses. C'est ce qui explique certainement le sentiment purement illusoire mais naturel que peut avoir le public de voir sur une pareille toile : *la rivière coulant*. La mise en contact de certaines couleurs attise la sensibilité, apaise ou ahurie les âmes. Le véritable art touche, non pas le physique, mais bouleverse l'état d'âme de la personne. Ce qui n'est guère le cas de la photographie, qui, certainement à son tour, aura attenté l'impossible contre la nature. Elle aurait voulu arrêter la rivière en image. Rien de naturel ne s'y retrouvera après coup si le peintre photographiait la rivière. L'image paraîtra fade aux sens ; inodore à l'âme. L'image frappe le visuel qui est purement physique, or le peintre, encore une fois, va au-delà de la simple image. Il s'approprie l'âme et la revigore. Le véritable art nourrit l'âme car il est divin. Et la photographie n'est pas en mesure de le faire car elle est purement humaine. L'art, c'est la vie. Il contribue à soigner l'existence routinière de l'homme et à rendre la vie vivable. Sans l'art, le monde serait rebutant, nauséux, monotone et rébarbatif. La photographie n'est pas de l'art car elle stagne la vie en voulant arrêter le temps. Et, nous le savons pertinemment, l'arrêt du temps conduit indubitablement à la mort de la vie. Si celle-ci vient à mourir, la nature périt, donc l'art disparaît puisqu'il est la vie et la vie est nature. La photographie n'est pas de l'art car elle est à son opposé !

En fin de compte, à la lumière de ce que nous avons étayé supra, il nous est possible de cerner ce qui tranche entre les deux conceptions. En effet, le contraste entre les traditionalistes et les modernistes en ce qui concerne l'art vient du fait que pour les premiers, l'art est divin ; et pour les seconds, l'art est humain. Or, il nous apparaît que les modernistes, aux yeux de la conception traditionaliste, sont en porte-à-faux de ce qui est véritablement artistique. Pour ceux-là, l'art est humain. Cette conviction nous paraît purement inconcevable car elle est réductible de l'art n'ayant rien d'humain. Nous nous en tiendrons néanmoins ici à leur point de vue.

Si l'art est humain, cela veut dire qu'il est périssable. Il est pourtant immortel et les tableaux de Picasso en constituent une grande preuve ; les chansons de Mozart continuent d'être la référence aux yeux des grandes écoles de musique parmi lesquelles on compte l'École des beaux-arts ou l'observatoire de Manhattan. L'homme, c'est le vice, l'ignoble, l'exécrable, le péril. Il est temporel tandis que le divin est beau, clairement éternel. Il est l'universalité et c'est ce qui fait de l'art traditionnel, le véritable produit du génie. Cette universalité du beau est incontestable dans les opéras. Cela se fait ainsi car les mots et la voix se confondent et véhiculent la beauté intrinsèque de la diva qui envoûte le public. La musique est divine et berce les sens. En comparaison à l'opéra, « la musique électro » semble être dépourvue de toute beauté sonore, n'est pas universelle car si elle est aimée de certains, elle est abhorrée par d'autres.

Avec cette dernière assertion de notre part, nous reconnaissons qu'en réalité, l'art peut être considéré comme purement subjectif. Ainsi, en concédant cette part de subjectivité à l'art, nous osons arguer qu'il est plus que convenable de concéder également à la photographie une marge artistique. Cette tolérance dont Charles Baudelaire s'est montrée incapable à l'égard de la photographie, nous incite à être plus clément, plus ouvert et à la lui accorder, finalement.

Art et liberté

L'art est subjectif. Il l'est car ce qui peut être de l'art pour nous, ne l'est pas forcément pour les autres. C'est ce qui témoigne de l'opposition acérée entre les traditionalistes et les modernistes puisque chacun d'eux conçoit l'art différemment – nous le savons fort bien, la diversité est justement ce qui fait l'art.

Si pour les traditionalistes, la photographie n'a rien d'artistique ; pour les modernistes, elle a tout pour être un art. En fait, même s'il peut paraître à tous que la photographie est à la portée de tout le monde, elle est davantage une technique dont tous ne possèdent pas nécessairement la compétence. Elle est, en conséquence, un savoir. On sait tous quelque chose sur l'art qui nous paraît être aussi un savoir que l'artiste détient.

Tout comme le peintre tente de rendre ce qui est beau dans la nature, tout en délimitant son champ cosmique, le photographe est lui aussi en mesure de focaliser l'objet de sa capture pour ne retenir ce qu'il désire. La photographie est alors en mesure de rendre le laid, par la capture, plus que beau.

La photographie comme art possible : la goutte qui a fait déborder le vase pour Charles Baudelaire

Or, la peinture possède cette fâcheuse tendance à amalgamer, et ce malgré les couleurs qui semblent enjolivées la toile, le laid et le beau – d'où parfois l'infortune de la toile. Sa beauté se perd dans le mélange et finit par se confondre au laid qui domine. Cela crée ou peut créer un choc chez les âmes sensibles. Dès lors, nous sommes amenés à concevoir l'art comme sentiments – et qui parle de sentiment, fait cas de la subjectivité de la production artistique.

L'art est un sentiment. Le beau est ce qui le fait, le fonde, le construit et l'épanouit. Si les points de vue sur l'art sont partagés, c'est que les sentiments divergent si souvent devant les objets d'art qu'affubler à certaines productions l'adjectif *artistique* au détriment d'autres taxées de productions mécaniques, contribuent à rendre l'art irrémédiablement prescriptif. En d'autres termes, désigner la peinture ou la musique ou la poésie comme des productions artistiques, revient à vouloir élire des règles régissant les sentiments que le public doit avoir envers un tableau, une chanson ou un texte. Les sentiments sont libres, et ce qu'un traditionaliste peut ressentir devant une toile de Picasso ou en écoutant une musique de Mozart peut être le même chez un moderniste devant une photographie de Nadale –très grand ami de Charles Baudelaire lui-même, car les goûts et les couleurs sont indiscutables.

Dans une certaine mesure, la photographie peut être considérée comme un art. Elle voit en la peinture une corruption de la nature. Pour le photographe, le peintre est un traître. Il déforme la nature, et laisse fuir l'instant présent, qui se caractérise par sa beauté instantanée. Il ne tente pas d'arrêter le temps, ni la vie, mais essaie de conserver cet instant qui tourne et qui, une fois envolé, disparaîtra pour toujours. La photographie se présente dès lors, comme cet art venu pour immortaliser davantage la vie. Elle déniche en elle ce qui est beau et l'arrête en images pour que d'autres consciences puissent percevoir à travers elle, la profondeur du réel. Elle est un art qui s'inscrit dans le réel pendant que la peinture tente d'explorer les profondeurs de l'âme. La photographie, c'est l'évolution de l'art. En 1859, au Salon de l'Art, elle venait répondre à l'ambition du public d'ouvrir davantage l'art vers d'autres types de productions.

Paradigmes

N° 02 – mai

2018 | 70

Conclusion

Le monde est en perpétuelle évolution. Le temps passe, les vies se perdent pour donner vie à d'autres qui s'installent, s'épanouissent et marquent leurs

instants. Le classicisme aura fortement marqué sa période avec ses productions extraordinairement élégantes. Mais, s'y attacher encore dans un contexte d'évolution risque certainement de faire stagner l'existence. Celle-ci pesant lourdement sur les hommes se colorera alors de fadasseries et les couleurs des vies se cofonderont à celles des nuits obscures où le savoir existe à peine. La photographie n'est rien d'autre que l'évolution de ce bloc fermé qu'est l'art. Les traditionalistes peignaient puisqu'ils avaient en permanence le désir d'immortaliser des moments qui leur étaient si chères. Ils en avaient fait plus tard un art. La photographie est venue, à son tour, conforter ce désir plus qu'ardent de toujours capturer les bons moments de l'existence. Elle s'inscrit dans la première ligne de l'art, qui est de rendre vie à l'homme et de lui rappeler la beauté de son environnement. Cependant, nous devons poser les conditions nécessaires pour que la photographie puisse être véritablement un art. Ainsi, pour ce faire, pour ne point donner raison à cette assertion de Baudelaire, « *convaincu que les progrès mal appliqués à la photographie ont beaucoup contribué, [...] à l'appauvrissement du génie artistique [...] déjà rare* », la photographie devra se départir de toute malhonnêteté et se borner à capturer ce qui fait la nature. Elle se doit de mieux appliquer ses acquis. La photographie, tout comme la peinture, c'est de l'art, mais de l'art d'une autre époque. Alors, tâchons de les considérer comme telles, car tout comme le corps et l'âme font la vie à l'humain, la photographie et la peinture font l'art et permettent de l'inscrire dans tout temps. Elles le rendent immortel et intemporel.

Principales références bibliographiques

- BAUDELAIRE (Charles), Le public moderne et la photographie, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859.
- LE ROUX (Nicolas), L'Albatros (1851) – Charles Baudelaire [poésie française], *La Langue Française*, 03 août 2017. Disponible sur <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/albatros-charles-baudelaire/>
- MONTHERLANT (Henry Millon de), *Les Jeunes Filles*, 4 tomes, Bernard Grasset, 1942-1943 (tomes I à III), Gallimard, 1954 (tome IV) (coll. « Blanche »). © Le Robert / SEJER - 2005.
- SUPERVIELLE (Jules), *La Fable du monde*, Gallimard, 1938 (coll. « Blanche »). © Le Robert / SEJER -2005.

Pour citer cet article :

Sy Gérard Adrien Fhadouba TRAORE, « La photographie comme art possible : *la goutte* qui a fait déborder le vase pour Charles Baudelaire », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 65-71.



Une lecture des indicateurs textuels dans *Une histoire mystérieuse* de Mohamed Abdellahoum

Amina MEDJDOUB¹

Labo LeFEU [E1572300]

Département de Lettres et de Langue Française

Faculté des Lettres et des Langues

Université Kasdi Merbah Ouargla

Une lecture d'amateur est-elle toujours possible pour une œuvre nouvelle ? Comment lire un texte littéraire que la critique n'a pas encore consacré ou bien condamné ? D'abord, donner ses impressions personnelles, ensuite essayer de les justifier au mieux. Le mieux est incontestablement de référer aux méthodes universitaires. **Mots-clés** : *lecture, grille unique, personnage, mythe, littérature.*

A Reading of the Textual Indicators in *A mysterious Story* of Mohamed Abdellahoum

Is an amateur reading always possible for a new work? How to read a literary text that criticism has not yet consecrated or condemned? First, give one's personal impressions, and then try to justify them at best. The best is undoubtedly to refer to university methods. **Keywords**: *reading, unique grid, people, myth, literature.*

« Vous ne me paraissez pas fort en Histoire. Il y a deux Histoires : l'Histoire officielle, menteuse qu'on enseigne, l'Histoire ad usum delphini ; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une histoire honteuse. » (H. Balzac)

« Il y avait chez cette femme [...] une part de superstition qui la portait à reconnaître dans le son banal d'une clochette de cuivre quelque chose d'aussi mystérieux qu'un appel du destin. » (J. Green)

¹ Amina MEDJDOUB est étudiante de master 2 : *Littérature et civilisation.*

Une lecture des indicateurs textuels dans *Une histoire mystérieuse* de Mohamed Abdellahoum

Dans le présent travail, nous tâchons d'appliquer la grille unique² de lecture à la nouvelle intitulée *Une histoire mystérieuse* de Mohamed Abdellahoum extraite de son recueil *Catherine et les balles*³ paru aux éditions Ibn El-Chatî, à Jijel en 2014.

Cette nouvelle expose le drame survenu dans une maison que le mari a dû quitter pour aller chercher du travail loin des siens. Sa femme, en manque d'attention, souffrant de devoir refouler ses besoins sexuels, s'adonne à la fornication avec le cheval de son mari alors absent. Cette situation se perpétue jusqu'au retour de son époux qui ne tarde pas à découvrir la vérité, à l'issue de quoi il mit fin à leurs vies et quitte la ville où il a connu la honte et le déshonneur.

De fait, il est évident que l'une des spécificités de ce texte réside dans cet aspect de bestialité que nous tentons d'analyser par la suite, entre autres, à travers l'étude de la symbolique du cheval et des approches psychanalytiques effectuées sur de pareils cas. Or avant d'entamer ce point, nous devons tout d'abord faire une lecture critique de l'intitulé puis dégager l'aspect du texte et sa syntaxe, la nature et la relation des personnages, à la suite de quoi nous y repérons le « topos » et le « logos » ; pour finalement déboucher sur la confirmation/infirmité des hypothèses via l'étude de la symbolique du cheval, voire la mise en corrélation de la nouvelle avec d'autres textes, susceptibles de constituer une relation d'intertextualité.

Tout d'abord, avant d'accéder au texte, nous nous épanchons sur ce que peut signifier le titre *Une histoire mystérieuse*. Au premier abord, cet intitulé est un GN constitué d'un article indéfini, « une », un nom « *histoire* » et un adjectif « *mystérieuse* ». Ainsi, il semble qu'il s'agisse d'une histoire anonyme ou simplement d'une histoire parmi tant d'autres n'apportant rien d'exceptionnel. En outre, le choix du mot « *histoire* », non pas « *événement*, *action*, *accident* » ou de tout autre terme équivalent, signifie que le texte traite d'un fait fictionnel loin du réel – il peut donc y avoir du magique et de l'imaginaire. Sans oublier que l'on qualifie cette histoire de *mystérieuse*, le texte peut dès lors comporter une énigme indéchiffrable ou raconter une his-

² Modèle élaboré par C. CAMELIN (*et al.*) en 1986, cité in J. BIARD et F. DENIS, *Didactique du texte littéraire : Progressions et séquences*, Nathan : Paris, 1993, p. 27-28.

³ M. ABDELLAHOUM, *Catherine et les balles* (traduit de l'arabe par Halima BOUARI). Jijel : Dar Ibn El-Chatî, 2014.

toire tellement étrange qu'il est difficile d'y trouver une justification, peut-être même que finalement le mystère risque de toujours planer et le lecteur rester sans réponse. Ayant fait le point sur l'intitulé du texte, il s'avère judicieux d'y accéder à présent et de commencer notre lecture selon les entrées de la grille unique permettant aussi bien sa transparence que sa compréhension.

En premier lieu, il est à noter que le texte se présente en cinq paragraphes hétérogènes. Pour ce qui est de sa disposition typographique, nous constatons que les éléments paratextuels sont explicitement lus ; à première vue du texte nous supposons qu'il s'agisse d'une nouvelle.

Nous ne pouvons d'ailleurs poursuivre l'analyse sans signaler que la présence d'un nombre assez important de caractéristiques relatives au texte narratif, telle que la nature extra-diégétique du narrateur, la narration à la troisième personne, l'emploi des temps du passé (imparfait « *il hennissait* », passé composé « *il n'est pas revenu* ») implique que le texte est à dominante narrative.

En outre, la narration dans ce texte se fait à la troisième personne, le narrateur est omniscient. Il en sait plus sur les personnages en étant au courant de leurs sentiments et de leurs pensées les plus profondes comme dans : « *Elle a éprouvé douloureusement sa solitude.* » (§1, ligne 3) Ou encore : « *Ils étaient morts tous les deux sans le moindre regret.* » (§5, lignes 4-5). En ce qui concerne le locuteur, sa présence n'est pas explicitement marquée en raison de l'absence des pronoms personnels ou possessifs ; il ne se distingue qu'au niveau du troisième paragraphe au moyen de l'interjection : « *Quelle horreur !* » L'interlocuteur visé par la présente nouvelle n'est autre que le lecteur. Cela s'explique par l'absence d'éléments textuels pouvant prétendre s'adresser à un des personnages ; surtout dans l'extrait : « *[...] cet animal qui n'avait honte ni devant les gens ni même devant Dieu et il avait le droit de n'en pas avoir honte* » (§4, ligne 2-3), où la subjectivité du narrateur est manifeste à travers le jugement qu'il émet. D'où cette implication du lecteur dans le texte.

Puisque la relation narrateur-lecteur est établie, nous étudions les rapports entre les personnages – au nombre de trois : *l'homme, son épouse et leur cheval*. Les rapports qui les unissent sont loin d'être un exemple de stabilité. Effectivement, au fil du développement des événements, la nature de leurs relations change et évolue. Ça donne lieu à un triangle relationnel à multiple variantes ; notamment la dépendance de la femme avec les deux autres per-

sonnages. Au début de l'histoire, ce sont les liens du mariage qui l'unissent à son mari. Ceux de l'appartenance l'unissent au cheval, tout aussi forts que les liens enchaînant son époux à l'animal. Puis, progressivement, suite au départ de l'homme, une nouvelle sorte d'attachement va se créer. C'est alors une relation de nostalgie, de manque, de besoin de l'autre qui l'unit désormais à son mari. À cause de leur longue séparation, la femme ne peut plus combattre ses besoins les plus primaires qui l'appellent aux plaisirs charnels. Elle y succombe en s'engeant dans une relation inhabituelle avec le cheval, sous le signe de l'éros, une relation d'autant plus réciproque que les deux concernés jouissent de leur « *union* ». Mais bientôt, le retour de l'homme engendre deux connexions autres. De sa part, c'est une relation de méfiance et de doute ; de la part de sa femme, c'est une relation figée par le regret et la culpabilité. Finalement, c'est le dénouement lorsque l'homme découvre le secret, et c'est incontestablement un rapport de haine et de dégoût qui l'unit dès cet instant à son épouse et à son bestial amant.

Allant de pair avec le développement des rapports entre les personnages, les champs lexicaux, qui changent au fil de l'évolution de l'histoire, aident le lecteur à comprendre la progression thématique du texte. Pour cause, nous avons sept champs lexicaux qui sous-tendent l'histoire

- le manque ou la nostalgie⁴,
- la concupiscence⁵,
- la culpabilité⁶,
- la colère⁷,
- la mort⁸,
- l'infidélité⁹,
- le départ ou l'éloignement.¹⁰

De la sorte, il est clair que ces différents champs lexicaux corroborent la progression des relations entre les personnages. Ayant terminé avec ce point, il devient intéressant de nous pencher sur l'aspect rhétorique du texte. De la

⁴ Les mots qui y renvoient sont : *éloigné, parti et solitude*.

⁵ À l'aide d'un vocabulaire choisi : *tapoter, câliner, embrassait, désir, instinctive, agitait et extase*.

⁶ Facilement repérable grâce à de tels vocables : *perturbé, effrayée et honte*.

⁷ Manifeste par des termes comme : *horreur, violence, calamité, vil et furieux*.

⁸ Évoquée par les mots : *étranglant, déclin, égorgeant, enterré et brûlé*.

⁹ Grâce aux mots : *trahison, déshonoré*.

¹⁰ Qui clôturent l'histoire et se manifestent à travers les mots : *monté, quittée, allé, loin, l'inconnu*.

métonymie à l'hyperbole, de la comparaison à la métaphore, de l'épiphore à l'euphémisme, ce texte regorge des figures de style à apprécier. La figure la plus abondante dans le texte est l'hyperbole lue :

- « *Elle brûlait de désir.* »
- « *Le mari était dans une violence noire.* »
- « *Elle a obtempéré en mourant de chagrin.* »

À travers ces exemples, l'auteur use des hyperboles dans le but de frapper les esprits et convie ses lecteurs à des sentiments extrêmes par des exagérations stylistiques. Pour continuer avec ces figures de style, nous présentons la première qui apparaît à la lecture du texte, l'épiphore dans :

« Un an s'est écoulé mais il n'est pas revenu. Les jours et les mois se sont accumulés mais il n'est pas revenu. Elle a éprouvé douloureusement sa solitude et l'espoir d'une réunion chaleureuse s'éloigner chaque jour d'avantage mais il n'est pas revenu. » (§1, Lignes 2-3-4)

L'usage que fait ici l'auteur de l'épiphore n'est pas dans un unique souci de beauté. Cela confère certes une sonorité et un rythme très plaisant à l'ouïe du lecteur, nonobstant, la reprise de ce même segment « *mais il n'est pas revenu* », à la fin de chaque phrase, véhicule un sentiment obsédant et angoissant, de la manière que ressentait l'épouse l'absence de son mari. Il est fort probable que le lecteur ressente une certaine empathie à l'égard de ce personnage car cette répétition est sans doute une forme de justificatif du crime pour lequel elle a été châtiée.

Nous relevons aussi trois métaphores implicites dans :

- « *Son cri furieux tonnait toutes les extrémités de la ville.* »¹¹
- « *L'absent est revenu et avec lui la vie est revenue à sa femme.* »¹²
- « *Leur jeu mystérieux était enterré à jamais.* »¹³

Les deux dernières figures relevées sont la métonymie¹⁴ et l'euphémisme.¹⁵

¹¹ Où l'auteur, pour donner plus de poids et de charge à la situation en question, compare le cri de l'homme au tonnerre.

¹² Afin de montrer l'étendue de l'amour que porte la femme à son mari et à quel point elle est attachée à lui, il compare le bonheur de celle-ci à la vie.

¹³ En comparant le rapport sexuel de la femme et du cheval à un jeu mystérieux à cause duquel ils sont tués et enterrés.

¹⁴ « *Il s'est éloigné d'eux pour gagner son pain.* » L'usage de « pain » correspond ici à la conséquence de la cause, l'homme est parti pour gagner de l'argent et se nourrir.

Avant de conclure cette section des insistances du texte, nous revenons rapidement sur la répétition en notant les récurrences du mot « *hennissement* » sous différentes formes grammaticales tout au long de la nouvelle.¹⁶ Ces répétitions ne sont certainement pas anodines, elles soulignent, selon nous, l'importance de la présence et de la participation du cheval comme personnage à part entière dans l'histoire, à part égale avec les deux humains. Ainsi, ce sont ses paroles à lui, « paroles » propres à interpréter selon le contexte où apparaît le mot « *hennissement* ». Ainsi, lorsque le cheval hennit à la vue de la femme avec son époux après son retour, *n'est-ce pas un cri de jalousie, des imprécations à l'égard de l'homme qui lui a repris son amante ? Ou à l'égard de son amante qui le délaisse. Est-ce de la supplication destinée à la femme pour qu'elle le reprenne ?* Toutes les spéculations se valent pour dire que le cheval, qui hennit, parle haut et fort, il suffit de tendre l'oreille pour bien l'entendre.

En ce qui concerne plus spécialement la narration, elle nous permet de distinguer ce texte de tant d'autres ; texte littéraire maghrébin assurément, destiné fort probablement à un lectorat arabo-musulman francophone. En effet, ce qui retient l'attention est une particularité assez unique qui se déploie dans la relation, jugée de tabou et contre nature qui lie la femme à son cheval. Elle constitue une transgression aux lois de la nature, de la raison et de la religion mais également à ce qui est convenu comme étant la norme dans la quasi majorité des textes littéraires. Autrement dit, ce texte déroge à la norme en choisissant de mettre en scène un couple d'amants, de plus non conventionnel.

À vrai dire, la thématique de la bestialité rapproche ce texte du mythe plus que d'une certaine réalité sociale mise à nu. Certes, cette pratique est bien réelle ; elle existait et bien qu'interdite, elle subsiste toujours car son ancrage remonte à bien loin dans l'histoire de l'homme, les premiers témoignages sur de pareilles pratiques remontent au moyen-âge. Malgré cela, elle n'en est pas moins l'un des thèmes favoris de la mythologie. Si nous revenons aux mythes gréco-romains, les dieux se sont souvent métamorphosés en créatures mythiques ou en animal pour séduire et copuler avec les déesses et les

¹⁵ « [...] en égorgeant sa femme jusqu'à son éternel déclin. » Par égard, pour ne pas brusquer le lecteur face à la sanction et à l'attitude intransigeante de l'époux, l'auteur à travers cette figure de style atténuée (?) la gravité de l'acte et l'adoucit (?) autant qu'une mort puisse être « douce ».

¹⁶ Au nombre de cinq : trois fois en verbe conjugué à l'imparfait « *hennissait* » ; une fois en verbe à l'infinitif « *hennir* » et une fois également en substantif « *hennissement* ».

mortels, notamment Cronos qui s'est transformé en cheval pour séduire Philyra ; mère de Chiron, ou encore Zeus en étalon pour conquérir Dia. À travers ces exemples, nous comprenons que les dieux de la mythologie ont su tirer profit de leur faculté de métamorphose. Les déesses, elles aussi, ont eu leur part dans ces simulacres, à titre d'exemple Déméter, la déesse voilée qui a eu des relations intimes avec Poséidon s'étant métamorphosé en cheval. Déméter n'était pas l'unique déesse à être associée au voile, Homère disait que les Romains vénéraient la *Venus esquestris* (équestre), décrite et peinte chevauchant un cheval, un voile sur la tête.

Dès lors, nous pouvons imaginer certaines similitudes entre ces mythes et notre texte. Cette particularité du texte lui confère une dimension mythique qui suggère un rapport d'intertextualité.

De fait, l'écho culturel dans le texte, le « topo » n'y est guère anodin lui aussi, comme l'affirme Jean-Pierre Goldstein, c'est l'ensemble des signes qui produisent un effet. Il s'interroge alors sur le lieu où se déroule l'action ; la façon dont l'espace est représenté et la raison pour laquelle cet espace fut choisi plutôt qu'un autre. Nous posant les mêmes questions au sujet de notre texte, nous précisons que l'action se déroule dans la maison du couple – cet espace est représenté comme un lieu sacré, très important pour le foyer. Cette sacralisation se manifeste dès la première phrase du texte : « *Il est parti en laissant sa femme, son cheval et sa maison... il s'est éloigné d'eux pour gagner son pain.* » Cet éloignement est perçu comme un sacrifice par l'énumération (*sa femme, son cheval, sa maison*) suivie des trois points. Le lecteur comprend que l'homme laisse derrière lui tant de choses mais surtout tout ce qu'il possède de précieux, à savoir sa famille – le fait de brûler la maison après l'assassinat de sa femme et de son amant-cheval, représente l'annihilation des liens sacrés qui les unissaient dans l'institution du mariage ; ces liens qui sont ensevelis à jamais sous le poids de la trahison.

Le choix de ce lieu en particulier a donc un impact incontestable sur l'intrigue, étant donné qu'une liaison interdite se déroule habituellement hors du territoire familial, ne serait-ce que pour apaiser la conscience du coupable. Mais lorsque l'amant est un cheval et que le crime à l'encontre du mari est perpétré dans sa propre demeure, n'est-ce pas là un acte de souillure ? C'est en quelque sorte, faire entrer le mal ou le diable chez soi ou dans ce cas l'y conduire de ses propres mains.

D'ailleurs, la symbolique du cheval est associée au démon. Il est désigné comme la monture du diable qui s'infiltré dans la chambre d'une jeune fille pour la chevaucher. Dans d'autres, c'est le cheval lui-même qui chevauche la jeune fille. Cette représentation du cheval est tellement répandue que le peintre Heinrich Füssli peint un tableau intitulé *The Nightmare*¹⁷ représentant cette scène. De même les civilisations d'Asie pensent que voir le cheval en rêve ou entendre son hennissement est un présage de mort certaine. Dans notre texte, le cheval hennissait énormément, n'était-ce pas un présage de ce qui allait se produire ?

Le cheval est aussi autant symbole de puissance sexuelle que de mort. À ce sujet, selon Sophie Bridier, « [...] symbole de mort et de puissance sexuelle, [...] le cheval annonce et double l'action du monstre qui chevauche la dormeuse. »¹⁸ Dans ce cas, le cheval de notre texte n'a-t-il pas rempli les deux rôles à la perfection ? S'il n'était pas présent, la femme ne serait jamais allée chercher une telle relation. Conséquemment, son époux ne l'aurait pas tuée non plus. Donc par le simple fait de sa présence, telle une tentation du diable à laquelle la femme ne peut dire non, il a été le spectre de mort et de puissance sexuelle. Pareille à la dormeuse, la femme s'est laissée chevaucher par le cheval car il était le seul à pouvoir la satisfaire : « *Elle s'est couchée sur une estrade placée en dessous du cheval.* »

En plus de la symbolique, nous sommes allées puiser des significations pour enrichir nos interprétations dans les théories psychanalytiques de Freud, notamment celle du rêve. Selon lui, rêver d'une promenade à cheval serait un symbole de relation sexuelle. Il voit également que ce qui est communément appelé perversion sexuelle dans le cas de la bestialité est issu d'un interdit sexuel : « *C'est l'interdit qui crée la complexité de la vie psychique de l'homme* »¹⁹ – un interdit commun à toutes les cultures du monde. Ces interdits engendrent des comportements névrotiques à l'image de celui de femme dans notre histoire. Il s'agit des névroses actuelles qui proviennent d'un refoulement de la pulsion sexuelle. La femme a dû endurer le départ de son époux. Elle a refoulé toutes ses pulsions, ce qui l'a poussée par la suite à ces comportements nerveux de décharge sexuelle.

¹⁷ Johann Heinrich FÜSSL, *The Nightmare* [le cauchemar], huile sur toile, 1781.

¹⁸ S. BRIDIER, *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*, Amazon : France, 2002, p. 77.

¹⁹ F. FOUQUÉ, Freud et la psychanalyse. In *Philosophie* [en ligne], Lycée Clemenceau- Montpellier, 2018. Disponible sur : <philo.locorne.org> (consulté le 20/ 01/ 2018 à 22h00).

Si le lieu de l'action est évident et facilement repérable, son temps l'est beaucoup moins. Nous ne trouvons pas de date explicitement citée ; en revanche, l'histoire suit un déroulement chronologique bien ordonné qui sert de repère au lecteur à même de situer aisément les différents événements et de calculer leur intervalle : « *Un an s'est écoulé...les jours et les mois se sont accumulés* » ; « *Deux ans passaient et son mari n'est pas revenu.* » Il convient de dire qu'il s'agit ici d'un temps interne propre au récit.

Nous voilà arrivées à l'étape décisive où nous devons confirmer/infirmes nos hypothèses de départ. Suite à notre analyse du texte, nous reconnaissons que notre interprétation du titre n'est pas concluante car il ne s'agit ni d'un monde imaginaire ni d'une énigme irrésolue. Toutefois, nous ne nous sommes pas trompées sur le genre du texte car il s'agit effectivement d'une nouvelle de par la concordance de ce type d'écrit avec le texte étudié. Une nouvelle est un discours de type narratif – ce que nous montrons au début de notre lecture. L'action d'une nouvelle se déroule en un seul lieu, l'action de notre histoire respecte ce principe, un seul lieu également : la maison. Dans la nouvelle, il y a une concentration de temps, c'est le cas de ce texte où l'histoire se déroule sur deux ans depuis le départ du mari jusqu'à son retour. La nouvelle repose sur une unité d'action, cela s'applique aussi à notre texte qui met en scène une seule intrigue et enfin, la nouvelle doit contenir peu de personnages, notre texte n'en contient que trois.

Avant de mettre fin à notre modeste contribution de lecture critique, et partons du principe que tout texte est intertexte, nous estimons que cette nouvelle résonne fortement avec *Equus*²⁰, une pièce théâtrale de Peter Shaffer dont nous avons visionné l'adaptation cinématographique. Bien que les écarts avec notre nouvelle soient plus nombreux que les similitudes, nous mettons en lumière ces dernières. Tout d'abord, cette attirance sexuelle qu'ont en commun la femme d'*Une histoire mystérieuse* et Alan, le jeune homme d'*Equus*. La femme n'arrive pas à jouir en l'absence de son époux, alors elle cherche la délivrance auprès du cheval. Quant à Alan, il ne peut avoir de relation avec personne et encore moins jouir sauf lorsqu'il monte tout nu sur le cheval ; là, il atteint l'extase. Une autre similitude est manifeste dans le discours des deux personnages. Lorsque Alan est sous hypnose, il explique ce qu'il fait avec les chevaux, le soir : « *Je le touche au ventre, aux*

²⁰ Peter SHAFER, *Equus*. Pièce en deux actes. Trad. de l'anglais par Matthieu GALEY. Collection « Théâtre du monde entier », Gallimard, 136 pages, 110 x 165 mm. Achevé d'imprimer : 04-11-1976

Une lecture des indicateurs textuels dans *Une histoire mystérieuse* de Mohamed Abdellahoum

reins, au flanc, ses narines sont ouvertes. » Accompagnant ce discours, l'image projetée à l'écran est celle d'un jeune homme nu, qui caresse le corps du cheval avec douceur et révérence. Dans la nouvelle, le narrateur raconte également comment la femme touche le corps du cheval : « *Elle tapotait tantôt le dos du cheval, tantôt elle le chevauchait. Elle a donné libre cours à ses mains pour le câliner jusqu'à ses pattes antérieures et postérieures.* » À travers ces deux extraits, nous ressentons une certaine sincérité et une réelle attirance pour le cheval de la part d'Alan et la femme.

Au terme de cette lecture de surface, nous sommes conscientes des limites de notre démarche ; c'est pourquoi nous l'envisageons davantage comme une première forme d'initiation à l'analyse des textes littéraires. Analyse, sans doute, aux yeux des lecteurs avertis, plus proche effectivement de la simple fiche de lecture. Mais nous avons espoir de mieux faire par une pratique assidue de la lecture critique universitaire.

Principales références bibliographiques

- ABDELLAHOUM (M.) *Catherine et les balles* (traduit de l'arabe par Halima BOUARI). Jijel : Dar Ibn El-Chatî, 2014.
- BALZAC (Honoré de), *Illusions perdues*, Pl., t. IV, p. 1020 © Le Robert / SEJER -2005.
- BIARD (J.) et DENIS (F.), *Didactique du texte littéraire : Progressions et séquences*, Nathan : Paris, 1993.
- BRIDIER (S.), *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*, Amazon : France, 2002.
- FOUQUÉ (F.), *Freud et la psychanalyse*. In *Philosophie* [en ligne], Lycée Clemenceau- Montpellier, 2018. Disponible sur : <philo.locorne.org> (consulté le 20/ 01/ 2018 à 22h00).
- FÜSSLER Johann Heinrich, *The Nightmare* [le cauchemar], huile sur toile, 1781, Detroit Institute of Arts, 1954.
- GREEN (Julien), *Léviathan*, II, IX, Plon, [1929] 1952 © Le Robert / SEJER -2005.
- SHAFFER Peter, *Equus*. Pièce en deux actes. Trad. de l'anglais par Matthieu GALEY. Collection « Théâtre du monde entier », Gallimard, [1973], 1976.

Pour citer cet article :

Amina MEDJDOUB, « Une lecture d'indicateurs textuels dans *Une histoire mystérieuse* de Mohamed Abdellahoum », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 73-83.

Annexes

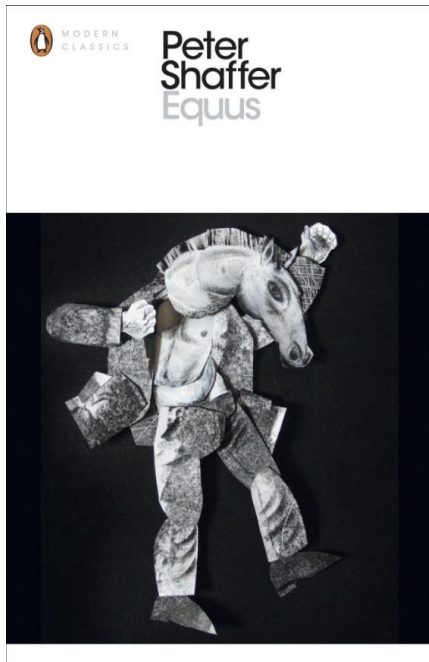


Figure 2 : Equus. Penguin Classics

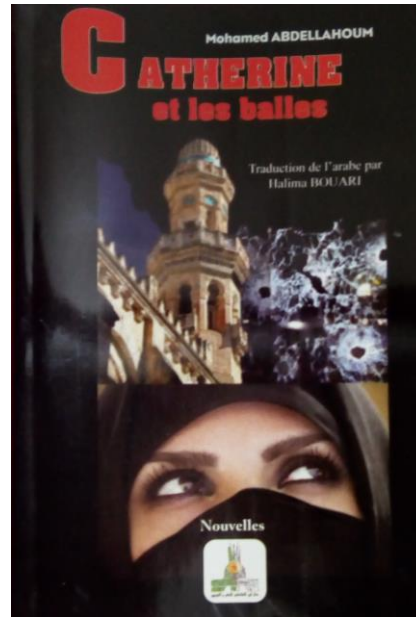


Figure 1 : Catherine et les balles

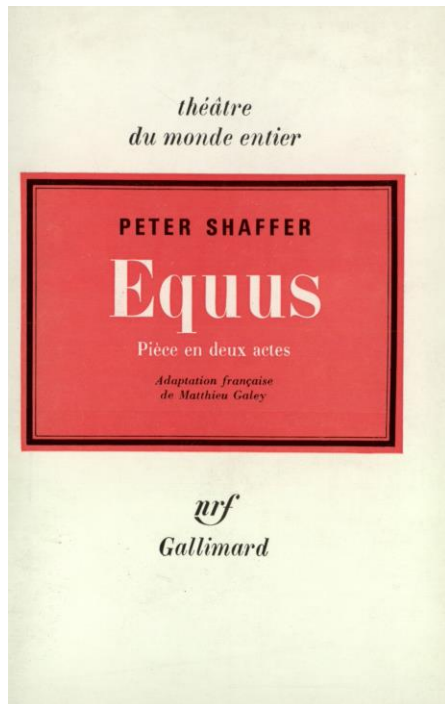


Figure 3 : Equus. Gallimard



Figure 4 : The Nightmare

Sciences du langage



Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. *Cas des étudiants de l'université de Biskra*

Dr Chafika FEMMAM, Khadidja GHEMRI*

Département des Langues Étrangères (Français)
Faculté des Lettres et des Langues
Université Mohamed Khider Biskra (Algérie)

Depuis l'avènement des nouvelles technologies, les pratiques langagières n'ont cessé d'évoluer dans leur forme et leur mode de réalisation. Et comme cette ère numérique est renforcée, dans son ancrage, par l'utilisation massive des jeunes, nous allons tenter, dans cette communication, de nous pencher sur les pratiques langagières sur les réseaux sociaux. Nous nous intéresserons particulièrement aux contributions et échanges verbaux des étudiants de la filière de français de l'université de Biskra, et ce sur la page Facebook qui leur est consacrée. En parcourant cette page, plusieurs questions s'imposent. L'utilisation informelle du français sur la toile libère-t-elle davantage les initiatives des jeunes quant à la création des mots, l'intégration des mots arabes ou anglais ? Les structures syntaxiques adoptées dans ces discussions virtuelles sont-elles toujours assujetties aux normes de la langue française ? L'intégration des icônes et des smileys ne marque-t-elle pas un retour à l'écriture iconographique souvent dévalorisée et dénigrée ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous procéderons à une analyse sémiopragmatique de ce genre discursif afin de repérer les caractéristiques intrinsèques relatives au lexique, à la syntaxe et à l'écriture. Suite à cela, nous réaliserons une enquête par questionnaire auprès du public concerné, et ce pour expliquer les fondements sociologiques de cette appropriation particulière langagière dans le milieu étudiant. **Mots-clés** : *technologie, pratiques langagières, écriture iconographique, langue, facebook.*

Language practices of young people on social networks. Case of students from the University of Biskra

Since the advent of new technologies, language practices have not ceased to evolve in their form and mode of realization. We focus here on language practices on social networks. We are particularly interested in the contributions and verbal exchanges of the students of the French stream of the University of Biskra, on their Facebook page. While browsing this page, several questions are necessary. Does the informal use of French on the web free more young people's initiatives? Are the syntactical structures adopted in these virtual discussions still subject to the norms of the French language?

*Chafika Femmam est maître de conférences HDR ; Khadidja Ghemri, maître-assistante.

Does the integration of icons and smileys not mark a return to iconographic writing, often devalued and denigrated? **Keywords:** *technology, language practices, iconographic writing, language, facebook.*

Introduction

À l'ère du numérique et de l'intensification des communications virtuelles, la notion d'espace a subi un glissement sémantique et morphologique. En effet, l'espace urbain et l'espace rural ne s'opposent plus vraiment : on peut habiter la campagne et en être complètement déconnecté pour vivre dans un monde virtuel loin de l'espace géographique. De plus, la détermination du terme « *jeune* » a, lui aussi, été l'objet d'un bouleversement sans précédent. Dans les premières études en sociolinguistique sur « *les parlers jeunes* », le terme revoyait à « *la banlieue* », à « *la cité* » et même au « *quartier populaire* »¹ et aux jeunes qui y vivaient. Quant au contexte maghrébin, et notamment algérien, le terme n'a plus cette connotation, il désigne de fait la catégorie renvoyant à un groupe social déterminé par une certaine tranche d'âge. En revanche celle-ci a tendance à s'élargir au point de couvrir désormais les individus de 18 à 40 ans.

Problématique

Dans ce contexte où « *les parlers jeunes* » ne couvrent pas la même réalité sociolinguistique et ne vont pas de pair avec « *l'espace urbain* », plusieurs questions se posent.

- Les réseaux sociaux constituent-ils un simple changement morphologique de l'espace réel où les normes sociolinguistiques continuent d'exercer leurs influences sur les discours qui y sont produits ?
- Où, au contraire, permettent-ils de créer un espace de liberté affranchi de toute domination socio-langagière ?
- Les discours qui y sont produits sont-ils préalablement déterminés, ou bien se construisent-ils par des identités socio-langagières transcendant leurs acteurs ?
- À l'intérieur de la catégorie des jeunes, existe-t-il plusieurs sous-catégories caractérisées par des pratiques langagières différentes et diversifiées ?

¹ Cf. T. BULOT, *Les parlers jeunes et la mémoire sociolinguistique*.

Méthode d'investigation

Afin d'apporter quelques éléments de réponses, nous nous intéressons ici aux pratiques langagières de locuteurs algériens sur les réseaux sociaux. Nous focalisons de la sorte notre étude sur les différents types d'échanges des étudiants² et de quelques enseignants³ du département de français. Pour ce faire, nous retenons comme variable la nature de la page Facebook⁴, la spécialité⁵ des étudiants et l'âge⁶ des enquêtés.

Nous procédons conséquemment à une analyse sémio-pragmatique de ce genre discursif afin de relever les caractéristiques intrinsèques relatives au lexique, à la syntaxe et à l'écriture. Nous menons enfin une enquête par questionnaire auprès de notre public pour comprendre les fondements sociologiques de ce « détournement » particulier du langage fréquent dans le milieu étudiant.

Constitution du corpus

Deux corpus constituent l'objet de notre étude. Le premier est collecté par le procédé de « capture d'écran »⁷. Afin d'obtenir un corpus large et diversifié, nous avons demandé à des internautes de nous procurer, en respectant strictement leur vie privée, un échantillon de communications sur le réseau social Facebook. Quatre catégories d'internautes ont été visées, selon leur identité sociale (âge et statut) et la nature de leur page Facebook. Deux variables ont été retenues qui vérifient une éventuelle corrélation entre ces variables et les pratiques langagières correspondantes. Ci-après ces quatre catégories :

1. Les communications des étudiants de français sur la page Facebook que la filière leur a consacrée pour interagir avec le responsable et les enseignants.
2. Les communications des étudiants de français sur la page « *linguistes du français* »⁸.
3. Les communications des étudiants non spécialistes du français⁹.

² À partir de la page Facebook qui leur est consacrée, et d'une autre page qu'ils ont eux-mêmes créée.

³ Dans un contexte virtuel extra-universitaire.

⁴ Officielle ou officieuse.

⁵ Français, ou autres spécialités.

⁶ 20-28 ans pour les étudiants, plus de 33 ans pour les enseignants.

⁷ Petite « manipulation » dont disposent tous les appareils nouvelle technologie, qu'il s'agisse d'ordinateurs, de tablettes ou de smartphones.

⁸ Page qu'ils ont créée pour pouvoir communiquer entre eux, échanger et collaborer dans le cadre de leurs études.

⁹ C'est-à-dire des autres spécialités, en l'occurrence ceux de biologie.

Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra

4. Les communications d'une enseignante de la filière âgée de 36 ans sur sa page privée¹⁰.

Quant au deuxième corpus, constitué d'une trentaine de questionnaires adressés à ce même public, il vise à expliquer les fondements de leurs pratiques.¹¹

4. Analyse des corpus

4.1- Premier corpus

Pour plus de visibilité dans la lecture de nos données, nous procédons à l'analyse par catégorie, puis nous croisons les résultats obtenus.

4.1.1- La catégorie des étudiants non spécialistes en français

a- L'utilisation de l'alphabet latin

Quelle que soit la langue dans laquelle s'expriment les internautes, l'alphabet latin est massivement utilisé, indifféremment pour le français, l'anglais et même l'arabe. En revanche, comme cette dernière langue contient des consonnes différentes (), les scripteurs pallient « l'obstacle » par le recours à des chiffres qui présentant surtout une certaine ressemblance formelle avec les lettres manquantes. Nous citons ici le 9 pour le « qaf » [ق], le è pour le « ha » [ح], et le 3 pour le « 3in » [ع]. Voir *exemple 1* en annexes.

b- Sur la base des ressemblances, cette fois-ci, phonologiques, les internautes adoptent les chiffres et les lettres pour économiser l'écriture de la langue, en fait le même langage utilisé dans les *sms*. Comme le montrent les extraits de *l'exemple 2* (en annexes), nulle langue n'est épargnée dans cette stratégie.

En français, « 2 » est utilisé pour deux ou la préposition de, « k » pour qu, cv pour comment ça va). En Arabe, nous « hmd » pour hamdulillah. En anglais, « ytu » pour youtoo.

c- L'alternance codique

¹⁰ Pour cette dernière catégorie, c'est la variable « âge » qui est prise en compte pour vérifier si, dans la classe des jeunes, ceux de plus de 30 ans et ceux d'entre 18 et 25 ans ont des pratiques langagières différentes.

¹¹ Pour des raisons de faisabilité et par manque de temps aussi, nous avons limité le nombre à dix questionnaires par catégories : *les étudiants de français, les étudiants des autres filières et les jeunes âgés de plus de 30 ans.*

Dans cette catégorie d'étudiants¹², le recours à l'anglais et à l'arabe est très fréquent. Nous pouvons repérer, dans le même dialogue et quelquefois dans la même phrase, l'utilisation des trois langues comme c'est le cas de *l'exemple 3*.

d- La mise en relief

Afin de marquer la mise en relief et l'accent mis sur un élément de la phrase, les membres de cette page répètent une lettre de l'élément concerné plusieurs fois (voir *exemple 4*, en annexes).

e- le non-respect des règles morphosyntaxiques

Comme nous pouvons le constater dans les énoncés de *l'exemple 5*, les terminaisons des verbes (*essayer, imprimer et rapporter*) n'ont pas été respectées. Les interlocuteurs se sont contentés d'écrire les lettres qui assurent la prononciation correcte (« *ai* » au lieu de « *aie* », « *é* » au lieu de « *er* »). En revanche, nous ne pouvons juger si cela est dû à une mauvaise maîtrise de la langue ou simplement par souci d'économie d'espace et de temps. Voulant avoir plus d'explication, nous avons demandé à nos doctorants LMD s'ils auraient écrit la même chose ou s'ils auraient respecté les règles. Et à notre grande surprise, ils ont, tous, affirmé que sur les réseaux sociaux « *ils se lâchent un peu et écrivent en effectuant des stratégies d'économie linguistique* ».

Par ailleurs, l'accord déterminant/nom, sujet/verbe ou verbe/attribut, est tantôt fait, tantôt ignoré. De plus, le signe diacritique (l'accent grave) distinguant la préposition du verbe avoir au présent n'est pas toujours pris en considération comme dans l'exemple 5.1.

4.1.2- la catégorie des étudiants de français sur la page « futures linguistes

a- Les échanges enregistrés, dans cette catégorie, sont en grande partie en langue française quand ils évoquent le contenu des cours. Évidemment, nous avons constaté un relâchement dans le respect des normes de la langue. De plus, la ponctuation est presque inexistante.

b- Quand les communications portent sur le procédural¹³ (exemple 7), les étudiants recourent à une langue « *créole* » où l'arabe et le français coexistent

¹² Non spécialistes en français ; ils suivent des études de biologie.

¹³ La recherche d'un cours, d'une information ou la confirmation d'une information...

dans la même phrase. Ce phénomène est très récurrent. Dans cette alternance codique, les étudiants réutilisent les mêmes procédés repérés dans la catégorie précédente, à savoir l'emploi des chiffres pour les consonnes arabes, la sonorité des noms de lettres pour économiser l'écriture de la totalité des mots. Sans oublier les abréviations¹⁴ déjà admises en langue française et utilisées dans la prise de note.

c- Le recours à l'anglais est très rare, nous avons noté une seule occurrence, celle du « *sister* » (voir *exemple 8*, en annexes). Force est de constater que l'emploi de la langue écriture arabe est également minime contrairement à l'emploi de l'arabe en alphabet latin.

d- L'emploi transcodique accentue la fréquence des erreurs d'interférences. En effet, nous soulignons :

- le non-respect de la concordance des temps : l'emploi du passé nécessite le conditionnel pour exprimer le rapport de postériorité et non le futur. De plus la principale est incomplète, et la subordonnée contient trois propositions emboîtées (voir *exemple 9*, en annexes)
- en plus du problème de concordance des temps, la forme du participe passé « dit » est confondue avec la forme du verbe dire conjugué au présent avec la première personne du singulier « dis » (voir *exemple 9.1.*, en annexes)
- l'emploi des mots français avec la syntaxe de la langue arabe : « *nublié* » (je publie¹⁵), « *informiham* » (informe-les, l'accord en genre entre « *kayena* » et le mot « consultation » (voir *exemple 9.2.*, en annexes)

4.1.3- la catégorie des étudiants de français sur la page de la filière

a- Dans cette catégorie, les échanges se rapprochent de « la norme », surtout quand les étudiants s'adressent au responsable de la filière (voir en annexes, *l'exemple 10*).

b- En revanche, quand les étudiants communiquent entre eux, nous retrouvons les mêmes pratiques langagières évoquées plus haut (voir *exemple 11*, en annexes).

¹⁴ « svp » : s'il vous plaît » ; « psq » : parce que ; « bcp » : beaucoup, « mrc » ; merci ; etc.

¹⁵ L'inexistence de la consonne {p en arabe entraîne chez les apprenants arabophone une confusion phonologique entre p et b, comme nous pouvons le constater dans ce cas *bublier* au lieu de *publier*.

4.1.4- La catégorie des jeunes âgés de plus de 30 ans

Nous rappelons qu'il s'agit de la page privée d'une enseignante du département de français qui avait travaillé auparavant chez un opérateur téléphonique, et donc la plupart de ses contacts sont des personnes qui y travaillent toujours ou qui y ont travaillé. Les communications enregistrées se différencient des précédentes par quelques points que nous énumérons ci-après :

- a. l'emploi de la langue française est fréquent, ceci s'explique en partie par le fait que, dans le domaine de la téléphonie mobile, les transactions et le travail administratif se font en français. Les internautes de cette catégorie, dans leur grande majorité, respectent les normes de la langue écrites (la ponctuation, les majuscules en début de phrases, l'accord sujet/verbe, en y introduisant de temps en temps, les marques de l'oralité (purée, n'importe quoi, c mes petits amours, etc.) – voir *exemple 12*, en annexes.
- b. Le recours à l'arabe s'opère de deux manières : soit les internautes écrivent en langue et écriture arabe, et ce quand ils font référence à un proverbe ou un dicton ; soit ils s'expriment en arabe et écrivent en alphabet latin -quand il s'agit d'expressions figées (voir en annexes, *l'exemple 13*).
- c. Une autre différence émerge, c'est l'utilisation relativement importante des smileys pour les sentiments (*aimer, détester, être en colère, etc.*). Ce procédé que l'on pourrait appeler *une écriture idéographique* qui vient s'incorporer dans l'écriture alphabétique serait plus expressif et direct car la motivation entre les deux composantes du signe (le signifiant et le signifié) est activée (voir *exemple 14*, en annexes).

4.2- Deuxième corpus

Comme nous l'avons précédemment annoncé, nous tentons d'éclairer les fondements des pratiques langagières repérées chez les internautes – des jeunes de 18 à 40 ans.

Rappelons que le questionnaire est composé de sept items. Il a été administré à trois catégories de jeunes : 10 étudiants de français âgés de 18 à 30 ans, 10 étudiants des autres filières de la même tranche d'âge et 10 jeunes âgés de plus de 30 (appelés communément *génération Y*).

4.2.1- Première question : « Utilisez-vous les réseaux sociaux pour communiquer ? »

À cette première question, tous les sujets interrogés ont affirmé, dans leur grande majorité (90%) l'utilisation de ce type de communication de façon

Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra

régulière ou intense. Ce qui confirme l'étroite corrélation entre internautes jeunes et réseaux sociaux.

4.2.2- Deuxième question : « Quel réseau social utilisez-vous le plus ? »

Conformément à nos attentes, nous lisons dans les réponses collectées que le réseau social le plus utilisé par les internautes algériens est *Facebook*, ce qui nous conforte notre choix dans la présente recherche. Viennent après, *Viber*, *Watsup* et *instagram*. Bien que ces applications soient différentes, elles sont considérées comme des réseaux sociaux dans la mesure où elles offrent toutes un moyen de communication.

4.2.3- Troisième question : « En communiquant sur les réseaux sociaux, vous utilisez

- la même langue que celle utilisée dans les communications réelles ;
- une langue différente selon votre interlocuteur ;
- une langue différente selon le thème de la communication. »

Selon les personnes interrogées, l'identité de l'interlocuteur influe sur le choix de la langue utilisée. En effet, 60% étudiants de français, 70% étudiants des autres spécialités et 80% des jeunes âgés de plus de 30 ans affirment ceci. Quant aux réponses relatives au choix de la langue selon le thème de la communication ou la possibilité de l'utilisation de la même langue, elles s'avèrent rares et peu significatives.

4.2.4- Quatrième question : *Quelle langue utilisez-vous lors de ces communications virtuelles ?*

- La langue et l'écriture arabes.
- La langue arabe écrite à l'aide de l'alphabet latin (français).
- Un mélange de français et d'arabe.
- Un mélange d'arabe et d'anglais.
- Un mélange d'arabe, de français et d'anglais.

Bien que la langue et l'écriture arabe aient été attestées dans les commentaires analysés dans le premier corpus, nous constatons un reniement de ce fait de la part des internautes interrogés. En revanche, ils affirment, dans les trois catégories, l'utilisation d'un mélange de français et d'arabe, ou d'un mélange de français, arabe et anglais. Hormis un seul étudiant ayant affirmé utiliser un mélange d'anglais et d'arabe, tous les autres déclarent utiliser le

français et l'arabe ; pour certains d'entre eux, l'anglais est également introduit dans leurs communications.

Dans la catégorie des étudiants de français, 06 affirment utiliser un mélange d'arabe et de français, 03 y ajoutent l'anglais et un seul avoue utiliser la langue transcrite à l'aide de l'alphabet latin. Nous retrouvons des réponses similaires chez les jeunes âgés de plus 30 ans : 06 déclarent utiliser un mélange de français et d'arabe, et 04 un mélange des trois langues (arabe, français et anglais). Chez les étudiants des autres filières, l'anglais est plus présent dans leurs communications

4.2.5- Cinquième et sixième question : « *Si vous utilisez une langue qui s'écarte de la norme institutionnelle (l'école), cet écart est-il le fruit d'une initiative personnelle, d'une volonté de conformité à un groupe auquel vous vous identifiez ou de références normatives diversifiées ?* »

À travers cette question, nous avons voulu savoir si les utilisateurs de Facebook sont conscients de l'écart qu'ils produisent par rapport à la norme institutionnelle quand ils communiquent et quelle serait l'origine de cet écart. Les données recueillies montrent que ces utilisateurs savent que *leur langue* s'écarte de la norme. Ils expliquent que ceci provient d'une initiative personnelle qui répondrait à un besoin de facilité et de rapidité. Cette justification a été donnée par la totalité des étudiants de français des jeunes de plus 30 ans, ainsi que 08 étudiants des autres spécialités. Un seul étudiant rattache cette pratique langagière à un effet de mode, et un autre à un *comportement jeune*.

4.2.6- Septième question : « Comment évaluez-vous ces pratiques ? »

Quant au jugement que portent les praticiens de cette langue « virtuelle », il est non axiologique pour la plupart : 08 étudiants de français, et 06 de chacune des deux autres catégories, trouvent que ces pratiques sont naturelles et reflètent l'évolution que subit toute langue vivante. Un sentiment de culpabilité et de transgression est plus présent chez les jeunes de plus de 30 ans. À la différence de ce jugement négatif, 30 % des étudiants des autres spécialités leur attribuent un jugement positif ; ils pensent que ces pratiques sont innovantes et créatrices.

Conclusion

Au terme de cette recherche, nous réaffirmons que la langue utilisée par les jeunes sur les réseaux sociaux comprend beaucoup de créativité ; elle s'écarte

Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra

foncièrement de la norme institutionnelle, surtout quand il s'agit des communications non formelles. Nous avons constaté que, dans la catégorie des jeunes non spécialistes en français, le recours au *code switching*, à une écriture économique basée sur les ressemblances phonologiques et/ou morphologiques et le relâchement des règles morphosyntaxiques sont plus fréquents que dans les autres catégories. De plus, les communications des étudiants de français sur la page Facebook de la filière se rapprochent de la norme et contiennent moins de passages usant de l'alternance codique. Par ailleurs, les jeunes âgés de plus de 30 ans réalisent moins d'initiatives personnelles et recourent rarement à l'anglais.

Par ailleurs, cette langue « virtuelle » répond, selon la plupart des personnes interrogées, à un besoin de rapidité et à une volonté de liberté par rapport à la norme, même quand celle-ci est maîtrisée.

Principales références bibliographiques

- BOGNI T. (2014), *Pratiques langagières autour du camfranglais sur un réseau social : quels impacts sur le français écrit de ses membres ?* *Adjectif.net* [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2014. URL : <http://www.adjectif.net/spip/spip.php?article307>
- BOYER H. (2012), « Idéologie sociolinguistique et politiques linguistiques « intérieures » de la France », *Les politiques linguistiques implicites et explicites en domaine francophone, Synergie, Pays germanophones n° 5*, Berlin, p. 93-105.
- BULOT T. (sous la dir.), (2004), *Les Parlers jeunes, pratiques urbaines et sociales. Cahier de sociolinguistique n° 9*, Presses universitaires de Rennes.
- OBREJA C. (2011a), « L'imaginaire linguistique des éditorialistes. De la créativité dans le langage », *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*, n° 8, Editura Lumen, Iași, p. 15-29.
- (2011), « Dynamique de la langue, Norme(s) et Créativité. Réflexions sur l'Imaginaire Linguistique », *ANADISS*, n° 12, Editura Universității Suceava, p. 121-139.
- VERDIER M. (2013), « La constitution de l'idéologie linguistique des chatteurs malgachophones dans les cybercafés de Tananarive », *Langage et société*, n° 143, p. 87-107.

Annexes

Exemple 1 :

choufi dhoha ki trou7i lel chef département 9olo
ida kayen labo w directeur de labo 9olo nedilo
une copie ta3 el war9a eli 3titlek

Exemple 2 :

de ta part quoi 2 9 !!

koi de beau

cv !!

Je vais bien hmd

Y tú?

Exemple 3 :

Hadik war9a ta3 les méthode of extraction

cher frère

Sista how are u

fiiiiine

Hamdoulilah swal 3lik

thnks ... & u !!

trèèèèès bien

Exemple 4 :

hicv !

fatigué

ooooooooo why !!

Je viens de rentré

aaaah dac .. repose toi fréro

Dac et toi 9riti lyoum ? !

ouiiiiiiiiiiii de 9h00 jusqu'a 17h00 c t très chargée

Exemple 5 :

essai de l'imprimé et de la rapporté

5.1.

mais les doctorant doivent être affilié a un labo

Exemple 6 :

On a tendance d'utiliser les deux termes (patient) et (malade) pour décrire le même état... Pourtant il y a bien une petite différence qui ne nuit pas bien sûr ... On appelle quelqu'un malade s'il souffre et son état de santé se dégrade ...une fois cette personne a été voir un médecin et suit des traitements elle devient un patient...donc le patient c'est quelqu'un dont on est certain de sa maladie et on lui prescrit des médicaments par contre le malade c'est l'étape accompagnée de douleurs ou souffrances qui précède le diagnostique ... J'espère que j'étais clair ...

Bonsoir ..ce que je vais vous dire ça sera la bonne nouvelle pour certains ou la mauvaise nouvelle pou d'autres...M kethiri nous a envoyé un nouveau document..

Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra

Exemple 7 :

Mes freres et soeurs

li 3ando le cours ta3 les types de modalisateurs

{ cours 1er et 2em ta3 femmam } yeb3toli svp et mrc

Exemple 8 :

De rien sistr ^^

continuer comme ça 😊... والساكت عن حقه
شيطان أحرس

Exemple 9 :

Just pour confirmer puisque Y avait une
autre source qu'a dit que l'on aura une
consultation demain à 11h20

9.1. : [redacted] i non elle m'a dis je
viens le mercredi

9.2. : Dalel HD Dalel HD malakhare kima tgoulou
ntouma kalameteha dorek 9bale mane
nbulié w gateli informiham bali le
mercredi kayena consultation à 8:00 point
final

Exemple 10 : **Salim Khider** Non, juste la matinée,
J'aime · Répondre · 2 · 24 janvier, 15:44

Douda Kebkoub Julia Alba 🤔
J'aime · Répondre · 24 janvier, 20:34

Mamado Djnaihi Tous les départements ont affiché les notes via le site de l'université sauf le nôtre, ça m'étonne vraiment...
J'aime · Répondre · 25 janvier, 16:56

Salim Khider cela confirme que tu n'es pas informé, les notes disponibles sont sur le site de la fac

Exemple 11 :

Malasigne Merci ya3ni ce n'est pas demain?

Sem peut etre qu' il sera demain ma dirich l'aman
1e · Répondre · 11 février, 21:06

Soumia Sousi Malasigne Y'a choumii mr khider m'a dit que demain affichera
J'aime · Répondre · 11 février, 21:08

Wis Sem hhhh wana qu'est ce que j'ai dit ... peut etre y'afficher bili
demain le controle
l'aime · Répondre · 1 · 11 février 21:28

Exemple 12 :

Nouredine Bouhedjeur Recrutement a zoug doro par mois
J'aime · Répondre · 20 h

Jugurtha Moussaoui Stratégies contradictoires pour la même entreprise . A l'image du pays
J'aime · Répondre · 16 h

Kadour Aouidat En plus avec un contrat de 9 mois , n'importe quoi
J'aime · Répondre · 14 h

Fatiha Boukamel Gualvani????
J'aime · Répondre · 13 h

Fatiha Boukamel Izidouli drahem ou Man welich!!

Nogami Saeko Aucune stratégie purée g jamais vu une société qui ce contredit un recrutement massif , j'ai vu le truc de djezzy au salon de l'emploi c fou bk de monde

Exemple 13 :

لي فاتو طعام إقول شيعت

rabi yakhoud El hak

wlad et bnat.El familia hamdoullah

Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra



Pour citer cet article :

Chafika FEMMAM & Khadidja GHEMRI, « Les pratiques langagières des jeunes sur les réseaux sociaux. Cas des étudiants de l'université de Biskra », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 87-100.



La prise en charge énonciative du « *dit* » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue *Synergies Algérie*)

Tahar RAYANE¹

Labo LeFEU [E1572300]

Département de Lettres et de Langue Française

Faculté des Lettres et des Langues

Université Kasdi Merbah Ouargla

Comment un apprenti-chercheur rapporte-t-il les paroles d'autrui ? Le fait-il fidèlement ? De quelle manière prend-il en charge les paroles et faits rapportés ? Son point de vue apparaît-il ostentatoire ? Dans quelle mesure, l'expression linguistique de la subjectivité marque-t-elle son discours rapporté ? **Mots clés** : *subjectivité, discours rapporté, parole d'autrui, énonciation.*

The Enunciative Management of the “Said” Reported in the Scientific Articles of Doctoral Students (Synergies Algeria Review)

How does an apprentice-researcher relate the words of others? Does he do it right? How does he handle the words and facts reported? Does his point of view appear ostentatious? To what extent does the linguistic expression of subjectivity mark his reported discourse? **Keywords**: *Subjectivity, Reported Speech, Word of Others, Enunciation*

« Je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse. » (R. Barthes)

Introduction

Ce travail de recherche est consacré à l'analyse d'un phénomène de la parole appréhendé, d'une part par les sciences du langage, et d'autre part par son usage au sein de la société. Dans cette perspective, nous examinerons le cas du discours rapporté, à la fois comme concept grammatical et fait de société.

¹ Tahar RAYANE est étudiant en 3^e cycle (doctorat LMD de l'Université Kasdi Merbah Ouargla).

La prise en charge énonciative du « dit » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue Synergies Algérie)

En effet, le discours rapporté étant fait de langue, acte d'énonciation et réalité de la vie courante, le chercheur rapportant des faits et des dire, est dès lors assujéti à des contraintes –des règles de déontologie qui varient selon les formes et les genres d'écriture. L'objectif de notre contribution est d'étudier le discours scientifique illustré par des dire de l'autre. Notre intérêt portera précisément sur la façon dont ces dire ont été rapportés, et sur l'implication du chercheur dans son discours.

Préalablement, nous estimons que pour rapporter les dire de l'autre, le chercheur aura recours au discours rapporté direct², ou bien au discours indirect dans lequel il peut intervenir car la fidélité est, nous semble-t-il, un concept relatif. En effet, lorsqu'on rapporte³ un dire, on ne peut le faire ni dans les mêmes conditions spatio-temporelles ni dans le même contexte. C'est pourquoi, nous supputons que les paroles rapportées seront prises en charge⁴ par le chercheur, soit par adhésion, soit par distanciation. Pour ce faire, il nous semble important de rappeler quelques concepts théoriques.

Le dialogisme

La notion de *dialogisme*, empruntée au Cercle de Bakhtine, est convoquée dans de nombreux travaux en sciences du langage, particulièrement dans l'analyse du discours. Elle est définie comme *l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et les discours d'autres personnages* (wikipedia). En effet, dans le discours d'un locuteur résonnent d'autres voix avec lesquelles il interagit ; tantôt il affirme, explique, justifie, reformule, se pose des questions ; tantôt il infirme, corrige, rétorque, réfute, répond ou s'exclame.

Le dialogisme place le discours au centre de l'énonciation et l'énonciation au centre des relations interdiscursives, car il accorde une place dans l'énonciation aux discours d'autrui, discours antérieurs, discours à venir que l'on prévoit chez l'autre, discours avec soi-même ou avec d'autres destinataires. Le locuteur n'est pas seul à la source de l'énoncé ni à la source du sens. Sous cet angle, Peytard (1995) note que le dialogisme est « *constitué par une masse interdiscursive d'énoncés prêts à être cités, reformulés, relayés [...] conduisant souvent à l'altération du discours d'autrui.* » Certaines études évoquent plusieurs types de dialogisme. En effet, tout discours peut être tra-

² S'il veut être plus ou moins objectif.

³ Même textuellement.

⁴ Explicitement ou implicitement.

versé par chacune de ces formes. D'abord, le *dialogisme interdiscursif*, qui est la rencontre d'un énoncé avec tous les énoncés qui ont été produits avant lui sur le même thème. On peut le définir comme étant une macro-interaction, du moment que tout énoncé s'élabore au contact d'énoncés antérieurs qui laisseront entendre, avec plus ou moins d'intensité, des voix antérieures. Certains phénomènes de reprise d'un dire antérieur ou du dire d'un autre ne sont pas nécessairement conscients. Les marques de la voix de l'autre peuvent être implicites ou explicites.

À l'inverse, on peut aussi évoquer une autre forme, c'est le *dialogisme montré*, qui donne des indices de la parole des autres ou de la parole autre dans notre discours, par des procédés linguistiques explicites comme *la citation*, *les guillemets*, *l'italique*, etc. Et c'est, justement ce type, qu'on rencontre dans certains discours directs.

Le *dialogisme interlocutif* représente, lui aussi, une forme de dialogisme dans laquelle un énoncé rencontre un autre énoncé dans le cadre d'une interaction verbale. « *Tout discours, qu'il soit monologal ou dialogal, est déterminé par l'autre à qui il est adressé* » (Bres, 2006). Ce type de dialogisme peut prendre la forme d'une insertion dans le dire, de paroles attribuables à l'interlocuteur, essayant de prendre en compte la réponse anticipée à l'autre. Cette forme d'anticipation, sur le dire de l'autre ou sur un dire à venir, est constitutive de tout discours.

Enfin, certains linguistes comme Bres (1999) proposent de distinguer un autre type de dialogisme appelé « *intradialogisme* ». Cette forme particulière de dialogisme concerne les rapports que le sujet parlant entretient avec sa propre parole, qu'il s'agisse de reprise d'un dire antérieur du sujet parlant qu'il mentionne à nouveau, ou réactive dans son dire, ou d'un commentaire sur son propre dire.

L'énonciation

Aujourd'hui, les linguistes s'intéressent de plus en plus aux mécanismes de l'énonciation, c'est-à-dire à la production/interprétation de la parole avec tous les éléments linguistiques et extralinguistiques qui les déterminent. Le courant énonciatif, tout particulièrement, a pour objectif d'étudier la signification là où elle est accessible ; c'est-à-dire dans la situation d'énonciation, en contexte.

La prise en charge énonciative du « dit » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue Synergies Algérie)

Notre analyse porte sur les concepts de *discours scientifique rapporté*, *subjectivité* et *prise en charge*. La problématique discours rapporté pose, en effet, la question du rapport à autrui et à son discours. Il nous semble que la théorie de l'énonciation constitue le cadre théorique le plus approprié pour le développement d'une analyse du discours scientifique qui met l'accent sur son contexte de production. Faut-il rappeler aussi que la phrase, en tant que *être linguistique abstrait* et dotée d'une valeur sémantique appelée signification, se distingue de l'énoncé qui est l'occurrence particulière de la phrase et doté d'un sens. Cette conception suppose qu'un énoncé peut avoir plusieurs sens. Autrement dit, un énoncé peut admettre plusieurs lectures différentes, dont chacune est une image possible de l'énonciation.

S'agissant du terme « discours », il désigne chez Benveniste « *la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique* » (Charaudeau & Maingueneau, 2002). Par rapport à la notion de « texte », le discours est conçu comme « *l'inclusion d'un texte dans son contexte* » (Ibid.).

Notons également, que pour Ducrot (1984) l'énonciateur est « *une instance intra discursive à la source du point de vue* », le locuteur, quant à lui, est « *le metteur en scène qui organise la régie entre les énonciateurs variés.*» L'extrait n° 01 (voir en annexes) illustre cette mise en scène orchestrée par le locuteur-scripteur entre les différentes instances énonciatives.⁵

Le discours rapporté

Sans revenir aux différentes acceptions que peut avoir le verbe « rapporter », notons simplement qu'on peut distinguer plusieurs types de « discours rapportés ».

Le discours rapporté proprement dit

Rapporter renvoie à redire / reprendre. Quelles que soient les modalités de cette « répétition », les marqueurs linguistiques montrent qu'il y a bien eu, fictif ou non, un dire antérieur.

Rapporter renvoie à attribuer à une autre source énonciative. Selon les genres de discours, cette attribution pose des enjeux différents ; ainsi il est obligatoire d'attribuer une citation dans un discours scientifique. Mais lors-

⁵ Nous nous intéressons à la forme et non pas au contenu de l'extrait.

qu'on emploie une forme comme : « *Jean prétend qu'il a...* » ; ce qui importe c'est autant l'attribution que la modalisation suspicieuse.

Le discours représenté

Rapporter renvoie à représenter. Cette acception laisse mieux entendre les calculs pragmatiques du locuteur/ énonciateur du discours citant pour rendre compte des dires et/ou des perceptions d'autrui selon l'usage qu'il en a de son énonciation. Toutefois, cette acception n'est pas figée ; selon les formes du discours, elle renvoie tantôt à « reproduit » tantôt à « représenté ».

Le discours interprété

Rapporter renvoie à interpréter. La notion de discours interprété entend rendre compte de formes où le discours présenté comme cité ne renvoie à un dit antérieur que comme source d'inférence pour l'énonciateur. Le discours ne renvoie pas à un dit identifiable, mais à une interprétation à partir d'un dit auquel nous n'avons pas accès. Certaines expressions peuvent être utilisées pour introduire les dires.⁶ Cette idée peut être illustrée par l'extrait n° 02 (voir en annexes).

Le discours rapporté recouvre les formes linguistiques permettant de rapporter, sous une forme directe ou indirecte, le discours d'autrui.

Pour l'énonciateur, rapporter consiste à citer les propos ou les pensées d'un autre énonciateur hors situation. Rapporter signifie « *à la fois citer (c'est-à-dire reproduire intégralement un segment dit ou écrit), mais aussi résumer, reformuler, voire évoquer ou interpréter un discours* » (Rosier L., 2008). Nous pouvons l'illustrer par l'extrait n° 03 (voir en annexes).

Selon son degré de « prise en charge » des propos ou des idées de l'autre, l'énonciateur utilisera divers moyens syntaxiques. Ces façons de rapporter les paroles ou les pensées⁷ de quelqu'un peuvent aller de la « citation directe » dans laquelle l'énonciateur ne s'implique pas du point de vue de prise en charge, à la « citation indirecte » dans laquelle l'énonciateur s'implique, avec plus ou moins d'intensité, dans sa prise en charge des propos rapportés. Ce que nous montre l'examen de l'extrait n° 04 (voir en annexes), à savoir la prise de position de son auteur par rapport au dit rapporté.

⁶ Telles que : « Il m'a fait comprendre que... », ou bien, « il sous-entend que... » ; etc.

⁷ Ou un texte écrit.

La prise en charge énonciative du « dit » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue Synergies Algérie)

Formes standards du discours rapporté

Le discours direct (style direct)

Le locuteur qui s'exprime est censé le faire directement. Il rapporte les dires de l'autre censément, telles quelles, sans les modifier. L'énonciation cadre s'ouvre alors pour laisser la parole au locuteur dont on rapporte les propos. L'extrait n° 05 (voir en annexes) en est une illustration.

Le discours indirect (style indirect)

Un seul locuteur « prend en charge » l'énonciation citante et l'énonciation citée. Cela se traduit par un mécanisme de subordination. Les paroles reprises sont introduites par des verbes du type : *demander, dire, rapporter, rappeler*, etc. Rien ne permet, cependant, de penser que les propos rapportés sont conservés dans l'intégralité ni dans l'intégrité de la version originale. « *Le discours indirect est une "transposition" qui résume et modifie autant l'énonciation citée que le contenu de l'énoncé* » (Garric N., Calas F., 2007). Le narrateur rapporte les paroles « selon son point de vue ». Pour illustrer l'extrait n° 06 (voir en annexes) nous servira pleinement.

Le discours indirect libre

Il est surtout fréquent en usage littéraire. Les phrases reproduisant les paroles ou les pensées sont placées dans la dépendance grammaticale d'un verbe principal.

Spécificités des discours direct et indirect

Un discours direct ou une citation sont rendus visibles dans l'écrit par des procédés typographiques : *les guillemets, l'alinéa, le tiret*. Un discours direct ou une citation peuvent aussi être présentés par des formules explicites ; soit introductives, soit incisives. Les verbes qui sont les introducteurs classiques du discours rapporté présentent, selon la classification de Rosier (2008), des *verba dicendi*⁸, plus ou moins modalisés⁹, plus ou moins descripteurs du déroulement énonciatif¹⁰, ou de phonation¹¹ et qui décrivent des actes de paroles¹². On distinguera ensuite des *verba scribendi*¹³ et apparentés, des *verba*

⁸ Dire, répondre.

⁹ Prétendre, insinuer.

¹⁰ Poursuivre, conclure.

¹¹ Soupirer, grogner.

¹² Promettre, féliciter.

¹³ Écrire, lire, noter.

*sentienti*¹⁴ et des verbes de croyances ou d'attitude propositionnelle¹⁵. C'est aussi la forme matérielle du discours cité qui est décrite – parole, pensée, écrit.

Les extraits n° 07-08-09-10-11 peuvent illustrer ce que nous venons d'avancer.

Dans une autre classification, les verbes introducteurs apportent des indications sur la manière dont le discours a été prononcé¹⁶ ou sur le jugement que porte le narrateur au sujet des paroles rapportées¹⁷.

Effacement énonciatif et discours rapporté

Dans le discours rapporté, le concept d'effacement énonciatif, renvoie au fait que le sujet parlant s'efface de son acte d'énonciation et n'implique pas l'interlocuteur. Il témoigne de la façon dont le discours s'impose à lui. Il en résulte une énonciation apparemment objective et qui laisse apparaître des dires qui n'appartiennent pas au sujet parlant.

Pour cerner le concept d'effacement énonciatif, il nous semble qu'il faut d'abord faire un inventaire des indices de subjectivité, par lesquels le locuteur intervient (d'une façon ou d'une autre) dans le « dire rapporté », ensuite redéfinir l'effacement énonciatif comme étant l'absence de tout indice de subjectivité pouvant conduire à une prise en charge, plus ou moins marquée du dit rapporté – par adhésion ou par distanciation.

Fidélité et fiction

Poser qu'un discours soit « fidèlement » rapporté suppose la nécessité d'un discours antérieur, or il n'est en réalité qu'un discours reconstruit parce qu'il est intégré à un nouveau cotexte linguistique et à une nouvelle situation d'énonciation. De plus, la fidélité n'implique pas la littéralité, car on peut rapporter fidèlement sans pour autant répéter mot à mot. D'ailleurs, souvent, le discours cité est fortement résumé, condensé, anticipé, voire imaginé. Ce sont des pseudo-discours rapportés qui se manifestent sous plusieurs formes :

¹⁴ Se dire.

¹⁵ Croire, trouver.

¹⁶ Affirmer, crier, etc.

¹⁷ Prétendre, etc.

La prise en charge énonciative du « dit » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue Synergies Algérie)

- Les formules résumantes¹⁸
- Les temps des verbes introducteurs¹⁹
- La négation²⁰
- Un énonciateur collectif ou anonyme²¹
- Des formes illustrant soit la connivence soit la déconsidération du discours d'autrui, présenté comme stéréotypé, vide ou sans intérêt²²
- À contrario, une série d'expressions sont utilisées pour simuler le rendu au plus près d'une énonciation antérieure ou postérieure à laquelle l'énonciateur citant n'aurait rien modifié²³
- La « diaphonie »²⁴.

Marqueurs de subjectivité

Une conception pragmatique nous conduit à l'identification et à l'analyse des marqueurs de subjectivité dans le discours. Les déictiques, indices de personne, de temps ou de lieu, ainsi que de nombreuses autres possibilités offertes par la langue pour mettre en scène le sujet dans sa relation à l'autre et au monde. Ces indices de construction identitaire et de prise en charge du dire appartiennent à la modalité. Toutefois, on ne peut pas réaliser un inventaire complet des marqueurs de modalité. Cela est dû, au fait que l'expression de la modalité, qui ne coïncide pas systématiquement avec un marqueur morphosyntaxique ou sémantique isolable, se traduit par un grand nombre d'unités hétérogènes.²⁵

La prise en charge énonciative

Même si le locuteur essaye de donner l'impression de ne pas figurer dans son discours (effacement énonciatif), en gommant les marques de sa présence (les embrayeurs), ce n'est là, en fait, qu'un « simulacre énonciatif » que Charaudeau (1992) compare à « *un "jeu" exécuté par le sujet parlant, comme s'il lui était possible de ne pas avoir de point de vue, de disparaître complètement de l'acte d'énonciation, et de laisser parler le discours par lui-même.* » Le locuteur s'implique, explicitement ou implicitement, dans son discours et

¹⁸ Introduites par : *en gros, en résumé, etc.*

¹⁹ Futur ou conditionnel.

²⁰ Introduite par : *je ne dis pas que, etc.*

²¹ Introduit par : les gens disent que..., on entend souvent dire que..., etc.)

²² Utilisation d'expressions comme : *et cetera, et patati et patata, untel, etc.*

²³ Utilisation d'expressions comme : fidèlement, littéralement, textuellement, mot par mot, dixit, etc.

²⁴ Qui est un autre procédé concernant des reprises de paroles effectivement dites dans une interaction orale ou écrites.

²⁵ Des pronoms personnels, des auxiliaires et des verbes, des périphrases verbales, la morphologie flexionnelle, des indices prosodiques, des indices autonymiques ou des registres de langue.

endosse la responsabilité (d'une façon ou d'une autre) de l'énoncé rapporté. Tantôt, il prend ses distances, tantôt, il assume la responsabilité de l'énoncé. Cette prise en charge énonciative représente un continuum qui s'étale d'une adhésion totale à une distanciation marquée, passant par des situations de prise en charge « neutres ».

Principales références bibliographiques

- BARTHES R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977 (coll. « Tel Quel »), p. 22, © Le Robert / SEJER -2005.
- BRES J. et A. NOWAKOWSKA, « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », in PERRIN L., éd. 2006, *Le sens et ses voix, Recherches linguistiques 28*, Metz : Université Paul Verlaine, 21-48.
- CHARAUDEAU F., *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992.
- CHARAUDEAU et MAINGUENEAU, 2002
- DUCROT O., *Le dire et le dit*. Minuit, Paris, 1984.
- GARRIC N. et F. CALAS, *Introduction à la pragmatique*, Hachette Éducation, Paris, 2007.
- PEYTARD J. et M. BAKHTINE, *Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, Paris, 1995.
- ROSIER L., *Le discours rapporté en français*, ophrys, Paris, 2008.

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Dialogisme>

Annexe

Tableau 1 : nombre d'apparitions dans les articles

Discours direct(s)		V. introducteur neutre	
		V. introducteur modal	
		V. introducteur descripteur du déroulement énonciatif	
Discours Indirect(s) lié(s)	<i>Énoncés marqués par des guillemets</i>	V. introducteur neutre	
		V. introducteur modal	
		V. introducteur descripteur du déroulement énonciatif	
	<i>Énoncés non marqués par des guillemets</i>	V. introducteur neutre	
		V. introducteur modal	
		V. introducteur descripteur du déroulement énonciatif	
Discours interprété(s)		V. introducteur neutre	
		V. introducteur modal	
		V. introducteur descripteur du déroulement énonciatif	
		Sans verbe introducteur	
Discours représenté(s)			
Montage de deux (ou plusieurs) types de discours			
Autres (mise en relief typographique, marquage par des guillemets, formes lexicales, conditionnel, etc.)			

La prise en charge énonciative du « dit » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue Synergies Algérie)

Extrait 1

[Les mauvais lecteurs font rarement appel aux stratégies, c'est pourquoi ils deviennent moins performants. Alors que les lecteurs experts ne relisent pas beaucoup les parties ambiguës du texte (Zabrocky et Commander, 1993). De plus, les résultats atteints par M. Remond (1999) montrent que l'entraînement à l'utilisation explicite de stratégies de compréhension améliore remarquablement les performances des lecteurs. Dans les premières années d'apprentissage de la lecture, le rôle de l'enseignant demeure essentiel pour « faciliter l'apprentissage de la lecture [...], il permet donc à l'élève par la qualité d'indices et d'aide qu'il lui apporte, d'accomplir la tâche en entier dès cette étape. » (J. Giasson, 1990 :28).] (N. Boustane-Boubir, 2010)

Extrait 2

[Selon Kaës (2005), une violence physique se trouve mobilisée quand les ressources et l'activité du préconscient sont mises en défaut, notamment dans toute rencontre avec l'Autre, avec l'étrange et l'étranger.] (S. Boubakour, 2010).

Extrait 3

[Pour Zarate et Gohard-Radenkovic (2003 : p. 57) la langue est une manifestation de l'identité culturelle, et « tous les apprenants, par la langue qu'ils parlent, portent en eux les éléments visibles et invisibles d'une culture donnée (...). »] (S. Boubakour, 2010).

Extrait 4

[Haillet propose, dans le même ordre d'idée, le terme "sous-jacent" pour qualifier, selon l'idée qu'on se fait de ses travaux sur les représentations indirectes, l'ensemble des points de vue implicites ; « le terme même de "sous-jacent" signifiant "caché en dessous", "qui n'apparaît pas tel quel" » (Haillet, 2012). On ne s'accordera pas avec la proposition de Haillet dans le sens où nous pensons, à nos risques et périls, que le terme « sous-jacent », tel qu'employé ici, pourrait entraîner une éventualité d'emmêlement conceptuel (entre points de vue impliqués et points de vue implicites).](A. Khenifer, 2012).

Extrait 5

[Dans une perspective anthropologique, Laplantine (Jodelet, 1989 : 297) propose la définition suivante de la représentation : « C'est la rencontre d'une expression individuelle et de modèles sociaux (...) ».] (S. Boubakour, 2010).

Extrait 6

[Certains spécialistes, notamment Lepage et Tabouret-Keller (1985), s'accordent pour dire que la langue participe activement dans la construction identitaire du sujet individuel et en tant qu'objet partagé par un nombre de personnes, elle constitue un volet spécifique de l'identité collective.] (S. Boubakour, 2010).

Extrait 7

[« Le grand problème, pour l'Afrique moderne, écrivait Amadou Hampaté-Bâ, c'est tout d'abord de reconnaître elle-même cette culture traditionnelle afin de s'employer à l'inventorier pour pouvoir la définir dans sa nature et sa valeur essentielle » (A. Hampaté-Bâ, 1975 : 39)] (Fétigué Coulibaly, 2010).

Extrait 8

[Yaguello trouve que « la langue est généralement considérée comme faisant partie du patrimoine culturel d'un peuple. Le fait même que les langues dif-fèrent leur assigne un rôle différentiateur entre cultures » (1988 : 19)] (S. Boubakour, 2010).

Extrait 9

[En effet, à propos de La Guerre des Femmes, il écrit : « La Guerre des Femmes est un "Didi-ga", c'est-à-dire un théâtre à vocation initiatique. » (Za-di, 2001 : 7)] (Fétigué Coulibaly, 2010).

Extrait 10

[Petit-Jean (1998 :26) définit la représentation comme étant une activité so-ciocognitive et discursive à travers laquelle tout individu opère une catégori-sation et une interprétation des objets du monde, et les représentations « comme les produits de la pensée ordinaire, telle qu'elle se matérialise dans les croyances, les discours et les conduites des individus »] (S. Boubakour, 2010).

La prise en charge énonciative du « dit » rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue *Synergies Algérie*)

Extrait 11

[Jean pierre Warnier (2004 :05), définit la culture comme : « La boussole d'une société, sans laquelle les membres ne sauraient ni d'où ils viennent, ni comment il leur convient de se comporter ». Il ajoute, à ce sujet en précisant : « la culture comme boussole ne dicte pas la route à suivre. Par contre, elle permet de la suivre avec constance.] (N. Hamidou, 2007)

Pour citer cet article :

Tahar RAYANE, « La prise en charge énonciative du “dit” rapporté dans les articles scientifiques de doctorants (revue *Synergies Algérie*) », *Paradigmes* 2018/2 (n° 02), p. 101-112.



est une revue périodique publiée en français et destinée aux enseignants-chercheurs et doctorants du laboratoire de recherche scientifique *Le Français des Écrits Universitaires* (LeFEU-E1572300) ainsi qu'à tous les universitaires du domaine souhaitant publier leurs travaux.

Instructions aux auteurs

Format des articles

- Les articles publiés dans la revue Paradigmes sont composés du texte ainsi que de deux résumés (pas plus de 150 mots) en français et en anglais.
- L'article comprend de quatre à huit pages : pas plus de 20 000 caractères (espace compris).
- La rédaction se charge de la mise en page finale des contributions qui doivent adopter néanmoins la feuille de style de la revue.
- L'article doit comporter des titres et sous-titres (niveaux 1 et 2 uniquement).
- Le texte de l'article doit être adressé à la rédaction sous format numérique Word exclusivement (sans formatage).

Conseil de rédaction

- Ne rédigez pas des phrases trop longues mais des phrases simples et courtes avec des mots courts.
- Écrivez de manière claire et concise sans sophistication.
- Structurez votre texte de manière logique (fond et forme : essentiellement structure IMRAD).

Contacts avec la rédaction

- La rédaction accuse réception de tout texte qui lui est adressé : labo-lefeu@univ-ouargla.dz

Responsabilité

- L'auteur porte l'entière responsabilité du contenu de sa contribution.
- Chaque contribution publiée ne correspond pas nécessairement aux vues de la revue.





Paradigmes

Certaines voies de réflexion nous semblent interdites. Nous craignons alors de les emprunter. Pourtant, nous cheminons. Renoncer est contraire à notre intime conviction : *découvrir, dévoiler, comprendre et exprimer* ce que la nature humaine possède de plus ineffable. *La vie* ; sous toutes ses formes. Envers elle, notre engagement à la saisir dans sa plénitude. Pourtant, des limites existent... La recherche scientifique (re)connaît également les siennes. Qu'on s'en souvienne : la philosophie n'est pas la sagesse mais uniquement *l'amour de la sagesse* !

(F. Dahou, 2018)

Revue académique du laboratoire de recherche
scientifique : *Le Français des écrits universitaires*

LeFEU : E1572300 Université Kasdi Merbah Ouargla



N° 02 - mai 2018 | ISSN