Université Yahia FARES de Médéa
Faculté des Lettres et des Langues
Département des langues étrangères Thèse de doctorat

Option : Sciences des Textes Littéraires

Intitulé :

Pour une lecture anthropologique de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout

Présentée par :
Madina DOUIFI

Directeur de thèse :
Pr. Djamel KADIK

Jury :

Professeure Amina BEKKAT- Université Blida 2 Présidente

Professeure El Djamhouria -SLIMANI AIT SAADA Université de Chlef Examinatrice

Professeur Djamel KADIK - Université de Médéa Directeur de recherche et Rapporteur

Professeur Mohamed Amine ROUBAI-CHORFI- Université de Mostaganem Examinateur

Docteure Djaouida CHADLI - Université de Médéa Examinatrice

Docteure Rym MOULOUDJ -Université Blida 2 Examinatrice

Année universitaire:2019/2020

Introduction

L'œuvre littéraire se caractérise par une richesse de significations, elle est un objet produit par une culture donnée et qui reflète une réalité sociale transposée par l'écrivain. Elle a pour fonction d'exprimer l'identité culturelle du groupe, de faire écho aux préoccupations d'une communauté et d'en élucider les fondements culturels.

Ainsi, le texte littéraire garantit une transmission de savoirs et de symboles, ce qui aboutit à une conservation de la mémoire individuelle et collective. En effet, La littérature, en tant que fait esthétique, est considérée comme le support de la parole, c'est un objet moral qui défie le temps, et comme elle est enracinée dans les sociétés antiques et contemporaines, elle est devenue l'objet d'étude de plusieurs disciplines qui considèrent que le texte échappe à son auteur une fois qu'il est écrit, il ne lui appartiendrait plus, il deviendrait la propriété du lecteur. Dans ce sens Paul Valéry affirme qu'un " texte est un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens."[1] Ce qui fait qu'on reçoit le texte à partir d'une culture donnée et dans une époque particulière, ce qui lui permet de" vivre des vies multiples quand il entre en contact avec des cultures différentes. Le but du chercheur ne consistera donc pas dans l'introduction de règles ou de hiérarchies, mais dans la description et l'explication de ce qui existe."[2]

L'on note que l'alphabétisation a favorisé l'augmentation et la variété des modalités de lecture auprès de lecteurs de niveau, de mode et de culture différents et c'est ce qui a créé cette multitude d'interprétations comme le confirme Aldo Nemesio :

> C'est là une grande richesse dans le rapport de l'homme avec les textes, qui rend nécessaires de nouvelles méthodes de recherche portant sur l'étude empirique des différents actes de lecture, pour comprendre expérimentalement comment un texte fonctionne auprès de lecteurs culturellement hétérogènes.[3]

Le lecteur non averti interprète le texte littéraire qui, selon lui, se substituerait symboliquement au monde réel tandis que les critiques ne se contentent pas de la lecture superficielle mais ils cherchent souvent à arracher de nouveaux sens du dedans du texte dans des circonstances, des cultures et dans des sociétés de réception différentes voire même hétérogènes, et c'est ainsi que naissent les différentes approches textuelles qui

[1] Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Paris : Armand colin, 2005, p.16.
[2] Aldo Nemesio, "Reflexions sur les méthodes de l'anthropologie littéraire", In Stefano Lazzarin, Mariella Collin, *La critique littéraire du XX e siècle en France et en Italie (actes du colloque de Caen(30 mars-1er avril 2006)*, France : Presses universitaires de Caen, 2007, p.81.
[3] Ibid.

supposent l'intervention active d'hypothèses privilégiant un angle, une démarche et un point de vue particulier. Les différents niveaux de significations ne sont pas exclusifs l'un de l'autre mais chacun expose un aspect spécifique de l'objet étudié à savoir le texte littéraire. Toute approche textuelle suppose une lecture particulière car :

> toute lecture est déjà une interprétation. Dès les premiers mots, c'est la totalité du sens qui est en jeu. Selon la logique de la langue, l'assemblage des mots postule un niveau de significations supérieur à chacun d'eux. Le sens reste toujours potentiel : il s'élabore pas à pas à partir d'hypothèses construites et sans cesse validées ou rectifiées. Lire c'est globaliser, anticiper, confirmer ou rectifier, et parfois relire.[1]

Le lecteur tout comme l'écrivain participe à la création d'autres lectures (voire lecteurs) plus affinées ou opposées, la critique est née de ce processus et elle ne cesse d'accompagner le travail de l'écrivain : " monter, démonter, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d'acide critique."[2]. Chaque lecteur et chaque critique analysent et décrient le fonctionnement des textes dans des circonstances et des contextes différents comme le dit Aldo Nemesio :

> Nous savons que la lecture d'un texte met en jeu des compétences de type linguistiques et encyclopédiques… l'intervention de ce type de compétence est indispensable pour qu'un texte linéaire fonctionne ; si l'on veut analyser son fonctionnement, il est par conséquent nécessaire d'étudier empiriquement ce qui arrive lorsque ce texte est lu par des types différents de lecteurs, avec des connaissances du monde qui ne coïncident pas entre elle.[3]

Aldo Nemesio déduit de son constat que le sens du texte ne peut être élaboré qu'à travers une vraie analyse du texte auprès de ses réels lecteurs:

> Le sens d'un texte n'est pas une priorité interne au texte lui-même, puisqu'un signe linéaire ne peut pas contenir toutes les informations qui constituent un sens. Le sens est le résultat d'un événement : la rencontre entre les signes du texte et les lecteurs de celui-ci. C'est pourquoi il ne peut être découvert qu'à travers l'étude

[1] Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, op.cit.p.16.
[2] Jean-paul Sartre, "Les écrivains en personne, entretiens avec Madeleine Chapsal,1960", In Jean-paul Sarte, *Situations, IX*, Paris :Gallimard, 1972,p.35.
[3] Aldo Nemesio,"Réflexions sur les méthodes de l'anthropologie littéraire", In Stefano Lazzarin, Mariella Collin, *La critique littéraire du XX e siècle en France et en Italie (actes du colloque de Caen(30 mars-1er avril 2006)*, op.cit., p.80.

de la rencontre du texte avec ses lecteurs réels.[1]

Et comme la culture des lecteurs n'est plus uniforme et les différentes sociétés sont multiculturelles, le projet d'anthropologie littéraire s'annonce comme une proposition d'étudier le comportement littéraire de l'homme, il regroupe les différentes actes de lectures produites par des lecteurs de provenances culturelles différentes, car " la culture est l'ensemble des manières de penser, d'agir et de sentir d'une communauté dans son triple rapport à la nature, à l'homme, à l'absolu.[2] pour reprendre les termes de Selim Abou.

La diversité d'interprétation donne lieu à une multitude d'approches et de démarches, ces dernières reflétant à leur tour différentes méthodes susceptibles de rendre compte de la polysémie d'un texte littéraire. Néanmoins, ces approches sont limitatives et réductrices, chaque approche décrit et analyse l'une des caractéristiques du texte littéraire " en portant l'accent sur la singularité du message littéraire, elles sont tout de même les témoins de notre incapacité à ne pas lui reconnaître une valeur propre. Si elles nous gênent, c'est sans doute par l'occultation totale qu'elle suppose de l'acte créateur."[3]

Il est difficile de croiser les différentes approches du texte, mais il est possible de construire un discours cohérent qui tienne compte du texte, de l'auteur, du réel, de l'imaginaire, de l'intention et de l'inconscient, sans se disperser dans toutes les directions. C'est ce qui forme une poétique du texte comme le confirme Marie Scarpa :

> notre ambition est de contribuer à une poé/ poïétique culturelle du texte littéraire, en étudiant les cultures du texte (et non dans le texte) et leurs logiques discursives jusque dans le grain de la langue elle-même " toute une mythologie est déposée dans le langage" écrit Wittgenstein). Nous nous situons dans les travaux de Bakhtine, qui réclame de la science de la littérature qu'elle" resserre son lien avec l'histoire de la culture" et qui théorise la dialogisation et l'hétérophonie, et de manière générale dans l'héritage de ceux "des formalistes" qui ont pensé leurs recherches en relation avec le folklore ou l'ethnologie (Jakobson, Propp, Greimas) même si les spécialistes de littérature ont parfois mis de côté cette dimension de

[1] Ibid.
[2] Selim Abou, *L'identité culturelle*, Paris : Anthropos,p.30.
[3] Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, op.cit., p.12.

leurs travaux.[1]

Ce discours "poétique" cohérent peut être élaboré à travers une démarche anthropologique qui fait appel aux méthodes appartenant aux différentes disciplines des sciences humaines et en particulier à l'histoire, à la sociologie, à la psychologie en vue de rendre compte de la réalité de l'œuvre analysée. Tout éloignement de la perception du caractère anthropologique de l'œuvre littéraire donne lieu à un discours partiel et fragmenté sur l'œuvre littéraire. Et c'est pour ces raisons que la recherche en anthropologie littéraire s'impose comme une solution à des lectures disperses et réductionnistes du texte littéraire :

> un projet de recherche en anthropologie littéraire, devant des modalités culturels différents, décrit la coexistence souvent conflictuelle de canons différents, en essayant d'expliquer pour qui, quand, où et pourquoi un certain canon est (ou a été) considéré comme valable. Il s'agit d'un relativisme qui offre un enrichissement culturel très salutaire, et qui engendre de nouvelles curiosités stimulantes, mais qui peut mettre dans l'embarras les chercheurs qui ont l'habitude de concentrer leur intérêt sur un nombre limité de littératures nationales.[2]

Si l'écrivain écrit souvent du dedans d'une société à laquelle il appartient (une identité) -même s'il s'en distancie, préfère la neutralité ou même s'il la critique acerbement- le lecteur, quant à lui, lit une œuvre à partir d'un lieu précis, à partir d'une histoire et d'une position sociale contraignante, plutôt, à partir de son appartenance à un groupe linguistique ou culturel particulier comme le confirme Anne Mauriel dans sa synthèse de la définition de Roland Barthes du texte littéraire :

> C'est un concept polémique, destiné à mettre en cause l'extériorité du regard que le critique porte sur l'œuvre et à inscrire notre conception de la littérature nouveau champ théorique où le texte écrit ne serait plus pensé comme objet d'une consommation mais recueilli comme jeu, travail, production, pratique.[3]

[1] Marie Scarpa, "Littérature, anthropologie, ethnocritique", *L'Atelier du centre de recherche historique* en ligne),16 Bis, mis en ligne le 02 février 2017, consulté le 20 janvier 2018. URL /http://journals.opendition.org/acrh/7519; DOI :10.4000/acrh.7519.

[2] Aldo Nemesio, "Réflexions sur les méthodes de l'anthropologie littéraire", In Stefano Lazzarin, Mariella Collin, *La critique littéraire du XX e siècle en France et en Italie (actes du colloque de Caen(30 mars-1er avril2006)*,op.cit.p.80

[3]Anne Maurel, *La critique*, Paris : Hachette, 1994, p.88.

Dans la même optique, Florent Coste synthétise la réception du texte littéraire auprès des lecteurs comme suit:

> En vertu des principes de communication différée et d'indétermination de sa destination, un texte littéraire est potentiellement réinscriptible dans des formes de vie nouvelles. Disponible, décontextualisable, remobilisable(Macé,2009), mais jamais vagabond, il est une arme contextuellement déterminante et génératrice de prises inédites sur le réel, de manières concurrentes à la doxa de configurer le social, de présenter les problèmes publics (Dewey,2010 ; Hanna,2010) ou de rendre visible des minorités invisibles, bref de travailler de l'intérieur nos accords fondamentaux dans le langage, c'est-à-dire dans nos formes de vie.[1]

Florent Coste explicite le poids et l'apport du contexte dans la réception et l'interprétation du texte en disant que:

> Le sens du contexte devient avec les types de continuité qu'on entend alors rétabli avec le texte : un historien de la lecture y voit les formes concrètes et matérielles du texte et les gestes routiniers impliqués par lui : un sociologue de la littérature y verra plutôt un champ travaillé par des forces majoritaires et minoritaires, dominantes et dominées qui définissent un espace des possibles de la création; la sociocritique, quant à elle, elle comprend le contexte comme un ensemble plus ou moins vaste de données discursives doxiques, se donne pour mission d'explorer les textes dans leurs capacité d'ingestion et de retraitement de ces dernières.[2]

Et puisque c'est le cas, le projet de l'anthropologie littéraire s'avère prometteur et "sauveteur " dans le sens où l'abolition des frontières pourrait nous ouvrir des opportunités et des voies de recherches plus accélérées et moins épineuses comme l'estime Aldo Memesio :

> Le projet de l'anthropologie littéraire repose essentiellement sur la suppression l'effacement des frontières rigides entre les disciplines qui étaient pendant longtemps séparées à savoir l'histoire, la littérature, la philosophie, la linguistique, la psychologie, la sociologie…les chercheurs dans ces disciplines différentes s'interrogeaient sur les mêmes phénomènes avec des termes semblables et en dépit des méthodes et de la terminologie qui sont différentes, il s'avère que

[1] Florent Coste, "littératures et formes de vie", *Pratiques*, (En ligne), 151-152/2011/ mis en ligne le 16 juin 2014, consulté le 8 janvier 2015.URL : http : journals.openedition.org/ Pratiques/1788; DOI :10 :4000/pratiques.1799.
[2] Ibid.

> certains questionnements et problématiques sont identiques, « ce qui nous devrait nous faire réfléchir sur les avantages qu'on pourrait retirer de l'ouverture des frontières scientifico-disciplinaires, et sur la rigidité de notre bureaucratie universitaire, qui semble favoriser les politiques protectionnistes, quitte à entraver le progrès de la recherche».[1]

Tout le système du texte, son fonctionnement, son économie poétique nous incitent à affirmer que le texte littéraire symbolise, actualise et met au goût du jour une pensée qui a régné dans une société donnée à une époque précise de son histoire, et chaque critique actualise cette pensée selon son centre d'intérêt et ses préoccupations et c'est dans ce sens que :

> L'anthropologie littéraire investit à la fois dans les cultures et les imaginaires fictionnels. « Ainsi, « le triangle des frontières anthropologiques, loin de s'appliquer aux seuls romans de formation, peut aider à penser toutes les cosmologies fictionnelles». En somme, la littérature pose, discute et déplace toujours, en fonction des régimes historiques et génériques qui sont les siens, la question des échanges symboliques entre mort et vivant, féminin et masculin, sauvage et domestique (et toutes les déclinaisons différentes).[2]

C'est dans ce sens que nous avons choisi d'interroger l'œuvre romanesque de Tahar Djaout dans une posture anthropologique : ce choix consiste d'une certaine manière à associer les points de vue particuliers de chaque discipline afin de construire une analyse globale et cohérente qui tient compte de la polysémie de l'œuvre étudiée. Selon cette optique, la lecture anthropologique, qui dépasse une simple juxtaposition des approches, va nous permettre de découvrir la nature anthropologique et culturelle de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout.

L'œuvre romanesque de Djaout qui est composée de cinq romans à savoir *L'exproprié* (1981), les *chercheurs d'os* (1984), *L'invention du désert* (1987), *les vigiles* (1991), et *le dernier été de la raison* (1999) constitue notre corpus, nous avons pris toute l'œuvre romanesque afin d'en avoir une vision globale.

[1] Aldo Nemesio, "Réflexions sur les méthodes de l'anthropologie littéraire", In Stefano Lazzarin, Mariella Collin, *La critique littéraire du XX e siècle en France et en Italie (actes du colloque de Caen(30 mars-1er avril 2006)*,op.cit.,p.82.

[2] Marie Scarpa, "Littérature, anthropologie, ethnocritique", *L'Atelier du centre de recherche historique* (en ligne),op.cit.

Cette œuvre nous interpelle pour plusieurs raisons, d'une part elle donne lieu à une polysémie énigmatique, d'autre part, c'est une écriture multidimensionnelle qui interroge et entrecroise plusieurs disciplines, non seulement des sciences humaines. Nous estimons que ces textes, écrits en un laps de temps relativement court (dix ans) (1981_1991) vont nous permettre d'élucider, d'interpréter et d'analyser l'écriture romanesque de Tahar Djaout, selon une lecture anthropologique, et de mettre en évidence les procédés mis en œuvre par l'auteur dans l'accomplissement de son œuvre. Nous avons choisi Tahar Djaout pour notre entreprise doctorale, pour sa richesse et pour l'originalité et l'universalité de son écriture que nous tenterons d'élucider.

Que l'on lise " *L'exproprié* " (1981), "*les chercheurs d'os* " (1984), "*L'invention de désert* " (1987), " *les vigiles* " (1991), ou le roman posthume " *Le dernier été de la raison* " (199), nous ne pouvons pas ne pas nous rendre compte de l'interférence du réel et de l'imaginaire, du croisement de l'Histoire et du social, et de l'intersection du conscient et de l'inconscient, comme le confirme Rachid Mokhtari :

> Les romans de Tahar Djaout forment un univers romanesque cohérent dans sa structure thématique avec ses invariants ou ses récurrences : l'histoire collective entravée et l'histoire individuelle libérée, le territoire de l'enfance et l'omniprésence des oiseaux qui symbolisent le mouvement si cher à l'auteur.[1]

Nul ne peut détacher la littérature de l'histoire sociopolitique, de la culture environnante et des enjeux collectifs." L'œuvre de l'écrivain, lequel écrit toujours à partir d'un espace sociopolitique singulier […] n'en est pas moins nécessairement marquée par la langue historicité, par les conflits passés dont l'écrivain hérite; qu'il le veuille ou non."[2] Dans cette optique, l'œuvre romanesque de Djaout livre des éléments qui permettent d'appréhender les changements sociaux, les bouleversements historiques, l'inconscient de l'auteur ainsi que l'influence d'autres récits et écrits sur sa production romanesque.

Etant donné que l'écriture djaoutienne se caractérise par la diversité discursive et la multidimentionnalité narrative, notre démarche pour l'étude de ces textes est inévitablement anthropologique, elle s'appuie essentiellement sur une pluralité d'approches qui se diversifie entre l'approche historique, la thématique, la sociocritique, la

[1] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout : un écrivain pérenne*, Alger : Chihab éditions, 2010, p.13.
[2] Gilles Bibeau, *Une identité en fragments : une lecture ethnocritique du roman québécois, les frontières de l'identité, Modernisme et postmodernisme au Québec*, Québec : les presses de l'université Laval,1996, p.338.

psychocritique et la mythocritique, La démarche suivie vise bel et bien à dégager certaines caractéristiques de l'identité personnelle de l'auteur et de l'identité collective dans ces romans. Nous tenterons aussi de mettre au jour les influences qui ont marqué notre auteur.

En effet, les approches textuelles prises séparément paraissent réductrices de l'œuvre dans ses caractéristiques et dans ses significations ; elles sont partielles car chacune s'appuie sur un seul point de vue :

> Ces approches, prises séparément, entretiennent une fragmentation de l'œuvre et par contre -coup, du lecteur; réduit pour ne pas dire entrainé et exercé, à ne dire qu'un aspect partiel de l'œuvre et maintenu dans cet état réducteur; peu compatible avec la conception d'un être atteignant son unité dans une formation consciente et automatisante.[1]

De ce qui précède une nécessité s'impose, qui est de recourir à une pluralité d'approches (lecture anthropologique), afin de rendre compte de l'œuvre de manière globale. L'œuvre approchée dans la diversité des lectures devient porteuse d'un discours dans sa pluralité de significations et de sens.

Certes, la lecture anthropologique parait redoutable à adopter, cependant sa découverte ainsi que l'enthousiasme pour une lecture et un discours complexe sur l'œuvre de Djaout sont les motifs qui nous ont incitée à relever ce défi. Dans ce sens, " le caractère complexe de l'anthropologie et des faits dont elle rend compte rejoignait le caractère complexe de l'œuvre littéraire abordée par une multiplicité d'approches, elle aussi marquee par les apports des diverses sciences humaines."[2]

L'intérêt pour l'anthropologie ne cesse de prendre de l'ampleur. Il nous semble nécessaire de l'investir pour la lecture, l'analyse et l'interprétation de l'œuvre romanesque de Djaout, et cela par le biais d'une pluralité d'approche et d'une manière convergente et cohérente. Donc la lecture anthropologique propose la synthèse des approches textuelles fondamentales.

L'œuvre littéraire a de solides parentés avec la culture; en tant qu'objet, elle est considérée comme la marque et le miroir de la culture qui est son puits où elle puche sa

[1] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *pour une lecture anthropologique de l'œuvre littéraire*, thèse de doctorat: institut des sciences et pratiques d'éducation et formation (ISPEF), université de Lyon 02, p.12
[2] Ibid., p.13.

substance. De là la lecture plurielle s'impose car elle permettrait de rendre compte des multiples significations et facettes de l'œuvre. En effet, la lecture anthropologique regroupe et appréhende d'autres formes de critique littéraire: elle est proche de la sociocritique, elle partage plusieurs traits avec l'analyse narratologique et stylistique, de ce fait elle se nourrit des mêmes méthodes qui alimentent les travaux de la critique littéraire.

Dans sa pratique de l'anthropologie littéraire, l'anthropologue prend plutôt le risque d'une interdisciplinarité large qui ne neutralise le discours et la méthode d'aucune discipline : combinant les meilleurs acquis de la sociocritique, de la psychocritique de la mythocritique ainsi que l'intertextualité et bien d'autres approches textuelles.

Dans notre exploration de l'identité dans l'ensemble des romans, nous proposons de les lire à partir d'un angle qui nous permet de déplacer constamment le lieu de notre lecture, de superposer les points de vue de l'œuvre et la situer constamment dans l'Histoire, dans la société, dans la langue, dans la politique, dans l'inconscient et dans la biographie de l'auteur en plus de la mythification que produit sa culture et sa communauté et dans ce sens nous confirmons avec Rachid Mokhtari que :

> d'un roman l'autre, la constance des thèmes traités sans parti pris, l'histoire, la religion, l'école, la liberté d'expression, de création, d'imaginaire sont donnés à lire dans ses périodes successives entre et dans lesquelles elles s'exacerbent et se télescopent dans un incroyable faisceau de discours, en surface hétérogènes, homogènes en profondeur.[1]

La multi-perspective historique, sociale, psychologique et mythocritique est indispensable pour nous faire réfléchir, tout comme l'auteur, dans le débat public et les controverses qui marquent la vie d'une époque et qui sont les motifs qui ont participé à l'élaboration de son œuvre.

L'acquisition de ces procédés méthodologiques : la notion de l'anthropologie et ses approches diverses ainsi que la définition du terme de l'interdisciplinarité au milieu des termes avoisinants contribueraient à la saisie des structures fondamentales et des significations élémentaires de l'œuvre de Tahar Djaout, cette méthode choisie permettrait de faire émerger le sens profond de l'œuvre car :

[1] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout: un écrivain pérenne*, op.cit., p.20.

> Lire une œuvre ou un texte pouvait devenir un acte d'appropriation d'une culture: la lecture étant non seulement l'expression d'un être de culture et d'un état d'unité personnelle en voie de conscientisation mais encore le lieu d'un échange entre deux êtres appartenant à des cultures semblables ou différentes.[1]

De ce qui précède une problématique s'impose : Quelle sont les propriétés anthropologiques de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout ? En se servant d'une pluralité d'approches et de points de vue pour concevoir une lecture pertinente, dans quelle mesure l'œuvre djaoutienne peut faire l'objet d'une lecture anthropologique, donc complexe, mobilisant une multiplicité d'approches et dépassant leur juxtaposition ? Dans quelle mesure cette œuvre peut être lue selon ce mode de lecture ? Quelle sont les points communs qui unissent les romans de Djaout ? Quelles sont les caractéristiques de l'écriture romanesque djaoutienne ?

Quels sont les centres d'intérêt de Djaout dans son écriture romanesque sachant qu'il est mathématicien de formation et journaliste de carrière? Partant du principe que l'œuvre littéraire est un objet anthropologique, de quelle manière Tahar Djaout participe aux débats de la société, à la construction, à la diffusion et à la mise en question des opinions et des valeurs de son époque ? Comment l'écriture romanesque djaoutienne représente les opinons qui font l'objet de controverses dans la société ? Quels sont les procédés et les moyens mis en œuvre par Djaout pour influer sur ses lecteurs et intervenir dans l'opinion publique? Quel est l'apport d'une telle lecture à l'élaboration d'un discours complexe, cohérent et interprétatif du texte? Dans quelle mesure la lecture anthropologique permet-elle de rendre compte de la nature de l'écriture interdisciplinaire de Tahar Djaout ?

Afin de tenter de répondre à de telles questions, nous mettrons à l'épreuve les hypothèses suivantes :

- Djaout interpelle l'Histoire pour authentifier les faits racontés et fortifier le discours officiel. Ses romans puisent leur vérité dans le contexte socio-politique et culturel.
- Le mythe littéraire et le mythe personnel djaoutien convergent vers la quête identitaire et la préservation de la mémoire collective des siens.

[1] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, thèse de doctorat *: Pour une lecture anthropologique de l'œuvre littéraire,*op.cit.,p.14.

- Les fragments autobiographiques, la rétrospection et la mémoire de l'enfant sont les fondements d'une écriture qui puise dans l'histoire immédiate de l'auteur et qui se veut autobiographique.
- La quête identitaire est le noyau qui constitue la structure interne de la production romanesque djaoutienne.

Cette étude est composée de deux parties. Dans la première partie de ce travail, nous allons expliciter notre parcours méthodologique en exposant les enjeux da l'anthropologie et de l'interdisciplinarité. Le premier chapitre sera consacré à la définition de l'anthropologie et à ses caractéristiques en plus de la délimitation du concept de l'interdisciplinarité parmi les concepts avoisinants à savoir la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité en plus de l'appréhension de l'anthropologie interdisciplinaire, quant au deuxième chapitre il traitera l'approche thématique notamment la thématique de l'oeuvre romanesque, alors que dans le troisième chapitre il sera question de mettre la lumière sur le croisement entre les pratiques scripturales en anthropologie à savoir l'Histoire, la littérature, la fiction, les témoignages, quant au dernier chapitre, il abordora la dimension historique de l'œuvre djaoutienne

Dans la deuxième partie nous allons expliciter les dimensions : sociale, autobiographique et mythique de l'œuvre, et dans une optique interdisciplinaire, nous allons entamer notre analyse par la dimension sociale des romans dans le premier chapitre, quant au deuxième chapitre, il sera consacré à l'écriture de la mythification et de la démystification, alors que le dernier chapitre de cette étude prendra en compte l'aspect autobiographique et identitaire de l'œuvre.

Partie 1 :

De l’anthropologie interdisciplinaire à l’Histoire dans l’écriture romanesque

Chapitre 1 : La lecture anthropologique de la littérature

1.1 Définition de texte littéraire

1.2 Les différents champs anthropologiques

1.3 Définition de la lecture anthropologique du texte littéraire

1.4 Ses caractéristiques.

1.5 Multi-inter-et transdisciplinarité en littérature

Le texte littéraire qui peut faire l'objet de plusieurs explications, interprétations, et analyses, est le noyau de communication et d'échanges socio-culturels, il peut être soumis à une analyse anthropologique qui ne se limite pas à une lecture restreinte du texte mais qui recourt à tous les éléments qui mènent à la compréhension du texte. Etant donné que le texte littéraire est un produit de la culture et qu'il la reflète et qu'il est ancré en elle, il peut être soumis à une lecture anthropologique car il représente un univers de configurations historiques, sociales, symboliques, mythiques, psychanalytiques et identitaires ; des configurations qui sont les modalités qui font l'objet d'une approche anthropologique.

> Dans la lecture anthropologique, une multiplicité d'approches qui dépasse leur juxtaposition s'impose, cela donne l'accès au développement d'une lecture plurielle qui exige une intersection entre les différentes théories et un dépassement des limites des approches textuelles. Ainsi elle étudie le fait humain dans sa particularité et dans son universalité, "l'anthropologie met en œuvre une multiplicité de savoirs et de savoir-faire et doit gérer la construction de son objet dans une complémentarité des approches."[1]

1.1 Définition de texte littéraire

Même si la notion de texte littéraire est problématique à première vue et si chaque tentative de définition risquerait d'être insuffisante, l'adoption d'une définition pour le texte littéraire parait primordiale pour cerner notre champ d'analyse. Jean-Paul Resweber, définit la littérature comme suit :

> La littérature est un récit, c'est-à-dire la configuration, sous la forme d'une mise en intrigue élaborée, d'un récit ébauché dans le geste initial d'écriture, d'une restitution, soignée, juste, cohérente et harmonisée de signes, de traits, de traces, de schèmes, d'inscriptions. La littérature donne à l'écriture sa forme, son style, son adresse : elle la fait entrer dans le corps du langage. C'est pourquoi elle se présente comme étant le milieu même de la pluri-, de l'inter- et de la transdisciplinarité. Écrire, c'est rendre compte, dans un langage commun et accessible à tous, qui met en œuvre toutes les ressources de la langue, des langages techniques et scientifiques ainsi que des rhétoriques disciplinaires ou professionnelles : c'est

[1] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Bruxelles : édition de Boeck, 2004, p. 09.

consigner le sens anthropologique des savoirs.[1]

Quant à Roland Barthes, il définit le texte littéraire comme suit :

> Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations.[2]

Alors que Michael Riffaterre estime que:

> Le texte en tant qu'écriture, attend et appelle une lecture; si la lecture est possible, c'est bien parce que le texte n'est pas fermé sur lui-même, mais ouvert sur autre chose ; lire, c'est en toute hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte. Cet enchaînement d'un discours à un discours dénonce, dans la constitution même du texte, une capacité originelle de reprise qui est son caractère ouvert. L'interprétation est l'aboutissement concret de cet enchaînement et de cette reprise.[3]

Tandis que Julia Kristeva le définit comme une pratique signifiante qu'elle soit ou non littéraire qui " redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directes avec différents énoncés antérieurs ou symboliques."[4]

L'œuvre littéraire qui est le produit d'une culture, est un produit humain qui s'inscrit dans un champ de relations sociales, il peut faire l'objet de l'analyse des anthropologues. Cet objet de culture contribue" à perpétuer et à préserver ce niveau de complexité sociale"[5].

Objet de communication et d'échange social " un texte a, en effet, pour fonction de pérenniser, de perpétuer et de fixer, pour la mémoire des hommes, les savoirs, les

[1] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", *Questions de communication* [En ligne], 192011, mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté le 18 mars 2020.URL http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2661;DOI:https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2661

[2] Roland Barthes, *S/Z Essai*, Paris : Seuil,1970, pp.20-21.

[3] Michael Riffaterre, "La Trace de l'intertexte", *La Pensée*, Paris, N° 215, octobre 1980.

[4] Anne Maurel, *La critique*, op.cit., p.89

[5] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, op.cit., p.13.

conceptions, les visions du monde, ainsi que les symboles et les mythes du groupe d'appartenance culturelle, permettant ainsi aux membres de ce groupe de s'identifier entre eux et en eux."[1]

L'objet littéraire porte la marque du groupe social auquel il appartient, et de sa culture. Son auteur se charge d'exprimer l'identité culturelle de la société et de présenter les récits mythiques de sa culture. Donc, il assure une transmission de savoirs, de valeurs et de symboles qui constituent la mémoire collective. La lecture anthropologique permet de mettre en évidence la multiplicité de sens textuelle et la littérarité qui fait du texte un objet anthropologique.

Dans le numéro 11 de la revue *Communication* parue en 1968, Julia Kristeva a intitulé son article *la productivité dite « texte »*, et cette définition du texte comme productivité renvoie à une reconnaissance de l'aspect transformateur et libérateur des limites des mots et de la langue de l'écriture notamment littéraire comme le prouve Anne Maurel :

> Le langage constitue un ordre et réalise une forme d'oppression, dont on se libère en jouant avec les mots. Le lieu par excellence de cette liberté conquise est l'écriture littéraire ; la vie des mots, ailleurs déniée et contrainte, est ici délivrée des exigences de la raison pratique. S'il est nécessaire, pour agir, de croire que les mots en un sens et un seul, l'écriture, au contraire, découvre « l'inconnu »(Rimbaud), l'incessante dérive du signifiant. La plus rien-ni la raison pratique, ni l'idéologie- ne vient arrêter ni figer l'enchaînement des mots, la perpétuelle migration des sens.[2]

Selon les anthropologues de la littérature, les articulations et les dimensions du texte littéraire ne peuvent s'appréhender loin du centre d'intérêt du lecteur :" tout récit est pris dans un acte de communication, un discours, une énonciation qui comportent – directement ou indirectement, explicitement ou implicitement- des visées, des intentions, des effets recherchés."[3]

[1] Ibid.
[2] Anne Maurel, *La critique*, op.cit., p.88
[3] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris : Armand Colin, 2016, p.53.

Loin de vouloir dépasser ou d'égaler le monde réel, le texte littéraire nous permet d'établir une relation dynamique avec l'homme. Les personnages peuvent refléter les identités de leurs auteurs comme ils peuvent participer à la construction de celles des lecteurs. En analysant les identités fabriquées par l'auteur, il est possible de reconstruire l'identité de l'auteur-narrateur- au même temps que la personnalité et l'entourage du lecteur peuvent être "contaminés ou infectés" comme le confirme Florent Coste :

> Tout texte et l'art en général, est un objet digne d'attention, parce que fonctionnant comme un principe actif d'investissement et d'exploration du monde, qui au même titre que la science élaborent autant d'organes améliorant notre prisme sur lui. S'il importe de dépister les encodages, les dialogismes et les hybridations du contexte dans le texte, la contre-partie est de penser aussi l'objet social qu'est le texte littéraire comme doté d'un pouvoir ou d'un effet sur le contexte dans lequel s'inscrit en tant que « système symbolique actif ».[1]

1.2 Les différents champs anthropologiques

Parmi les facteurs qui ont favorisé l'essor de l'anthropologie littéraire à partir des années 2000, on cite l'émergence de l'anthropologie culturelle vers la fin du XIXe siècle, cette dernière a revalorisé les hommes primitifs et les cultures minoritaires confinées autrefois dans des altérités inéquitables et irresponsables, en plus du détournement vers l'interdisciplinarité dans les recherches scientifiques et des sciences humaines. L'adoption du concept de l'imaginaire anthropologique dans les études littéraires notamment celles de la littérature comparée a été fortifié par l'apparition des mouvements littéraires tels que le réalisme, le surréalisme et le modernisme. C'est ainsi que l'entrecroisement et l'interaction des disciplines ouvre au texte littéraire de nouveaux horizons d'interprétation dans le cadre de l'anthropologie littéraire qui :

> renvoie aux études et réflexions littéraires conduites dans une optique anthropologique…la mondialisation des connaissances remet en question les comparaisons binaires, tandis que la critique postcoloniale favorise la dissolution d'une conception élitiste de la littérature, en appelant à explorer les littératures minoritaires, non écrites ou marginales, pour orienter la littérature

[1] Florent Coste, "littératures et formes de vie", *Pratiques*, op.cit.

comparée vers la démocratisation incarnée par l'anthropologie littéraire.[1]

La lecture anthropologique exige de prendre en considération le caractère complexe de l'objet littéraire qui exclut toute juxtaposition ou additionnement des approches. Elle découle d'un entrecroisement entre plusieurs approches : l'historique, la sociocritique, la sémiologique, la psychocritique et la mythocritique…etc. "Les comparatistes chinois estiment que l'anthropologie littéraire tire sa force de la communication qu'elle établit entre écriture et oralité, entre mythe, rite et réalité, en construisant un pont entre primitivisme et civilisation, entre rationnel et irrationnel."[2]

Suite à la crise de pensée entre les formalistes linguistes et les structuralistes, un intérêt particulier pour les instruments anthropologiques s'est affirmé en France dans les études littéraires alors qu'aux États-Unis, l'intéret pour les études de l'anthropologie s'est affirmé suite aux études postcoloniales notamment celles de récits de voyage qui ont favorisé, de leur tour, les rapprochements et les croisements entre Littérature et anthropologie. Ye Shuscian constate que :

> Les travaux récents se focalisent sur les relations entre mythe et rite, sur l'archétype rituel tel qu'il est suggéré par les récits littéraires anciens et modernes, à l'aide des investigations de terrain sur les survivances rituelles permettant de relier mythe, rite et croyance, de tisser des liens entre des divinités mortes enregistrées dans les écrits anciens et celles qui sont encensées de nos jours dans les temples.[3]

Il estime que " le mythe ne sera plus confiné à la littérature folklorique, mais reconnu comme le code originel ou archétypal de la tradition culturelle. Son étude contribuera à abolir les frontières qui séparent littérature, histoire, philosophie, religion, psychologie."[4]

En effet, l'anthropologie littéraire optimise de briser et de déconstruire les frontières rigides entre les disciplines différentes, et pour ce faire, elle exige des compétences appartenant à des domaines traditionnellement séparés à l'image de l'histoire, la littérature, la sociologie, la linguistique, la psychologie et la sémiotique. De ce fait, La lecture

[1] Ye Shuscian(traduit par Shao Nau) " anthropologie littéraire : Recherches interdisciplinaires dans le comparatisme chinois", *Littérature comparée*, 2011/1, N°337,pp.78-84.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid

anthropologique prend en compte les différentes dimensions de l'œuvre littéraire. Elle est une science de l'homme qui "s'intéresse aussi bien aux productions d'une communauté qu'à celles d'un individu lui-même appartenant à un groupe social et culturel"[1], en tant que discipline, elle étudie le fait humain, à travers la description du rapport entre le particulier et le général, et la tentation d'insérer et d'expliquer la réalité dans une logique plus complexe. Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel confirment que :

> L'anthropologie […] utilisera dans ce sens des approches aussi diverses que la sociologie, l'histoire, la psychologie, la psychanalyse, la sémiologie et la mythologie […] cette multiplicité des approches, qui situe résolument l'analyse anthropologie dans le champ de la complexité, réaffirme par ses choix méthodologiques, le caractère complexe du fait anthropologique et culturel.[2]

Ainsi l'œuvre littéraire en tant que fait anthropologique complexe ne peut être reconnue comme telle qu'à travers une démarche elle-même complexe, s'appuyant sur la multiplicité d'interprétations que font apparaître les différentes disciplines. La lecture anthropologique du texte littéraire, qui s'appuie sur des croisements des disciplines, procède à s'interroger sans cesse afin de dépasser les préjugés de notre culture et de mieux voir et lire la polyphonie des textes littéraires.

> En effet, les différentes identités relatives, qu'une multiplicité d'approches permet d'élaborer et de cerner, ce ne sont pas irréductibles les unes aux autres. Ces convergences qui se manifestent entre elle permettent de découvrir l'œuvre comme le produit cohérent des relations que forment, dans la personne même de l'auteur, ces différentes identités relatives. Ces convergences sont aussi le signe que ces identités elles -même sont relatives au mythe fondateur qui les structure."[3]

Daniel Fabre, ce surréaliste anthropologue qui n'a pas éloigné ni dissocié la littérature de ses recherches anthropologiques, place progressivement la littérature au cœur de son projet anthropologique. Il nous a livré une approche qui tente de repérer des décrochages, des proximités, voire des entrecroisements entre les enquêteurs et les enquêtés, entre les anthropologues et les écrivains, entre l'anthropologie et la littérature. Dans ces deux projets d'œuvres qui n'ont pas vu le jour *La maison du chat* et *La*

[1] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel: enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, op.cit., p.9
[2] Ibid., 10
[3] Ibid., p.21.

bibliothèque des îles, ce professeur de lettres, a interrogé le rapport entre la littérature et l'anthropologie. Pour lui, (affirme Nicolas Adell):

> L'écriture est une entreprise de rédaction à l'intention des autres, il ne cesse de se rappeler que la littérature est « souvenir d'enfance » et de reprendre les termes de Roland Barthes, elle est, pour lui, une expérience vécue dans le contact avec « les Autres ». Il dit : « à partir de mon enfance, j'ai des projets infinis. »[1]

La lecture anthropologique fait du texte un signe complexe, elle l'appréhende dans sa littérarité. Elle met en relation différentes approches. Et l'œuvre littéraire, dans sa réalité textuelle et dans sa relation avec les autres œuvres, reflète des significations dans le système culturel. A ce propos Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel estiment que:

> Affirmer qu'une œuvre littéraire est signe d'une culture veut dire que l'œuvre en question comporte en elle-même les traits caractéristiques de cette culture et qu'elle a pour horizon de référence le système organisé autour du mythe fondateur qui constitue cette culture et l'univers de sens qui lui est propre [...] En effet, l'œuvre littéraire formalise, énonce et spécifie de façon plus ou moins claire, le discours de cette culture, dont le mythe constitue la formulation la plus radicale.[2]

Ils ajoutent ce qui suit :

> Objet de l'analyse des différentes approches, l'œuvre devient par la lecture anthropologique qui croise ses approches, une réalité qu'il convient de qualifier d'anthropologique. Chaque objet, en effet, rend compte d'un aspect partiel de la nature anthropologique de cet objet.[3]

De son côté Nicolas Adell qualifie les travaux de Daniel Fabre sur l'anthropologie littéraire dans *La bibliothèque des îles* comme un projet "d'identifier un noyau unifié de problèmes, d'intentions, de démarches, d'enquêtes ou de quêtes entre littérature et anthropologie, une fois grattée l'écorce des champs, des titres, mais aussi l'écorce de la

[1] Nicolas Adell, "Devant la littérature", *L'atelier du centre de recherches historiques* ,(en ligne), 16 Bis/2017, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 12 septembre 2018.URL:http:journals.openedition.org/acrh/7506; DOI/10-4000/acrh.7506.

[2] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, op.cit.,p.27.

[3] Ibid., p.28.

fictionnalisation du côté de la littérature et celle de l'argumentation étayée du côté de l'anthropologie."[1]

Dans la même optique, Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel estiment que :

> Percevoir et interpréter une œuvre est un acte authentiquement anthropologique, tant comme fait, comme démarche d'analyse que comme pratique à analyser [...] En effet, au fur et à mesure de sa lecture ou au cours de son apprentissage, le lecteur est amené à reconnaître dans le texte diverses représentations. Il doit veiller à faire la distinction entre ce qui relève du monde réel, qu'il soit évoqué dans l'œuvre ou procède de l'encyclopédie personnelle, et ce qui relève d'un "monde possible", attribuable au texte, au système conceptuel de l'auteur et, en dernière analyse, au système culturel informateur. L'activité de lecture peut être ainsi conçue comme découverte de la réalité et de ses différentes dimensions.[2]

Le texte est constitué, dans sa composition, de plusieurs éléments qui représentent des indices à repérer dans l'acte de sa lecture. Le lecteur doit se rendre compte des indices significatifs des réalités textuelles. Ce qui génère une multiplicité d'interprétation qui dépend du monde de lecteurs. Chaque lecteur adopte une démarche textuelle propre à lui, il privilégie soit le texte, soit le contexte soit l'univers imaginaire. Dans ce sens Nicolas Adell affirme que :

> Il faut construire, ou révéler, un nouveau monde qui pourra être issu de l'imagination de l'écrivain ou du travail d'un collectif: l'accès à de nouveaux lieux est permis, le contact avec de nouvelles personnes aussi, etc. Et c'est au bout de la chaîne, ce nouveau monde qui ordonne par réverbération, la nouvelle personne qui dispose dès lors de nouvelles qualités utiles: nouveau nom, nouveaux statut, nouveau pouvoirs aussi. Tout ceci est soumis à beaucoup de variations entre les groupes socio-culturels et entre le processus créateur et le processus initiatique. Mais une constante s'observe: l'un comme l'autre accordant la capacité de voir. Il s'agit toujours de devenir voyant."[3]

Quant à Florent Coste, il revalorise le rôle du lecteur dans le fait littéraire et il ajoute d'autres acteurs à l'auteur en plus du poids accordé à la communauté de réception:

[1] Nicolas Adell,"Devant la littérature", *L'atelier du centre de recherches historiques*,(en ligne), op.cit
[2] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, op.cit.,p.32.
[3] Nicolas Adell, "Devant la littérature", *L'atelier du centre de recherches historiques*, op.cit

> informée d'une théorie de l'action adéquate à son objet, une anthropologie de la littérature fait éclater les limites strictes des analyses traditionnelles qui faisaient trop facilement de l'auteur le seul acteur de la littérature frontalement opposé à un lecteur passif et mentonnier. En lieu et place de ces cadres d'analyse, l'action artistique mérite de se qualifier à la lumière des pratiques structurant les communautés où elles s'inscrivent, comme une coopération (Menger, 1993) entre une pluralité d'acteurs amenés à s'accorder pour agir ensemble.[1]

Florent Coste attribue à la littérature cette qualité de processus suite à la diversité de ses acteurs dans l'analyse littéraire et qui relève du ressort de l'anthropologie de la littérature:

> La littérature mérite d'être considérée comme un objet processuel, inscrit dans des faisceaux d'intentionnalités et des réseaux d'action et de pratiques, qu'il travaille de l'intérieur et où auteur et lecteurs prennent place parmi une diversité d'autres acteurs souvent insoupçonnés. C'est cet ensemble qui constitue l'unité d'analyse de l'anthropologue de la littérature.[2]

La lecture anthropologique telle quelle est entendue par Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, dans *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique* englobe des approches que nous résumons ci-dessous, nous allons les évoquer brièvement avant de s'attarder dans les chapitres qui suivent à présenter les approches retenues pour l'analyse de notre œuvre.

a. L'approche structurale

Selon cette approche, le texte littéraire est considéré comme une manifestation de la langue. Les structures d'ordres phonétiques, rhétoriques, syntaxiques et grammaticaux sont sollicitées par le critique dans le processus de découverte et d'analyse du texte qui génère des réseaux de significations. Le structuralisme voulait saisir, derrière la diversité phénoménale, un arrière-plan fondateur qui serait la structure. Elle fait du texte un objet structuré, elle s'intéresse à l'identification des unités significatives pour construire des unités en structure signifiante, le lecteur est invité, donc, à découvrir les différentes indices et signes et leur attribuer des significations.

[1] Florent Coste, "littératures et formes de vie", *Pratiques*, op.cit.
[2] Ibid

b. L'approche sémiotique

Elle fait du texte un objet d'une description des conditions de production de son sens. "Dans cette perspective, on entend par lecture la construction, à la fois syntaxique et sémantique, de l'objet sémiotique rendant compte du texte signée."[1] Le parcours génératif du sens se base sur l'identification de structure d'indices et de signes les plus superficielles pour aller aux plus profondes. Les deux approches structurale et sémiotique considèrent le texte comme un objet clos sur son sens.

c. L'approche sociocritique

Elle considère le texte comme un objet social produit par une société à un moment donné de son histoire, elle cherche à élucider les rapports qu'entretient le texte avec la réalité sociale. Le lecteur dans cette démarche est appelé à fouiller dans le contexte du texte (préface, référence biographiques…) et puis dans les indices et les motifs qui reflètent la société de l'œuvre, ainsi que la vision du monde qui prédomine dans l'œuvre, mais aussi la position de l'auteur et l'idéologie véhiculée par l'œuvre. Ainsi l'approche sociocritique mobilise une variété d'indices qui permettent de considérer le texte comme un objet social.

d. L'approche psychocritique

Elle fait du texte un objet symbolique qui relève d'une psyché humaine. Selon cette approche le texte cache un discours de l'inconscient qui ne peut être dévoilé qu'à travers le repérage d'indices et de certaines figures de style, telle que les répétitions, les métaphores et les connotations. Ces indices constituent une structure qui mène le lecteur vers la reconnaissance du discours inconscient.

> C'est en fait l'ensemble du ‘'mythe personnel‘' saisi et articulé à partir de ses différents indices qui devient à son tour signe à interpréter, qui reproduit iconiquement les éléments d'une histoire symbolique personnelle et universelle et qui peut conduire à identifier autour de quelles structures inconscientes s'établit la personne de l'auteur. Une telle identification, faite dans et par le discours de

[1] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel: enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, op.cit., p.35.

> lecteur, n'exclut évidemment pas de sa part une identification de lui-même et de ses propres structures inconscientes.[1]

L'approche sociocritique et l'approche psychocritique ont en commun de développer un discours à partir du rapport entre le texte et le contexte dans lequel l'auteur a produit l'œuvre.

E. L'approche thématique

Elle fait du texte un objet esthétique " Le thème étant une réalité générale que l'on rencontre, à l'état pur ou interprété, dans une œuvre particulière, se manifeste dans cette œuvre à travers différents motifs ou variations qui lui donnent sa tonalité et sa coloration particulières." [2]

On peut repérer le thème dans une œuvre à travers les champs lexicaux, les évènements et les images qui sont récurrents dans le texte. A partir d'un certain nombre d'indices, le lecteur les identifie et les rassemble sous une réalité qui leur est commune et qui désigne une typologie thématique.

> une fois qu'il a identifié les thèmes principaux du texte, qu'il a constitué la constellation thématique de chacun d'eux en faisant apparaître des motifs ou variations comme autant d'indices de sa présence, le lecteur peut, en se fondant sur le rapport entre le texte et l'intertextualité de l'œuvre, considérer les thèmes dégagés comme des indices d'une thématique plus générale, celle de l'univers imaginaire d'un auteur, reconnaissable à certains traits particuliers et à une coloration toute singulière. [3]

f. L'approche mythocritique

Elle fait de l'œuvre un objet qui véhicule un mythe, elle s'intéresse à l'univers imaginaire, en considérant le texte comme une production culturelle qui génère un discours mythique qui apparait soit consciemment ou inconsciemment comme l'affirme G.Durand dans son ouvrage *Figures mythique et visage de l'œuvre* ; "la mythocritique tend à

[1] Ibid., p.38.
[2] Ibid., p.39.
[3] Ibid.

extrapoler le texte ou le document étudié […] mais aussi à rejoindre les préoccupations socio ou historico-culturelles."[1]

La nature anthropologique du texte et sa complexité impose le déploiement de significations de chaque approche. La pluralité des approches permet de repérer les signes mais aussi de construire la synthèse d'une lecture anthropologique. Chaque approche mise en œuvre dans la lecture anthropologique permet de repérer des indices et des signes de nature différente, et de chacune se dégage un discours explicatif ou interprétatif différent.

> Que l'approche envisage le texte en lui-même comme dans le cas des lectures structurale et sémiotique, qu'elle le considère dans son rapport avec un espace intertextuel ou culturel, connue pour les approches thématique ou mythocritique, ou qu'elle lise le texte sous l'aspect de l'inscription de cette histoire dans le texte, comme le font les approche sociocritique ou psychocritique, on constate dans chacun des cas la construction par chaque approche d'un objet particulier."[2]

Ainsi le texte forme un signe complexe dont aucune des approches, conduite séparément, ne peut rendre compte dans sa complexité et sa nature anthropologique ; ce qui impose la nécessité d'une synthèse d'indices, de significations et de procédures.

La lecture anthropologique qui met en évidence le texte (qui est considérée comme un signe anthropologique) se base sur les différentes approches et à partir des objets construits par chacune d'elle. Une telle lecture complexe génère une réalité elle-même complexe, produit de la synthèse des objets construits par chaque approche.

Le croisement des signes et la convergence entre les significations ainsi que les correspondances entre les différents champs anthropologiques, conduisent à reconnaître que le texte est organisé selon un système interne structuré et structurant.

La lecture anthropologique qui s'appuie sur les différentes disciplines des sciences humaines, et en dépassant les approches partielles du texte ou de l'œuvre, elle peut rendre compte de la complexité et de la pluralité de l'œuvre littéraire, dépassant la disparité, la

[1] Ibid., p.40.
[2] Ibid., p.60.

juxtaposition et la vision réductionniste de chaque approche et de chaque champ anthropologique.

1.3 Définition de la lecture anthropologique du texte littéraire

L'anthropologie est un système de compréhension globale qui émane d'un postulat de regrouper les faits dans leur totalité. Si l'homme se sert de la littérature pour expliquer ou pour comprendre le monde, c'est qu'il dispose d'un élément propre à lui qui est la culture. Cette fonction métaculturelle de la littérature la situe parmi les phénomènes anthropologiques. L'anthropologie de la littérature fait partie intégrante de l'anthropologie culturelle, elle s'achemine vers une perspective multi-interprétative. Dans son *Anthropologie structurale* Claude Lévi-Strauss définit l'anthropologie comme suit :

> Une anthropologie entendue au sens le plus large, c'est-à-dire une connaissance de l'homme associant diverses méthodes et diverses disciplines, et qui nous révélera un jour les secrets ressorts qui meuvent cet hôte, présent sans avoir été convié à nos débats : l'esprit humain[1]

Florent Coste synthétise ses lectures des définitions de l'anthropologie de Quine, Gell, De Sardan, et De Castro comme suit :

> L'anthropologie se définirait par la mise en œuvre d'une posture compréhensive, par un principe de charité (Quine, 1977 ; Davidson, 1993) accordant du sens à ce qui semble le plus étrange et le plus irrationnel (Gell, 2009, p.12), par un aller-retour critique entre catégories savantes et catégories indigènes (Olivier de Sardan, 1998) et par le refus de tout constructivisme à sens unique (Viveiros de Castro, 2009,p.5 et suiv) »[2]

Florent Coste explicite la nature, la finalité et la valeur de l'anthropologie :

> L'anthropologie est érigée en un modèle de la connaissance interculturelle probant, reposant sur un postulat universaliste de comparabilité et de traductibilité des cultures, et capable de franchir les cloisons disciplinaires autant que celles que dresse un monde pourtant globalisé. L'anthropologie constitue à cet égard autant un corpus de textes, d'outils, de concepts, qu'un ethos scientifique

[1] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958, p.91.
[2] Florent Coste, "littératures et formes de vie", *Pratiques*, op.cit.

> et méthodologique dont l'attractivité repose sur plusieurs de ses caractéristiques: l'explication par la culture, le contextualisme, la focalisation sur l'altérité, l'interdisciplinarité et l'auto-critique.[1]

Partant de la convergence des signes et des significations formulés par les approches anthropologiques empruntées aux sciences humaines, la lecture anthropologique du texte littéraire se définit comme la démarche complexe qui fait du texte littéraire un objet à analyser. Considérant l'œuvre littéraire comme une production culturelle, elle synthétise les différentes interprétations qui émergent des approches convoquées, et révèle le principe organisateur des signes et de leur significations.

Elle démontre ainsi le rapport qu'entretient l'œuvre littéraire avec le système culturel qui l'a produite et l'a organisée. Donnant ainsi convergences, croisements et cohérence à des significations et à des interprétations qui apparaissent divergentes et contradictoires. La lecture anthropologique tient un discours qui rend compte du système culturel entier.

Puisque l'anthropologie est une démarche interdisciplinaire qui se lance dans l'étude de plusieurs disciplines, c'est une approche dont les champs d'investigation sont aussi vastes qu'elles lui permettent de s'ouvrir sur plusieurs sciences humaines pour mieux saisir les particularités d'une écriture, d'une littérature voire d'une culture.

Du moment que l'anthropologie de la littérature est une subdiscipline de la littérature et qui est née d'un rapprochement et d'un croisement entre la littérature et l'anthropologie, il est évident que les influences de l'une sur l'autre sont croissantes. L'anthropologie a empreint des notions littéraires telle que la narration, le symbole, la trame, la métaphore…etc., et la littérature n'a pas hésité à puiser dans les champs anthropologiques. Ces influences mutuelles ont engendré une démarche interdisciplinaire qui tire sa force du dynamisme et des interférences qui existent entre les deux domaines.

L'anthropologie de la littérature vise à étudier le texte afin de nous fournir des données sur la culture dont il est le produit. Elle analyse ainsi la réalité extratextuelle. Cependant le texte peut être lui-même révélateur d'un certain contenu culturel. Dans cette optique, l'espace textuel serait le signifiant qui contient le signifié implicite d'une culture. Le texte peut être une référence à lui-même en tant qu'un espace symbolique de signifiés

[1] Ibid.

extrêmement riches, et de ce fait, il nous livre des données et des modalités extrêmement riches qui participent à la construction de l'étude anthropologique.

1.4 Ses caractéristiques

Les caractéristiques de la lecture anthropologique du texte littéraire sont résumées par Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, dans leur *livre La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, que nous résumons comme suit :

a. C'est une synthèse des approches

Elle révèle de la convergence entre les objets construits par les diverses approches, elle exige la nécessité d'une multitude des approches, chacune apportant son explication et son interprétation du fait anthropologique qu'est le texte. Cependant elle synthétise les différentes analyses approchant le texte car elle se fonde sur la reconnaissance des limites de chaque approche.

b. C'est une démarche d'élucidation de faits textuels anthropologiques

Elle considère le texte comme un ensemble de faits anthropologiques, et un même fait peut se référer à de multiples aspects (champs anthropologique de la réalité humaine).

c. C'est une élucidation culturelle de l'acte interprétatif

Elle reconnaît la nature anthropologique du texte et son interprétation, cette interprétation est considérée comme une réalité anthropologique. L'œuvre n'est pas séparable de la culture qu'il a produite (la culture de l'auteur) et celle qui l'a reçue (la culture du lecteur) ; elle (l'œuvre) devient ainsi objet de transmission de deux cultures ou même de deux rives d'une même culture.

d. Elle s'inscrit dans une démarche de rationalité et de scientificité

La lecture anthropologique est une démarche rigoureuse et expérimentale, elle observe d'abord le texte et les faits qui le constituent.

> Le caractère expérimental et rational de la lecture anthropologique fait qu'elle suit une démarche inductive à travers la suite ordonnée des opérations cognitives par lesquelles elle décrit et construit le texte; ce qui a pour conséquence qu'elle exige une grande rigueur dans la mise en relation entre les faits et les interprétations.[1]

La lecture anthropologique amène le lecteur à formuler un certain nombre d'hypothèses, leur vérification lui permet d'élaborer des systèmes explicatifs qui construisent chez lui la capacité à déterminer un ensemble de relations susceptibles de révéler le caractère complexe du texte qui se fonde sur une implication et une application de la rationalité et de la scientificité.

e. Elle s'appuie sur les stratégies d'une démarche complexe

Lorsque la lecture anthropologique s'appuie sur la pluralité d'approches et l'interprétation synthétique des objets, elle met en évidence la complexité de l'œuvre littéraire, elle s'appuie sur la stratégie d'une pensée complexe qui se fonde sur les lectures et les interprétations partielles.

f. Elle produit un discours anthropologique

Prenant en compte la complexité de l'objet textuel et de sa nature anthropologique, la lecture anthropologique permet de situer le texte comme signe de culture, l'œuvre littéraire devient ainsi, non seulement un objet ou un produit humain; mais plutôt un instrument et un outil d'une culture, plutôt un compte rendu d'une culture.

> Ce compte rendu, qui dépasse la partialité des sens attribués à un auteur ; à son contexte personnel, social ou historique renouvelle la relation entre création et réception de l'œuvre littéraire et transcende les personnes et les lieux, ne faisant pas de l'œuvre un artefact, mais un objet représentant l'universel en dépit de son caractère particulier. [2]

La lecture anthropologique, complexe par sa nature, génère nécessairement une pensée complexe, que rend possible une expérience de la multi dimensionnalité de l'œuvre

[1] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, op.cit.,pp. 67-68.
[2] Ibid., p.69.

littéraire approchée, qui, de son tour, se fonde sur la transversalité des signes et de significations.

Le texte littéraire a une dimension anthropologique que la synthèse des approches rend perceptible et interprétable. Une telle interprétation n'est concevable que par une mise en cohérence des signes, des significations et par la mise en évidence du principe culturel qui les organise.

La lecture anthropologique reflète les fondements culturels de l'œuvre de la société qui l'a produite et de l'auteur qui l'a écrite ; elle ne se contente pas de juxtaposer les significations élaborées à partir des signes que l'auteur a mis en œuvre. Mais aussi elle met en évidence en plus de la culture de référence celle de réception.

La lecture anthropologique est donc une lecture complexe qui dépasse la juxtaposition des approches ; tout en fournissant une analyse particulière de l'objet textuel ; chaque approche contribue à l'élaboration de la synthèse qui est en fait la lecture anthropologique.

Cette synthèse n'est pas seulement des objets construits par les différentes approches particulières mais aussi la mise en relation et en cohérence des informations et des significations dégagées par ces mêmes approches. Le système culturel est au principe de l'œuvre et notamment de son mythe fondateur.

La lecture anthropologique recourt aux différentes approches textuelles et cela est justifié par le fait que chaque méthode apporte ses propres concepts et présupposées théoriques et conduit à "une théorie des opérations de compréhension dans leur rapport avec l'interprétation des textes."[1]

La lecture anthropologique n'est plus seulement prise en compte du texte seul ; mais elle vise à décrire, à travers une pensée ouverte, des signes séparés pour en trouver leur point d'intersection. Elle peut, dès lors, être définie comme une métalecture développant une pensée anthropologique et comme une herméneutique :

> L'anthropologique place les différences par lesquelles se distinguent les sociétés et les cultures au centre de sa démarche. Elle fait appel à l'analyse comparative

[1] Paul Ricœur, *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II,* Paris : le Seuil, 1971, p.156

> pour saisir sous les discontinuités observables des sociétés, des invariants propre à toute l'humanité […] le projet anthropologique est d'articuler les rapports du local et du global, de penser l'autre et le même sous leurs aspects les plus divers.[1]

De son côté Françoise Lestage confirme la contribution de l'herméneutique interdisciplinaire dans le processus anthropologique :

> Je crois que l'interdisciplinarité permet de rénover l'anthropologie en la contraignant à questionner ses pratiques et ses préalables, ce qui la mène à les réaffirmer ou à les remettre en question. De plus, en répondant à des curiosités intellectuelles que l'anthropologie n'a pas les moyens de creuser avec ses seuls outils, le travail interdisciplinaire crée une parenthèse hybride et provisoire qui prolonge en quelque sorte la discipline dans un sens où elle n'irait pas « spontanément » : il fait naître une ramification éphémère, un « au-delà » temporaire de l'anthropologie.[2]

Dans la même optique Abel Kouvouama, confirme, à propos de la littérature francophone, sa dimension anthropologique :

> Même dans sa dimension critique et de dérision, la littérature romanesque francophone assure également une fonction éducative et formatrice de l'expérimentation de la citoyenneté qui passe par l'apprentissage de la liberté à travers le libre exercice de la réflexion et de créativité. « Les productions littéraires des écrivains francophones ; à travers leurs spécificités et leurs diversités culturelles participent inévitablement du principe de l'universel.[3]

Du moment que la démarche qui consiste à prendre les approches séparément ne fait que réduire les caractéristiques et les significations de l'œuvre ; chaque approche peut être revisitée et relue à travers une autre approche, ce qui permet à chacune d'elle d'évaluer les autres sans pour autant tomber dans les querelles et les polémiques ; il y a une correspondance entre les approches et les interprétations de l'objet textuel et c'est le principe de l'interdisciplinarité comme le prouve jacques Hamel :

---

[1] Mondher Kilani, *Introduction à l'anthropologique*, Lausanne : Editions Payot, 1992, p.21.
[2] Françoise Lestage, "L'interdisciplinarité et les ramifications éphémères de l'anthropologie: Une réflexion à partir de deux enquêtes engageant démographes et anthropologues au Mexique", IN Olivier Leservoisier Laurent Vidal, *L'Anthropologie face à ses objets. Nouveaux contextes ethnographiques*, Edition des Archives contemporaines, 2007, pp.255-265.
[3] Abel Kouvouama, " Littérature, anthropologie et imaginaire dans les littérature du Sud", In Marc Cheymol, *Littératures au Sud*, France : Editions des archives contemporaines, 2009, pp.50- 51

> Si par l'intermédiaire de la méthode interdisciplinaire, une discipline se manifeste comme le commentaire d'une autre discipline, il demeure évident que cette dernière tient un objet, s'appuie sur des données, des démarches et des procédés qui conservent leur raison d'être. Ce "commentaire" ne met pas en question, bien au contraire, la connaissance qu'en découle. Il la place en relief sans pour autant annuler son caractère de discipline. En d'autres mots, ce commentaire, pour fécond qu'il soit, ne saurait outrepasser ce à quoi vise chacune des disciplines en présence.[1]

L'interdisciplinarité consiste à créer un milieu où les disciplines peuvent être confrontées entre elles et être soumises à une interprétation qui les redéfinit en fonction des intérêts humains, Nous appréhendons de déduire le système culturel dans les romans djaoutiens et qui met en œuvre l'histoire, la mémoire, le témoignage, et qui sert à attester et faire voir et implanter les graines de l'identité." c'est bien la culture qui est le point de départ et le point d'arrivée du travail interdisciplinaire, son « archê » et son « télos »."[2] pour reprendre Jean-Paul Resweber.

Par cette lecture anthropologique, nous tenterons d'articuler les liens du particulier et du général, de détecter la pensée de l'Autre et du Même chez Djaout dans leurs dimensions les plus variées. Et cela ne peut être conçu qu'à travers une herméneutique interdisciplinaire qui tenterai de déceler le comportement littéraire de l'auteur voire même de l'homme intellectuel algérien.

> La construction de l'objet, en anthropologie, s'opère contre le sens commun profane et contre le sens commun académique, mais aussi en dialogue avec d'autres disciplines, d'une part, pour éviter les préjugés et le prêt-à-penser disciplinaire, et, d'autre part, pour enrichir la connaissance de l'objet. L'anthropologie a ses obsessions (la culture, la définition de l'humain, le don, l'échange, l'altérité, la parenté, etc.) mais son histoire, ses terrains, son travail empirique, descriptif et théorique ont été marqués par un dialogue permanent avec les autres disciplines qui a contribué à la redéfinition constante de ses objets de recherche.[3]

[1] Jacques Hamel, "L'interdisciplinarité. Fiction de la recherche scientifique et réalité de sa gestion contemporaine", *L'Homme et la société*, N. 116, 1995. Les passions de la recherche (II) : L'Allemagne revisitée. pp. 59- 71.

[2] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], op.cit.

[3] S, Capitant & M, Hilgers, "Présentation : anthropologie et médiations interdisciplinaires : Variations africanistes". *Anthropologie et Sociétés*, 37 (1) , 2013,pp.9–22. https://doi.org/10.7202/1016144ar.

Dans le même contexte Jacques Hamel justifie le poids de l'interdisciplinarité dans le processus anthropologique comme suit :

> L'interdisciplinarité, on l'a vu, trouve son droit lorsque les explications issues des différentes disciplines tombent en panne pour trouver solution aux problèmes surgis de l'expérience pratique vécue sur les plans individuel ou collectif. La nécessité d'y remédier impose alors de neutraliser temporairement ou de suspendre momentanément la spécialisation à l'œuvre dans la connaissance scientifique et les distinctions qui donnent leurs traits aux diverses formes de connaissance qui, à l'instar de la littérature, permettent de comprendre sur le vif le monde dans lequel évolue tout un chacun, monde plus que jamais complexe."[1]

Il ajoute que l'interdisciplinarité n'est plus une science mais une méthodologie du travail qui peut lier non seulement les sciences mais aussi les connaissances et en faire des ponts et des canaux :

> De ce fait, faute de trouver son droit véritable en science, du fait que cette dernière correspond à une connaissance par objet et par concept, l'interdisciplinarité, conçue comme interpénétration des connaissances, trouve son éclat par-delà les disciplines scientifiques proprement dites en voulant lier des connaissances produites sous différentes formes, celles de la science et de l'art par exemple.[2]

Nous envisageons de concevoir le principe unificateur sur lequel se greffent les structures des romans djaoutiens et leurs signes, ce qui projettera notre lecture dans un système culturel qui rend compte de l'œuvre, de son auteur, de son contexte et de son lecteur. La mise en relation des significations dégagées par les différentes approches permet ainsi de comprendre le système culturel et le mythe fondateur de l'œuvre romanesque djaoutienne.

De ce qui précède nous confirmons que l'anthropologie littéraire renvoie aux études et réflexions littéraires conduites dans une optique anthropologique. Il s'agit à l'évidence d'un domaine interdisciplinaire influencé par l'anthropologie. C'est pourquoi nous appréhendons de saisir les structures subtiles de l'œuvre qui laissent émerger le sens profond et latent du principe édificateur de l'œuvre qui est le mythe fondateur et qui se trouve au centre de l'analyse anthropologique du texte littéraire.

[1] Jacques Hamel, "L'interdisciplinarité. Fiction de la recherche scientifique et réalité de sa gestion contemporaine", *L'Homme et la société*, op.cit.
[2] Ibid.

La question de notre posture éthique en tant que chercheur s'impose à nous comme suit : comme chaque discipline tente de construire un discours particulier et partiel, elle apparait néanmoins réductrice de l'œuvre dans ses caractéristiques et ses significations ; et comme chaque approche peut être relue et revisitée à travers une autre démarche, ce qui permet à chacune de constituer une évaluation des autres approches, sans que cette évaluation réciproque ne tombe dans les querelles d'écoles ; et comme il y'a de véritables correspondances entre les approches et les interprétations que ces dernières donnent du même objet textuel ; l'interdisciplinarité trouve, donc, sa raison d'être comme une herméneutique et comme une méthodologie de notre travail dans la construction du discours anthropologique du texte littéraire djaoutien.

1.5 Multi-inter-et transdisciplinarité en littérature

Après avoir expliqué la nature de la démarche anthropologique, il nous semble utile de justifier le caractère interdisciplinaire de cette étude et la différence qu'existe entre l'interdisciplinarité et les concepts avoisinants à savoir la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité car il est :

> intéressant de proposer cette distinction entre une pluridisciplinarité qui accumule mais n'articule pas, une transdisciplinarité qui traverse les lieux de pertinence mais peut en faire perdre leur horizon, et une interdisciplinarité qui échange, coopère, partage en interrogeant et intégrant de façon critique.[1]

Le champ de la réflexion sur les disciplines semble marqué par cette forte polysémie des termes en usage : multidisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité...etc. les termes sont multiples et avant de proposer une brève mise au point conceptuelle nous commençons par la mise au point du concept de la discipline:

> Une discipline est constituée d'un certain nombre de principes fondateurs, d'hypothèses générales, de concepts qui déterminent un champ d'étude et permettent en même temps de construire le phénomène en objet d'analyse. Se constitue ainsi un cadre conceptuel, et c'est à l'intérieur de ce cadre que peuvent être construites diverses théories, comme proposition d'une certaine systémique

[1] Françoise Lestage. "L'interdisciplinarité et les ramifications éphémères de l'anthropologie: Une réflexion à partir de deux enquêtes engageant démographes et anthropologues au Mexique", op.cit.

> autour de certaines catégories. Sans cadre théorique, point de discussion possible, car on ne saurait dire au nom de quoi on pourrait évaluer, confirmer ou contester les résultats d'une analyse. Il s'agit là d'un principe de pertinence : discuter les explications que l'on donne sur le monde n'est possible que si l'on connaît le cadre conceptuel de référence, les catégories, les modes de raisonnement et les procédures d'analyse dont elles dépendent.[1]

Patrick Charaudeau, explique les enjeux de la discipline et l'apport de l'interdisciplinarité dans la recherche qu'oriente l'homme selon ses curiosités:

> chaque discipline se définit moins par l'arsenal convenu du champ, du principe ou du paradigme, du cadre et des concepts, que par les logiques rationnelles qu'elles mettent en œuvre et par les intérêts que ces logiques mobilisent. Ainsi y-a-il des rationalités communicationnelles, discursives, rhétoriques, philosophiques, mathématiques, politiques ou artistiques qui sont à la fois des stratégies en raison des intérêts dont elles témoignent et des rhétoriques en raison du langage technique qu'elles pratiquent. L'interdisciplinarité consiste à créer un milieu où elles peuvent être confrontées entre elles et soumises à une interprétation qui les redéfinit en fonction des intérêts humains.[2]

Multidisciplinarité, interdisciplinarité ou transdisciplinarité, plusieurs termes décrivent la tendance vers la reconfiguration généralisée des frontières entre les disciplines, car :

> Depuis les premières occurrences de ces termes dans la littérature scientifique ; il y a plus de 60ans ; et surtout depuis la nouvelle impulsion donnée à la réflexion par Piaget à partir des années 1970, la recherche a donc de plus en plus souvent prôné un besoin de dépassement des bornes disciplinaires … La confusion à laquelle les historiens de ce phénomène (Thompson Klein, 1990) font allusion est encouragée par le fait que les termes de multi-, inter- et transdisciplinarité tendent à être utilisés en tant que synonymes.[3]

En effet, l'on note qu'il y a une différence de taille entre pluridisciplinarité qui ne dépasse pas le stade de cumul des approches où les chercheurs se distinguent par les

[1] Patrick Charaudeau, "Pour une interdisciplinarité focalisée. Réponses aux réactions", Questions de communication [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 20 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6660 ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.
[2] Antonio A.Cassilli, " inter – et transdisciplinarité "Au Miroir des disciplines réflexion sur les pratiques d'enseignement et de recherche inter – et transdisciplinaire", Berne : Editions scientifiques internationales, 2011, p.67.
[3] Ibid.

méthodes et les concepts de chaque discipline, et de l'interdisciplinarité qui se fonde sur les interactions entre les concepts et où les dialogues et les échanges caractérisent les analyses. Nous allons essayer de donner les définitions qui nous permettent de distinguer ces trois notions et d'opérer un choix pour qu'il soit la notion adoptée tout au long de cette étude. On reconnait la richesse des différences et même les confusions possibles entre les trois notions. Pour sortir de cette confusion terminologique nous proposons des définitions permettant de recadrer la question.

a. La pluri/multidisciplinarité

Jacques Hamel différencie les concepts avoisinants à savoir la multidisciplinarité, la pluridisciplinarité, la transdisciplinarité et l'interdisciplinarité comme suit :

> multidisciplinarité : utilisation parallèle de plusieurs disciplines sans nécessiarement établir de rapport entre elles ;
>
> Pluridisciplinarité : utilisation combinée et restrictive de disciplines ou d'éléments de ces disciplines sans que cet usage modifie les éléments ou les disciplines ;
>
> Transdisciplinarité : interaction entre deux ou plusieurs disciplines aboutissant à la création d'un corps d'éléments composant une discipline originale ;
>
> Interdisciplinarité : utilisation combinée de quelques disciplines, combinaison entrainant des transformations réciproques dans chacune d'elles.[1]

Dans cette perspective, nous soulignons que l'objet d'étude de la multidisciplinarité et de la pluridisciplinarité est abordé de manière juxtaposée et successive par deux points de vues (ou plus) disciplinaires disjoints, sans qu'il y ait une interaction entre eux, les deux concepts multidisciplinarité et pluridisciplinarité sont utilisés comme des synonymes pour la majorité des chercheurs. Quant à la définition de Antonio A.Cassilli de la multidisciplinarité est celle qui :

> désignera alors un travail scientifique dans lequel deux ou plusieurs domaines de recherche sont impliqués à part égal. Elle mobilise les compétences d'experts en

[1] Jacques Hamel, "L'interdisciplinarité , Fiction de la recherche scientifique et réalité de sa gestion contemporaine", *L'Homme et la société,* op.cit.p.61.

> plusieurs matières dont les actions restent limitées à un seul domaine de spécialisation.[1]

Dans la multidisciplinarité on n'amorce pas à partir de problématiques communes et on ne suit pas des méthodologies identiques ni un même vocabulaire. Les disciplines se penchent sur le même objet sans se soucier d'un emprunt, d'une contradiction ou d'une limite.

> La pluridisciplinarité annonce le moment du conflit des méthodes et l'interdisciplinarité celui du transfert des concepts, voire des méthodes d'une discipline à l'autre. Mais cette double opération se trouve commandée par une herméneutique philosophique qui constitue le terrain d'exercice de la transdisciplinarité.[2]

La pluridisciplinarité est difficilement et rarement applicable dans le travail scientifique, mais plutôt souvent adaptée à l'enseignement. L'objet de sa recherche est de mobiliser l'expertise des spécialistes en plusieurs domaines pour trouver les points de contacts et de convergences entre les disciplines.

b. L'interdisciplinarité

Dans l'interdisciplinarité, on peut assister à des transferts ou des emprunts de concepts ou de méthodes d'un champ de recherche à l'autre ainsi qu'un croisement entre les disciplines – donc ; l'interdisciplinarité est basée sur l'interaction entre plusieurs points de vue. Frédéric Derbally et Theres Paulsen la qualifie comme suit :

> elle mobilise deux ou plusieurs disciplines instituées et vise leur mise en interaction dynamique pour décrire, analyser et comprendre la complexité d'un objet d'étude donnée. L'interdisciplinarité met en œuvre la collaboration et l'intégration entre des disciplines spécifiques autour d'un objet commun dans une perspective de production des connaissances. Le processus de mise en dialogue des disciplines nécessite que chaque discipline en coprésence mobilise ses compétences et ses outils d'analyse, tout en s'ouvrant aux méthodes des autres disciplines : l'objet de connaissance complexe et émergent, est ainsi co-construit

[1] Antonio A.Cassilli, " inter – et transdisciplinarité "Au Miroir des disciplines réflexion sur les pratiques d'enseignement et de recherche inter – et transdisciplinaire, op.cit.,p.68.
[2] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], op.cit

> dans et par le processus interdisciplinaire sur la base des compétences existantes, tout en étant irréductible à l'un ou l'autre des points de vue disciplinaires concernés.[1]

A l'encontre de la transdisciplinarité, l'interdisciplinarité cherche à combiner des disciplines sans nécessairement en créer une nouvelle, tout en suscitant leurs transformations réciproques. L'interdisciplinarité "se présente comme un processus inverse puisqu'elle cherche à recomposer l'image fragmentée de la réalité issue des lectures pointues apportées par les disciplines."[2]

> L'interdisciplinarité comporte un enjeu de taille : en provoquant le conflit des savoirs, elle fait le lit de la vérité qui exprime le désir de l'homme et contribue, ni plus ni moins, à reconfigurer le réel, celui qui est l'objet de la passion de chacun d'entre nous.[3]

En effet l'interdisciplinarité implique l'intégration conceptuelle, théorique et méthodique des disciplines, elle se fonde sur trois principes :

1. La mise en présence de deux disciplines(ou plus) pour appréhender un problème et en dégager une image plus globale.
2. La mise en place d'une collaboration entre représentants des disciplines sollicitées.
3. La mise en forme d'une synthèse qui convergent les apports disciplinaires et les efforts de collaborations.

De son côté, Patrick Charaudeau cerne le concept de l'interdisciplinarité comme suit :

> L'interdisciplinarité, c'est l'effort d'articuler entre eux les concepts, les outils et les résultats d'analyse de différentes disciplines d'étendre le champ des interprétations à partir de résultats eux-mêmes issus de protocoles d'analyse communs, Autrement dit, ce qui importe pour juger de l'interdisciplinarité est de voir dans quelle mesure un concept né et développé dans une autre discipline est réutilisé et redefine dans une autre discipline, dans quelle mesure sont empruntés des

[1] Frédéric Derbally et Theres Paulsen, *le défi de l'inter-et transdisciplinarité*, Italie : presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.04.
[2] Ibid., p.17.
[3] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], op.cit.

> outils d'analyse ou dans quelle mesure une discipline a recours à une autre pour interpréter ses résultats, avec effet de retour.[1]

Patrick Charaudeau trouve que l'interdisciplinarité est venue pour compenser la relativité et la délimitation de chaque discipline et la nécessité de recourir aux autres pour clarifier et élucider chacune d'elles :

> Elle [l'interdisciplinarité] témoigne au double sens du terme, de la « relativité » de chaque discipline, lorsqu'il s'agit d'examiner l'objet problématisé. Chaque discutant ou disputant prend conscience que la discipline qui est la sienne s'inscrit dans une perspective qui, parce que limitée, exige l'éclairage d'autres perspectives. C'est bien la conscience de la relativité de la discipline qui fonde l'exigence de sa mise en relation avec d'autres disciplines.[21]

Quant à Jean- Paul Resweber, il positionne l'interdisciplinarité entre la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité et estime qu'elle représente le juste –milieu de ces deux dernières, elles sont plutôt des phases et des gradations même de l'interdisciplinarité :

> L'interdisciplinarité s'inscrit sur un parcours qui implique, en amont, le moment de la pluridisciplinarité et, en aval, celui de la transdisciplinarité. Pluri-, inter- et transdisciplinarité ne sont pas des procédures distinctes, mais des étapes d'un même processus dont l'interdisciplinarité constitue le « milieu », au triple sens de ce terme: l'écart ou la marge, l'espacement ou l'intervalle et le juste milieu visé par l'interprétation. [3]

Jean- Paul Resweber explicite les enjeux de l'interdisciplinarité qui lui procure le statut d'une escale, d'une halte et d'un cheminement voire même d'une trajectoire dans toute pensée convoquant les différentes disciplines:

> L'interdisciplinarité désigne à la fois une étape et un parcours. Une étape qui assure la transition entre la pluri- et de la transdisciplinarité. Un parcours qui comporte trois carrefours : celui de la pluridisciplinarité qui, en croissant les disciplines, les relativise, les arrache à leur dogmatisme et libère entre elles des

[1] Patrick Charaudeau, " Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales ", Questions de communication [En ligne], op.cit.
[2] Ibid.
[3] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], op.cit.

> marges non explorées ; celui de l'interdisciplinarité. proprement dite qui transforme les marges en un milieu où, en s'affrontant au plan des méthodes, les disciplines se « falsifient » mutuellement et où, en confrontant leurs résultats, elles réalisent entre elles des transferts de notions, de logiques et de concepts qui subvertissent leur champ disciplinaire et les prépare à répondre à des questions complexes ; celui de la transdisciplinarité enfin qui met les connaissances au service des questions fondamentales que se pose l'homme sur lui- même et les reverse au compte de la culture, lieu de la fonction du savoir dans le réel, milieu où l'homme habite le monde.[1]

Notre objectif est de mettre en évidence dans des fictions littéraires (les romans djaoutiens) la présence de traits culturels composites et leurs retraductions et adaptations inventives, et de souligner le comportement culturel et littéraire chez Djaout et par analogie celui des intellectuels de son époque.

Afin de connaitre le comportement littéraire de l'auteur (voire culturel car le texte est un signe anthropologique), nous nous sommes trouvés dans l'obligation de recourir à des actes de lecture variés que les différentes disciplines peuvent produire. La variété des disciplines donne forcément lieu à des modalités de lectures composites et c'est le travail de l'interdisciplinarité qui établira cet échange et cette connexion entre ses résultats hétéroclites et cela est justifié par le fait que :

> l'interdisciplinarité, elle, a pour objet, sinon pour visée, d'assurer la communication entre disciplines, entre théories pour ainsi dire. Force est donc d'admettre que l'interdisciplinarité relève d'une métathéorie, c'est-à-dire d'une théorie ayant pour but de jeter des ponts entres des théories, une théorie des théories par conséquent l'archéologie du savoir de Michel Foucault et la théorie des transports de Michel Serres semblent vouloir y faire allusion.[2]

Nous projetons d'étudier le comportement littéraire de l'homme (l'auteur) auprès de modes de lectures disciplinairement hétérogènes. Nous envisageons d'établir une sorte de diagonale entre les disciplines en faisant éclater les spécialisations de chacune. Nous visons à fédérer des points de vue des différentes disciplines et de construire des ponts entre les discours hybrides et dans ce contexte :

[1] Ibid.
[2] Jacques Hamel," L'interdisciplinarité. Fiction de la recherche scientifique et réalité de sa gestion contemporaine", *L'Homme et la société*, op.cit.,p.64.

> la méthode interdisciplinaire "cherche à articuler entre eux divers discours (découlant des différentes disciplines) en se réclamant d'aspects communs explicités tantôt au plan de la logique des formes (homologies), tantôt au plan de l'herméneutique des contenus (analogie).[1]

Et c'est pour ces raisons que Jacques Hamel affirme que :

> L'interdisciplinarité se manifeste par ce transfert des concepts, par les interactions que ce dernier rend possibles, suscitant, selon une expression particulièrement évocatrice, une " conférence indéfinie du sens de la spéculation non référenciée" qui peut être présentée comme un chiasme épistémique exprimant la" totalité" active de la connaissance.[2]

De ce fait, nous confirmons qu'à l'encontre de la science, l'interdisciplinarité cible à travers le transfert des concepts une synthèse qui émane des différentes sciences pour atteindre la réalité voire la connaissance.

> L'interdisciplinarité que déclenche la théorie des transports a pour objectif d'en restituer la nature vivante et sa forme de totalité que la science s'est efforcée de réduire de façon provisoire pour parvenir à sa visée de connaissance.[3]

L'on note que loin de vouloir échapper à la rigueur des disciplines, l'interdisciplinarité pointe les discours diversifiés émanant des points de vue disparates pour en produire des passerelles qui ne peuvent être conçues qu'à partir des visions partielles, soigneuses et consciencieuses comme l'atteste Jacques Hamel:

> la méthode interdisciplinaire n'est donc pas une démarche qui prend forme en amalgamant d'emblée différentes disciplines pour en constituer les concepts et les procédés. Elle consiste plutôt en une étude de formes et contenus des discours résultant de différentes disciplines en vue d'en souligner les aspects communs par un métalangage destiné à jeter des ponts. Ce métalangage fait office d'intermédiaire par lequel une discipline ou une science devient en quelque sorte le

[1]Jean-Paul Resweber, *la méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1981,p.99.
[2] Jacques Hamel," L'interdisciplinarité, Fiction de la recherche scientifique et réalité de sa gestion contemporaine", *L'Homme et la société*, op.cit.,p.67.
[3] Ibid.67.

> commentaire des données de la méthode ou des conclusions d'une autre comme le serait la chimie structurale à l'égard de la physique des solides. Un commentaire qui, au dire des partisans de la méthode interdisciplinaire, se révèle invariablement de nature appliquée et partielle.[1]

Jacques Hamel insiste sur la nécessité de garder les particularités de chaque discipline et les finalités qui en découlent tout en méditant à un raisonnement interdisciplinaire :

> si par l'intermédiaire de la méthode interdisciplinaire, une discipline se manifeste comme le commentaire d'une autre discipline, il demeure évident que cette dernière tient un objet, s'appuie sur des données, des démarches et des procédés qui conservent leur raison d'être. Ce "commentaire" ne met pas en question, bien au contraire, la connaissance qu'en découle. Il la place en relief sans pour autant annuler son caractère de discipline. En d'autres mots, ce commentaire, pour fécond qu'il soit, ne saurait outrepasser ce à quoi vise chacune des disciplines en présence.[2]

Jacques Hamel clôt sa réflexion sur l'interdisciplinarité en affirmant qu'elle n'est pas une méthode impérieuse, drastique et péremptoire mais elle est plutôt une philosophie qui s'accommode et concorde aux exigences de la recherche, à la curiosité et à la contrariété du chercheur :

> On doit alors reconnaitre que cette interdisciplinarité n'est pas strictement redevable à une méthode et que si méthode interdisciplinaire il y a, c'est au sens large d'une démarche que la philosophie parvient à régler, et non plus la science à laquelle se rattachent toutes disciplines.[3]

Dans le texte littéraire qui est une activité élégante et précieuse des activités communicationnelles de l'homme, le but du chercheur ou du critique n'est plus l'introduction des règles mais la description et l'explication de ce qui existe, cela varie d'un lecteur à l'autre en fonction de son intention ou de son intérêt.

[1] Ibid.p.69
[2] Ibid
[3] Ibid

> L'interdisciplinarité, on le constate, trouve donc son fait bien au-delà du cénacle des savants désireux de neutraliser la spécialisation à outrance des explications scientifiques. Le monde complexe lui donne son droit et sa pertinence en rappelant que l'une et l'autre connaissances scientifiques ne sauraient suffire pour l'expliquer en termes d'objet et de concept. Vouloir le comprendre afin de pouvoir agir sur lui requiert maintenant le cumul des savoirs nés des différentes formes de connaissance que représentent parmi d'autres la science et la littérature.[1]

Notre posture éthique emprunte les différentes approches : thématique, historique, mythocritique et sociocritique qui vont nous permettre d'interpréter l'œuvre romanesque djaoutienne selon plusieurs aspects et différentes modalités que traite chaque approche et qui contribueront à l'enrichissement du sens du texte et à créer un espace de signification plus large que possible où l'interdisciplinarité tente de laisser son empreinte.

c.La transdisciplinarité

La notion de transdisciplinarité est définie par Frédéric Derbally et Theres Paulsen, dans leur ouvrage intitulé *le défi de l'inter-et transdisciplinarité*, comme suit :

> [elle]représente un processus de connaissance qui va au-delà des frontières disciplinaires ; elle implique une importante reconfiguration des partages disciplinaires dans une perspective systémique, globale et intégré […] la transdisciplinarité peut être pensée comme un processus de recherche qui intègre dans sa propre réalisation les acteurs politiques, sociaux, économiques et citoyens : les acteurs externes au domaine scientifique sont amenés à participer activement à la construction des connaissances en partenariat avec les spécialistes du domaine concerné.[2]

Jean-Paul Resweber cerne le lien entre la transdisciplinarité et l'anthropologie et confirme la nature anthropologique du processus transdisciplinaire :

[1]Jacques Hamel,"L'interdisciplinarité,manière de faire ou de dire la science?", EspacesTemps.net,Laboratoire,21.01.2013https://www.espacestemps.net/articles/linterdisciplinarite-aniere-de-faire-ou-de-dire-la-science.
[2] Ibid.pp.4-5

> la transdisciplinarité est inséparable d'une réflexion anthropologique qui puise ses ressources dans l'inconscient du désir (Lacan), dans l'histoire (Foucault), dans l'agir communicationnel (Habermas) ou dans le questionnement philosophique (Gadamer, Ricœur).[1]

Jean-Paul Resweber démontre la problématique qu'interroge la transdisciplinarité et qui forme le noyau même de la pensée anthropologique :

> La transdisciplinarité soumet sans cesse les savoirs et les connaissances à la question fondamentale : qu'est-ce que l'homme comme être parlant et agissant qui, au fur et à mesure de son questionnement, définit des repères, des points de non-retour, des références, des projets et des programmes d'action ? Tout se passe comme si elle rendait visibles les enjeux et transformait les savoirs en valeurs.[2]

Comme il y a des relations qu'entretiennent les disciplines et les communautés scientifiques entre elles, cela évoque les facteurs qui favorisent l'émergence de la transdisciplinarité.

> Malgré que l'activité scientifique soit de plus en plus interconnectée. Les domaines disciplinaires se dessinent encore comme des clusters de collaborations et de liens entre institutions et individus occupant des "territoires scientifiques" définies. Les occasions d'apparition de la transdisciplinarité ne se manifestent que dans certains cas précis et pour des disciplines avoisinantes.[3]

On assiste aujourd'hui à une prise de consciente des limites et des contraintes qui peuvent surgir au cours d'un projet collaboratif au croisement des disciplines et ceci est dû à plusieurs raisons, parmi lesquelles on peut citer : l'évaluation de la recherche et les soucis de carrière ainsi que le besoin d'équilibre institutionnel.

Le projet transdisciplinaire exige ainsi l'accès aux financements, aux sources et aux appuis institutionnels, si non la démarche collaborative manque de faisabilité et de solidité. La transdisciplinarité vise, à l'enseignement supérieur, de rendre les études plus attractives; compétitive et adaptés aux besoins de la société. Elle cherche une articulation entre les approches disciplinaires.

[1] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], op.cit.
[2] Ibid.
[3] Antonio A.Cassilli, *" inter – et transdisciplinarité "Au Miroir des disciplines réflexion sur les pratiques d'enseignement et de recherche inter – et transdisciplinaire"*, op.cit, p.77.

Afin de redynamiser l'enseignement supérieur et lui donner plus de vitalité, et vu la difficulté de s'adapter aux besoins et aux attentes de la société dans une période qui se caractérise par la participation de l'enseignement supérieur dans le développement culturel, économique, social ; scientifique et technologique des sociétés civiles. La déclaration de Bologne (1999) a donné lieu à un développement exceptionnel de formation et d'enseignement supérieur. Antonio A.Cassilli la qualifie par les carctéristiques ci-dessous :

> La transdisciplinarité a vécu au cours des dernières décennies une sorte de victoire paradoxale : en se généralisant, elle devient une formule creuse, sujette à une forte tension entre le discours souvent élogieux et une réalité universitaire qui tend encore à favoriser l'enracinement disciplinaire des chercheurs.[1]

Il explicite ses objectifs en disant que:

> La transdisciplinarité est une praxis scientifique soumises à des contraintes de nature chronologique; cognitive et sociale. Elle vise un équilibre entre les disciplines disparates en dépassant ses frontières. Elle prend en compte les intersections et les proximités des disciplines. Son objectif est d'atténuer les barrières disciplinaires. [2]

Il poursuit sa conception théorique sur la transdisciplinarité en affirmant que :

> Si La transdisciplinarité se propose de dépasser les barrières des disciplines grâce à une théorie /méthode/ paradigme, c'est parce qu'avant tout elle se fixe comme but de permettre une intégration voire une sublimation de toute les disciplines dans un savoir unique et reconfiguré qui exige aussi la formation de professionnels de la recherche aux compétences multiples […] La transdisciplinarité peut être redéfinie comme une notion plurielle et compréhensive qui prend en compte la temporalité de la recherche. On pourra, à ce moment-là parler de transdisciplinarité diachronique, synchronique ou synthétique.[3]

Les trois types de transdisciplinarité sont explicités par Antonio A.Cassilli comme suit :

[1] Ibid., p.65.
[2] Ibid., p.77.
[3] Ibid., pp.68-70.

1/La notion de transdisciplinarité diachronique :

> désigne toute recherche ou enseignement qui admet que les disciplines se donnent le relais sur un même objet. […] la différence entre la multidisciplinarité et la transdisciplinarité diachronique réside dans le fait que cette dernière, en prenant en compte la dimension sérielle des regards multiples portés sur un même objet d'études ; s'enracine dans le devenir historique des disciplines et se détache du côté abstrait de la multidisciplinarité.[1]

2/ la transdisciplinarité synchronique :"est la notion que nous proposons de substituer à celle de l'interdisciplinarité. L'existence d'objets a multiples entrées sur lesquels les spécialistes peuvent se pencher en même temps, en est la condition nécessaire."[2]

3/ La transdisciplinarité synthétique : "il ne s'agira plus comme dans les deux autres cas, d'établir une sorte de "tables des équivalences" entre notions appartenant à des domaines différents, mais plutôt de fédérer diverses visions du monde en synchronisant diverses temporalités du travail scientifique."[3]

La transdisciplinarité impose un dépassement des frontières entre les disciplines. L'apparition de la démarche transdisciplinaire dans le milieu universitaire sert à garantir la collaboration entre chercheurs et spécialistes venant des différents champs disciplinaires. Cette dynamique vise l'aménagement d'un cadre pratique qui crée des allers- retours incessants entre diverses disciplines.

De ce qui précède un constat s'impose : "disciplinarité et transdisciplinarité sont donc deux pôles dialectiques du travail intellectuel, entre lesquels les chercheurs, les enseignants et les institutions savantes oscillent incessamment."[4] Et c'est pour ces raisons que :

> Penser la transdisciplinarité ne doit pas donc nous faire oublier que le quotidien de ceux qui la pratiquent dans la recherche et dans l'enseignement se déroule dans les institutions -publiques ou privées- encore fortement régies par une logique de découpage disciplinaire difficile à défaire parce que concrétisée dans un cloisonnement par chaires, cours, départements, institutions, commissions. Etc.[5]

[1] Ibid., p.70.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p.71.
[4] Ibid., p.76.
[5] Ibid., p.74.

Pratiquer les disciplines et envisager leur décloisonnement et non leur disparition, la mise en dialogue des disciplines qui fouillent et cherche à dénouer la complexité des objets d'études. La transdisciplinarité vise à développer des compétences plus large (dans le travail formatif), à enrichir la culture. Sa visée épistémologique qu'elle mobilise, se fonde sur un projet éthique et anthropologique. Elle transgresse les objectifs disparates des disciplines pour se tracer des finalités plus synthétiques.

La démarche transdisciplinaire vise ainsi un dépassement des cloisonnements disciplines en faveur de la mise en dialogue des cultures scientifiques et la résolution des problèmes de la société. Elle est multidimensionnelle car elle prend en compte la complexité de son objet d'étude à l'encontre des disciplines qui portent chacune un regard morcelé sur l'objet d'étude.

Dans une logique de transdisciplinarité ; on estime que ce n'est pas la juxtaposition de passerelles, de psychologie et sociologie et de mythologie qui permet d'appréhender et de comprendre l'objet d'étude, c'est plutôt la prise en compte de la complexité et le recours aux interactions entre les disciplines qui assurent la compréhension.

La transdisciplinarité est une nouvelle approche scientifique : culturelle, spirituelle et sociale, elle est à la fois ce qui est entre les disciplines, à travers les disciplines et au-delà de toutes les disciplines.

d. l'anthropologie interdisciplinaire

Si chaque discipline relève d'un régime de vérité différent correspondant à une méthodologie et une rationalité spécifique, l'interdisciplinarité vise à mettre au service de l'homme les savoirs de chaque discipline afin de dévoiler le sens de la vie de l'homme, son mode de vie, sa société et son histoire ; de ce fait, l'herméneutique interdisciplinaire s'inscrit dans une visée anthropologique, c'est dans cette visée que nous allons situer notre recherche : une démarche interdisciplinaire pour une finalité anthropologique. L'interdisciplinarité est une coordination des disciplines et des savoirs qu'elles fournissent:

> Si le moment de la pluridisciplinarité met en jeu les savoirs, celui de l'interdisciplinarité en explicite les enjeux. Or, ces enjeux relèvent certes de

> régimes de vérité différents, correspondant aux divers registres des rationalités disciplinaires : ceux de la vérification, de la véridicité, de l'efficacité, du constat, de la fiabilité ou de l'apodicticité, mais ils convergent tous vers un ordre de la vérité qui, conçue comme le dévoilement du sens même de la vie, concerne l'homme, son être-au-monde, la finalité de sa vie et de son histoire, la vie en société, l'usage des arts et des techniques. Il ne s'agit pas seulement d'interpréter les savoirs pour le plaisir de les capitaliser et d'en éprouver la pertinence et la performance, mais il s'agit de les mettre au service de l'homme. L'herméneutique interdisciplinaire s'inscrit dans une visée anthropologique. [1]

L'on note que l'anthropologie du texte littéraire est née suite à des impasses théoriques ce qui rend la littérature un champ d'enquête anthropologique privilégié. Et puisque l'anthropologie interpelle les sciences sociales et humaines, elle va nous permettre de jeter un regard sur l'environnement culturel de l'œuvre djaoutienne, et "si donc il existe une connaissance de l'écrivain, elle reste de l'ordre de l'immanence, de l'immersion, en somme : de l'identification,…non pas de la distanciation et de la neutralité axiologique comme c'est en revanche le cas de toute entreprise qui se veut anthropologique."[2]

Etant donné que l'écrivain cherche à dire les choses autrement, l'anthropologue de son côté aspire à détecter les écarts du romancier pour en déduire son idéologie et celle de sa communauté," le romancier est souvent si non toujours un arpenteur des écarts- écarts ux normes, aux mœurs, écarts au (et de) langage, du moins conduit-il là où choses et mots se disjoignent : « pour voir et dire autrement », tout simplement "[3]

Beaucoup d'auteurs dissimulent dans leurs textes des préoccupations conscientes de remplir une fonction symbolique fondamentale à savoir d'exprimer l'identité culturelle du groupe ou du moins, de se faire l'écho du mythe fondateur de sa culture.

> même si des détails du monde réel sont çà et là alignés dans l'œuvre, qu'elle soit musicale, picturale ou romanesque, ils ne sont que des bris de miroir que l'artiste ou l'écrivain peut à sa guise réétamer, repolir, retailler ou encore laisser tels quels, c'est-à-dire comme des débris du monde.[4]

[1] Jean-Paul Resweber, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], op.cit.
[2] Daniel Fabre , Jean Jamin," Pleine page: Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature", *L'Homme*, No. 203/204, Anthropologie début de siècle (juillet/décembre 2012), pp.579-612
[3] Ibid,.p.588
[4] Ibid.p.589

Et c'est à partir de ces débris que le travail de l'anthropologue commence et qui consiste à les reconstruire et tente de comprendre cet homme, cet auteur et cette culture. Si le texte transmet des savoirs, des symboles et des mythes et constitue une mémoire pour la génération de l'auteur ou la précédente et d'une façon codée ou non, cela fortifie l'idée que le texte littéraire est un fait anthropologique mais sa saisie en tant que tel nécessite une méthodologie interdisciplinaire qui sera en mesure de mettre en évidence la nature anthropologique du texte.

Les anthropologues tentent à travers leur démarche interdisciplinaire de comprendre et d'interpréter le monde par l'inscription de l'homme dans le monde réel, naturel et culturel, et comme l'anthropologie est cette discipline qui tente de comprendre, d'expliquer, et de penser le fait humain en décrivant le rapport du particulier au général, elle se veut cette étude des traces et des inscriptions des différentes instances de l'homme, et pour se faire elle doit investir une pluralité d'approches empruntées aux différents champs des sciences humaines tels que la sociologie, l'histoire, la psychologie, la linguistique, la sémiotique, la mythologie pour ne citer que ces champs et qui contribuent chacun par sa méthode à la richesse des significations sur l'homme.

La lecture anthropologique, au- delà des interprétations émergeant des approches convoquées et investies, fait apparaitre le principe organisateur des signes et de leurs significations, elle tire les conséquences du rapport que l'œuvre entretient avec le système culturel qui la produite et l'a organisée, elle rejoint les fondements culturels de l'œuvre, de la société qui l'a produite et de l'auteur qui l'a écrite.

Par l'exploration d'une somme de concepts appartenant à l'historique, à la sociocritique, à la thématique, à la psychocritique, et à la mythocritique, nous tenterons d'analyser et d'interpréter l'œuvre romanesque djaoutienne et d'induire le système culturel dans lequel elle se construit ; par cette démarche nous ne voulons pas se limiter à une quelconque discipline afin de laisser libre cours une posture multi-interprétative qui freine toute interprétation à sens unique.

Pour mieux saisir les particularités de l'écriture djaoutienne, nous serons obligés de mettre en évidence les histoires romancées et leurs liens avec l'Histoire insinuée ou reprochée, la thématique de l'œuvre, les structures des récits, les sociétés de production et les sociogrammes, les "moi" du narrateur/héros/ auteur et l'inconscient collectif,

l'écriture de la démytification, le territoire de l'enfance, la mémoire personnelle et collective ainsi que le mythe personnel et l'imagination.

L'objectif de ce travail consiste à démontrer la thématique, la dimension historique, sociale, mythique, mémorielle et identitaire de l'œuvre. Des dimensions qui interpellent des approches relevant du domaine anthropologique et c'est ce qui justifie qu'une telle lecture s'impose comme la plus complète.

Dans la totalité de ses cinq romans, Djaout explore la matière humaine en projetant des expériences et des réalités vécues ou vues par lui et ce, par le biais de personnages et de héros vraisemblables. Une projection qui se fonde essentiellement sur la combinaison du souvenir et de la fiction. Des personnages qui marquent leurs empreintes par un surréalisme qui dépasse une simple imitation de la réalité pour inventer leur propre réalisme. Le romanesque djaoutien est fréquenté de héros inquiétants, ensorcelants, à la quête d'une identité mal définissable. La narration est ainsi, rompue, exténuée et fourbée par les rêves et les souvenirs de l'auteur.

Par la transgression des normes et des rites de la société, les personnages djaoutiens accèdent au réel et au mystère de l'être humain. L'image qui se dégage de chaque personnage ne se lit pas isolement de l'ensemble de l'œuvre romanesque mais un effet global qui découle de la lecture de tous les romans composés entre 1976 et 1993 et c'est ce qui nous encourage à les lire comme une histoire du "moi" djaoutien.

Dans une perspective anthropologique, cette étude se veut une interprétation de l'œuvre djaoutienne à la lumière d'une somme de données culturelles et textuelles qui exigeraient une telle écriture et un tel style. Le romanesque djaoutien laisse entendre de nombreuses références historiques, sociales, mythiques, et structures inconscientes de l'imaginaire personnel et collectif, au point qu'une lecture anthropologique s'impose comme la plus appropriée pour rendre leur signification plus profonde. Les approches : thématique, historique, sociocritique, psychocritique et mythocritique vont nous servir de base dans notre posture qui se greffe sur une démarche interdisciplinaire visant une perspective anthropologique qui tentera de mettre des liens et de déceler les voies qui relient les textes djaoutiens et qui les réunient.

Loin de se contenter d'une anthropologie du texte qui se fonde sur la recherche des traces d'une culture, d'une pratique, d'un patrimoine ou d'un folklore d'un texte, encore moins de vouloir chercher les sources et les origines de telle ou de telle inspiration narratologique ou structure discursive. L'anthropologie dans le texte djaoutien telle que nous l'entendons dans cette étude tentera de mettre le doigt sur les liens entre les textes et ouvre un dialogue entre eux. Et cela ne sera possible qu'à travers une démarche interdisciplinaire qui met l'accent sur la continuité et l'enchainement textuels dans l'univers romanesque djaoutien. Par l'emploi de l'expression " pour une lecture " dans l'intitulé de notre recherche nous tenterons de renforcer nos efforts pour que notre lecture convoque et regroupe des approches aussi diverses que l'historique, la thématique, la sociocritique, la mythique qui pourraient contribuer à la lecture créative de l'œuvre.

A l'instar de tout texte littéraire, le romanesque djaoutien encourage et délivre une infinitude de sens et d'interprétation. En tant que lecteur averti, nous cherchons à actualiser le sens élaboré par l'auteur, et par notre modeste interprétation nous envisageons de participer à l'élargissement du réseau entre textuel et intertextuel, ce qui contribuerait, à nos yeux, à l'enrichissement du texte somme toute à pénétrer et à repérer le comportement littéraire et anthropologique de l'auteur.

Chapitre 02: la thématique de l'œuvre romanesque

2.1- L'approche thématique

2.2- la thématique de l'œuvre djaoutienne

Si la littérature contemporaine apparait comme une réalité anthropologique ambivalente, la contestation de l'histoire littéraire par les nouveaux critiques n'a pas écarté la question de l'auteur de la critique littéraire et qui a continué d'être posée après 1960, mais en des termes nouveaux en renouvelant les concepts du sujet-auteur et en inspirant une critique d'interprétation qu'on appelle communément les herméneutiques. Cette critique vise à mettre au jour des significations latentes en mettant en relief des sens et des liens qui n'ont pas été transcrits ou pensés de façon consciente. C'est l'essor des sciences humaines à l'image de la psychanalyse et de la sociologie et qui ont fait émerger cette critique. Cette dernière vise à déceler dans la chaîne des signifiants d'une œuvre des signifiés cachés, implicites, latents, refoulés et qui demeurent inaperçus de l'écrivain lui-même et qui révèlent et traduisent son rapport au monde.

2.1-L'approche thématique

La critique thématique est fille du romantisme notamment allemand qui élabore une théorie de l'œuvre d'art et opte pour la poésie comme champ d'investigation et d'expérimentation. Elle rejette l'idée qui renferme le texte littéraire dans les balises d'un objet dont on épuiserait le sens par une investigation scientifique. Son objectif est de déceler l'essence d'une œuvre qui est avant tout spirituelle et qui émane d'une expérience personnelle qu'on appelle communément " la conscience créatrice " et qui n'est qu'une manière de percevoir et de restituer la réalité du monde sous la plume et les yeux de l'auteur.

En effet, l'approche thématique symbolise une vision globale sur l'ensemble des textes d'un auteur qui est considéré comme une seule œuvre car" les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde."[1] Pour reprendre les termes de Marcel Proust dans son œuvre *A la recherche du temps perdu*.[1]

La thématique d'une œuvre incarne une vision globale, unifiée et rationalisée des textes regroupés en superposant les motifs internes (réflexion, perception et poétisation), elle s'intéresse à la manière dont se développe une pensée singulière chez un poète ou un auteur. Elle tente par-là de dévoiler voire de configurer l'univers imaginaire d'un créateur. Elle" est une critique de signifiés qui propose une

[1] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris :éd.P.Clarac et A.Ferré, 1954, p.375.

interprétation voire même un sens sans exclure les autres possibles, elle entend dire juste au lieu de dire vrai "[1]

L'on note que c'est l'école de Genève sous l'égide d'Albert Béguin et Marcel Raymond qui a influencé les thématiciens et les travaux de Gaston Bachelard. Ils ont marqué les pensées, les démarches et les conceptions de la littérature chez Georges poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard.

L'on souligne que la notion de" thème "est héritée de l'ancienne rhétorique qui attribue une importante cruciale aux topoï -littéralement les" lieux " dans lesquels pouvaient puiser les auteurs-. Toutefois la notion ne gagne en importance qu'au début du XIX^{ème} Siècle avec le développement du comparatisme (linguistique et littéraire). Le thème devient, dès lors, un fournisseur d'un élément commun de significations ou d'inspirations, et qui permet de rapprocher et de confronter à partir d'un même" index " des œuvres d'auteurs
différents.

En effet, le thème désigne le sujet récurrent dans un texte, il peut être explicite ou implicite, il se caractérise par sa stabilité relative s'il est explicite, et s'il est implicite, par ses significations latentes et l'évolution de ses significations au cours de la genèse du texte.

Roland Barthes considère que" le thème est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre […] il constitue par sa répétition même l'expression d'un choix existentiel". Il ajoute que "le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques […], il estime qu'il s'associe à d'autres thèmes pour constituer" un réseau organisé d'obsession ", " un réseau de thèmes " qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction."[2]

Quant à Serge Doubovsky, il définit le thème dans son œuvre *Pourquoi la nouvelle critique*, comme suit :

[1] Pierre Bélisle, " Sur la critique de Jean-Pierre Richard", *Liberté*, Vol.12, n°1, 1970, pp.131-139
[2] Roland Barthes, *Michelet pour lui-même*, éd. du Seuil, 1954.

> Le thème n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu des relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu. […]. Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'amertume de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement dans son contenu et dans sa forme.[1]

En parallèle, le thématicien Jean-pierre Richard cerne la notion du thème dans son ouvrage critique intitulé *l'univers imaginaire de Mallarmé* comme suit :

> Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle, la répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession.[2]

De son côté, Michel Collot, a synthétisé les définitions antérieures du thème en proposant sa propre définition qui tente de réduire les divergences entre les définitions précédentes, il voit que :

> Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite ou correct : il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre.[3]

C'est ainsi que la critique thématique étudie les œuvres en tant qu'elles sont génératrices de significations en rapport avec une subjectivité, en privilégiant la pluralité d'un sujet littéraire. Elle est une critique d'interprétation qui ne se contente pas d'un signifié final. Si elle décèle un signifié, c'est dans l'intention de déverrouiller et de l'entrouvrir à d'autres sens. Elle admet son pouvoir polysémique et par conséquent elle ouvre la voie à d'autres lectures. L'interprétation donnée n'est jamais irrévocable, toutefois, elle est sensitive d'être parachevée, enrichie, relue voire même mise en cause,

[1] Serge Dobrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1970.
[2] Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Ed. du Seuil, 1961.pp.24-25
[3] Michel Collot," Le thème selon la critique thématique ", *Communication*, N°47, 1998, pp.79-91.

et cette attitude permet en fin de compte de préserver l'œuvre des explications totalitaires et amassantes.

Et comme la critique thématique tente de configurer l'univers imaginaire de l'auteur, elle repose sur une analyse transversale des faits récurrents et qui s'appuie sur une science de l'esprit, qui est plutôt une science clinique (psychanalyse et psychologique chez Bachelard et Bergson) et phénoménologique (la conscience créatrice). L'ensemble des signifiés récurrents qui émanent des données d'ordre préconscient ne sont que les symptômes de la relation de l'auteur avec le monde.

A ce titre l'on note que le thème n'a jamais été une donnée préalable ou immuable, il ne prend forme que dans l'acte même de l'écriture. De même que la thématique d'un écrivain qui n'est pas forcément inaltérable ou statique. Les différentes étapes de sa production peuvent la varient en fonction des tensions, des pressions et des contradictions que provoquent les avants-textes, et ce n'est que la version finale soucieuse de cohérence qui s'attache à s'en défaire et s'en acquitter.

Dans cette optique Michel Collot estime que :" Si donc l'écriture est l'activité d'un sujet en quête de lui-même et d'un sens, elle passe par la convocation d'un certains nombres d'objectifs."[1]

En paraphrasant Jean-Pierre Richard, il précise la nature de ces objets en disant :

> "Choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels sont les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente "[2]

Michel Collot ajoute que :

> L'image du monde sensible que le critique thématique découvre dans une œuvre reflète donc un" paysage " intérieur :" l'objet décrit l'esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans "[3] ; elle constitue l'"univers imaginaire " d'un écrivain, fait de tout ce que, dans le monde, il adopte ou rejette, parce qu'il s'y reconnait ou cherche à s'en distinguer.[4]

[1] Ibid
[2] Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op.cit.,p.20.
[3] Ibid
[4] Michel Collot," Le thème selon la critique thématique", *Communication*, op.cit.

Si les romantiques ne traitent pas l'art comme une construction formelle, mais plutôt comme un générateur d'expérience et un producteur d'un sens qui se répercute sur la vie de l'artiste, les thématiques, quant à eux s'interrogent sur le fait que : "Si, au sortir de l'expérience (de lecture et d'interprétation), le monde et la vie de l'interprète n'ont pas trouvé eux-mêmes un accroissement de sens, valait-il la peine de s'y aventurer? "[1] Pour reprendre les termes de Jean Starobinski.

La lecture thématique se veut une lecture d'interprétation qui, au moyen de la neutralité, vise l'expérience spirituelle et dès lors, le discours littéraire s'apparente à l'expression pure d'une conscience. Son point de départ est une intuition initiale indispensable que confirme ou infirme la lecture consciente du paradoxe que tente de surmonter la notion de" réseau thématique " qui "vise à retrouver, les plis de la parole poétique une fois déployés, l'origine, la vacuité ou l'horizon de cette parole."[2]

Partant de l'idée que l'œuvre a une fonction tout à la fois de création et de dévoilement du moi, la critique thématique accorde une importance considérable à l'acte de conscience de l'écrivain, à ce titre Gaston Bachelard évoque" le Cogito du rêveur " qui prend une dimension plus intellectuelle chez Georges poulet ; il singularise chez ces deux thématiciens une conscience et un univers créateur en déterminant un rapport au monde particulier et dès lors, la tâche du critique thématique consiste moins à discerner ce qui fait l'œuvre qu'à faire un avec elle. "Recommencer au fond de soi le Cogito d'un écrivain, ou d'un philosophe, c'est retrouver sa façon de sentir et de penser, voir comment elle naît et se forme".[3]

La notion de thème n'est introduite que pour rendre compte de l'univers sensible et imaginatif de l'écrivain. La vision de Bachelard dénonce la pureté, la fermeture et la fixité du rationalisme scientifique, elle reconnait, néanmoins l'interrogation personnelle comme source et raison de la critique, Bachelard considère l'œuvre comme l'affirmation d'un ordre en rupture avec l'ordre existant, obéissant à ses propres lois et sa propre logique car elle a une relation différentielle et polémique avec la littérature antérieure ou avec la société environnante.

[1] Jean Starobinsky, "la relation critique", In Daniel Bergez et autres, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, 2ème édition, Nathan, 2002, p.117.
[2] Jérôme Roger, *La critique littéraire*, 3ème éd, Armand Colin, 2016, p.62.
[3] Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris : José Corti : 1971, p.307.

Même si l'enquête thématique avoisine la critique psychanalytique dans son objectif de dévoilement d'un sens inconscient, elle s'en distingue par le fait qu'elle s'attache à expliciter comment les thèmes d'une œuvre suggèrent l'expérience d'une conscience singulière et unique. Elle s'intéresse à toutes sortes de thèmes psychiques ou mythiques, mythologiques ou psychologiques, sociologiques ou philosophiques, religieux ou moraux…etc., et " L'idée que toute œuvre s'axe sur un souvenir privilégié, unique, qui écrire c'est réveiller et, à la fois, exorciser, un thème singulier, un endroit quelconque ?"[1]

Si l'approche thématique s'attache à dévoiler chez l'auteur un contact originel avec le monde à travers la mise en relief de son moi créateur -qui n'est que le fruit de son imagination et de sa rêverie- c'est parce qu'elle estime que cette imagination sensible et cette rêverie construisent la conscience créatrice, et l'intention du critique vise, dès lors ; à saisir la sensation originale, dans laquelle s'exprime un rapport au monde :

> Le critique doit […] s'efforcer de coïncider avec l'œuvre lue. Il doit vivre à son tour l'expérience spirituelle vécu par l'écrivain. Il s'attache pour cela à saisir le mouvement qui préside à la création par lequel l'œuvre sort du silence et se déploie, La critique thématique est donc une" critique de la conscience.[2]

L'on note que l'imagination et la rêverie sont considérés par les thématiciens comme le dynamisme organisateur du monde propre à l'artiste et que le concept de rêverie, fréquent dans la critique thématique n'a rien de lien avec le rêve dont s'appuie l'approche psychanalytique comme le confirme Daniel Bergez :

> La rêverie est ici presque l'opposé du rêve tel que l'appréhende la psychanalyse : alors que, selon celle-ci, le rêve nocturne dissout la conscience à un certain niveau d'activité ; elle se place dans un entre-deux indécis ou l'imagination créatrice pourra jouer à plein.[3]

Daniel Bergez explicite le poids de cette rêverie dans l'équilibre que quête l'auteur dans l'élaboration de son œuvre en annonçant que :

> L'intuition d'une imagination créative, et l'intention portée à la rêverie, relèvent d'une conception du psychisme placé sous le signe de la conciliation. Alors que la psychanalyse met en scène des conflits, dresse l'invention des forces

[1] Jean-Paul Weber," L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain", *Etudes françaises*, vol 2, n°1, 1996, pp.29-72.
[2] Anne Maurel, *La critique*, Paris :Hachette Livre, 1994, p.56.
[3] Daniel Bergez et autres, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan,2002,p.125.

> pulsionnelles qui s'affrontent, la critique thématique tente plutôt d'étudier comment l'œuvre crée un équilibre où se résolvent heureusement les contradictions.[1]

Les critiques d'inspiration thématique accordent un privilège aux relations de ressemblance qui s'enracinent dans un imaginaire créateur, ils tentent ainsi d'appréhender d'" un être au monde" une expérience à travers la recherche d'une cohérence latente qui passera nécessairement par la saisie des parentés secrètes entre les éléments et les textes dispersés, dans cette optique Jean-Paul Weber estime ce qui suit :

> L'analyse thématique affirme que la totalité de l'acte créateur peut être comprise comme modulation, à l'infini, d'un thème unique ; entendant par thème, une expérience unique, ou une série d'expériences analogues formant unité et laissant, dès l'enfance, une empreinte ineffaçable sur l'inconscient et la mémoire de l'artiste, et par modulation, tout symbole, tout" analogon" du thème.[2]

De ce qui précède nous affirmons que les critiques d'inspiration thématique partent souvent d'un souvenir affectif de l'enfance, ou d'une même obsession. Une hantise unique et privilégiée dans toute création romanesque ou autre et c'est ce qui relie toujours le thème à des souvenirs et à des expériences d'enfance. Jean-Paul Weber trace les objectifs derrière lesquels se profile la quête des thématiciens du monothématisme, il explicite leur visée en disant :

> Nous cherchons à comprendre et la biographie et l'œuvre à la lumière d'un thème caché dans les replis de l'enfance tandis que la critique classique se condamne à ne comprendre ni la vie ni l'œuvre par son obstination myope à collectionner les événements de la vie adulte, déjà prédéterminée dans une certaine mesure par les traumatismes antérieures.[3]

Le monothématisme peut être dévoilé à partir des répétitions et des fréquences, à partir d'une constance d'images, d'épisodes, d'idées, de termes voire même de situations ou de sentiments, il est l'univers de référence chez le thématicien et il commence par la répétition, les constances lexicologiques et analogiques et la constance des images implicites et explicites. Il apparait au niveau stylistique et terminologique, au niveau des

[1] Ibid.
[2] Jean-Paul Weber," L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain", *Etudes françaises*, op.cit.
[3] Ibid.

métaphores et des modulations analogiques ainsi qu'au niveau de structure du récit et des intrigues globales.

C'est ainsi que les critiques d'inspiration thématique optent pour un souvenir traumatisant qui aurait laissé une trace immuable sur l'inconscient. Remonter vers un thème traumatisant et à l'aide de techniques déductives qui permettent de descendre du thème vers ses modulations. Mais, nous confirmons avec Weber que : " La hantise n'est justement pas un tic verbal ou autre. La hantise est une réalité vivante, étonnement souple capable de toutes les stratégies, de toutes les transpositions, de rapprochement frappants d'inattendu, et proprement géniaux."[1]

Si Weber souligne le caractère monothématique et monolithique de l'œuvre et qu'il le considère toujours comme la pierre angulaire de l'analyse thématique, il distingue, néanmoins, la critique thématique de la psychanalyse en affirmant que :

> L'analyse thématique n'est pas une psychanalyse parce qu'elle nie la pansexualité et les instincts de mort, la censure, le refoulement, le ça, le moi, et le surmoi ; le code symbolique, les complexes traditionnels d'œdipe, de castraction, d'Électre, etc…[2]

Dans cette optique, l'analyse thématique cherche à dévoiler " le moi profond " de l'écrivain qui ne coïncide en rien avec son" moi social", et en ce sens, l'œuvre n'est, donc, ni le produit ni le reflet d'une réalité préexistante, mais elle est une origine et une création. Si l'analyse psychocritique et sociocritique renvoient l'œuvre à un ailleurs, à un" dehors", à la vie de l'écrivain, ou à la société environnante. La critique thématique, par contre, est une analyse interne par excellence dans la mesure où le rapport de l'écrivain au monde, aux autres et à lui-même s'invente dans l'œuvre elle-même, son lieu de sa genèse et sa naissance.

Et c'est dans ce sens que les critiques d'inspiration thématique relèvent le caractère original de chaque œuvre et favorisent la critique de la conscience qui n'est autre qu'" une conscience singulière ".

A l'encontre de la critique psychanalytique qui renvoie les thèmes à des obsessions universelles ou à des mythes personnels, la critique thématique s'engage à exhiber les

[1] Ibid.
[2] Ibid.

thèmes d'un écrivain sans les expliquer et cela ne serait possible qu'en parcourant toute l'étendue de son œuvre qui demeure résolument ouverte à une multitude de configuration à chaque fois qu'un thématicien soumet l'œuvre à une analyse thématique comme le confirme Weber :

> Tant que la quasi-totalité des textes n'a pas été expliquée à partir de la thématique de l'auteur, il y a lieu de penser qu'un souvenir thématique existe, complémentaire à ceux qui auraient permis l'établissement du thème, et il est loisible de rechercher ce souvenir dans les sources biographiques, ou bien dans le devenir à partir des œuvres. Et semblablement, tant que la totalité des souvenirs disponibles n'a pas été soigneusement explorée, on peut conjecturer qu'un secteur, ou une certaine configuration de l'œuvre attend encore son déchiffrement exhaustif. Il faut à se laisser guider, croyons-nous, par l'analogie linguistique.[1]

Les critiques d'inspiration thématique qui tentent de vivre l'expérience spirituelle vécue par l'écrivain, interrogent, dès lors, ce moi profond et cette conscience créatrice voire même cette rêverie qui est à l'origine de l'élaboration de l'œuvre et qui la fait sortir du silence et de l'inconscient de son auteur. Cette démarche est plus qu'indispensable pour éclairer, voire même dessiller les yeux et illuminer les mystères qui caractérisent à la fois les hommes et leurs écrits, les propos de Weber ne sont que des arguments de plus en la matière :

> À la limite, toute les sciences sociales et humaines, pourraient sans doute recevoir un supplément de lumière, et un tribut d'œuvres, de l'analyse thématique. Le thème qui illumine les ouvrages et les vies de tant d'hommes de génie, dans les lettres, les arts, les sciences, la politique, brille sans doute au fond de l'inconscient de chacun de nous, si une systématisation thématique s'impose au niveau des évolutions et des bouleversements sociaux, une autre systématisation pourrait-être individualiser les disciplines psychologiques, sans rien leur faire perdre de leur nécessaire généralité. Et tout ce qui parait mystérieux dans la conscience et le comportement des hommes n'attend peut-être que le recours à des méthodes thématiques pour s'élucider et s'inclure dans un code précis.[2]

La critique thématique qui recourt à l'investigation méthodique de l'univers sensible de l'écrivain, dont la rêverie et l'imagination sont le foyer, s'intéresse à la structure

[1] Ibid.
[2] Ibid.

de l'œuvre qui est cadré par un thème qui est, de son tour, dominé par un traumatisme unique.

Jean-Pierre Richard estime que l'interprétation thématique ne pourrait se concrétiser loin de cette création littéraire "où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit, par le langage qui en mine et en résout matériellement les problèmes".[1]

C'est ainsi que la conception de la structure chez les thématiciens ne ressemble en rien avec celle des formalistes, car les réalités formelles de la critique thématique renvoient toujours à la conscience singulière qui les conçoit et non pas aux structures inconscientes des mythes ou de la langue. Nous affirmons avec Jérôme Roger ce qui suit :

> Si l'interprète, dans la fluidité de sa phrase, s'efface donc ici derrière l'auteur, c'est pour mieux établir avec lui ce duo dans lequel il n'est pas véritable lecture. Les citations qui ponctuent le discours critique n'ont donc pas pour fonction d'illustrer un propos qui serait extérieur à l'œuvre, mais plutôt de révéler la découverte progressive d'un univers dont la cohérente n'est plus donnée d'avance, n'est jamais totalement reconnue.[2]

De ce qui précède nous approuvons que la critique thématique est loin d'être une technique d'analyse textuelle, mais c'est une démarche et une manière de mettre en relief (en évidence) une expérience singulière qui vise la reconnaissance et la restitution de l'univers de l'auteur. Jérôme Roger synthétise le parcours de cette approche en confirmant ce qui suit :

> puissamment influencée par l'esthétique romantique de ses débuts, la critique thématique a mis l'accent sur la définition de l'œuvre comme originalité, avatar du" moi profond, dont parle Proust, et sceau de l'authentique création. Les notions cardiales d'" Imaginaire " et de" Conscience ", sur lesquelles elle se fonde, sont donc indissociables d'une conception idéaliste du sujet, en ce sens que l'œuvre, comme l'écrit G.Poulet, donnerait accès aux structures inaltérables du" Cogito original " de l'écrivain. Mais au-delà de l'univers singulier de l'auteur, ce sont toujours sinon des essences, du moins des catégories de la perception, comme le temps et l'espace, que retrouve G.Poulet dans toute œuvre.[3]

[1] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris :Seni, 1995, p.09.
[2] Jérôme Roger, *La critique littéraire*, op.cit., p.62.
[3] Ibid.p.65.

C'est ainsi que l'originalité de l'œuvre et l'univers singulier de l'auteur sont ciblés par l'approche thématique, que dire de la thématique de l'œuvre romanesque djaoutienne ?

2.2 La thématique de l'œuvre romanesque djaoutienne

Toute activité esthétique, y compris romanesque, émane d'un imaginaire intérieur de son créateur et antérieur à sa création et à sa concrétisation. Cet imaginaire n'est autre que la rêverie et "la conscience singulière" qui sont à l'origine de toute œuvre, ce mouvement intérieur qui précède la création et l'infléchit permet de saisir la sensation de l'auteur et l'originalité de l'œuvre qui véhicule un certain rapport singulier au monde.

Selon l'approche thématique, la littérature est un objet d'expérience qui puise dans une essence spirituelle, cette spiritualité se résume dans une conscience créatrice qui habite l'auteur et qui se constitue de tous les éléments de l'œuvre : les sujets d'inspiration, leur organisation et leur interprétation dans toute l'œuvre qui doit être lue comme un seul texte étendu.

L'expérience de l'auteur doit être prise comme une organisation des objets fixes autour de laquelle " aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde " pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Richard. Cette expérience qui "s'organise inconsciemment dans la totalité organique de l'œuvre et qui consiste en la saisie par l'écrivain de son être au monde."[1]

Dans cette partie, il s'agit de trouver et de repérer les traces d'une thématique qui caractérise l'œuvre romanesque de Tahar Djaout. En effet, l'expropriation, l'oppression sociale et administrative, la corruption, la quête identitaire, l'intolérance religieuse et l'intégrisme sont autant de thèmes qui retracent les romans de Djaout. Il fait partie d'une génération d'écrivains (des années 1980) qui a relevé le défi d'une littérature différente de sa précédente et qui réclame davantage une subversion esthétique, thématique et romanesque.

Prenant conscience de la gravité de la crise identitaire que connaît son peuple, Djaout entre dans le monde romanesque par son premier livre *l'exproprié* qui marque une double subversion aussi bien thématique que stylistique, l'écriture romanesque dans ce

[1] Anne Maurel, *la critique*, op.cit, p.59.

texte se joue sur une alternance entre les procédés poétiques et narratifs, et la thématique de l'œuvre marque une rupture avec celle de ces précurseurs. Chez lui " l'irruption du refoulé et du désir réprimé se déclare contre toute la tradition lyrique de bon ton. Les thèmes du plaisir et de la mort, de la folie et de la menace féminine, de l'amour et du dégoût, de L'érotisme et du sacrifice marquent une rupture fondamentale et une revendication de la subjectivité "[1]

Ainsi Djaout, traite dans son premier roman l'expropriation et la dépossession de l'homme algérien de son espace natal, de sa culture et de son patrimoine ancestraux :

> "ils m'ont truqué les yeux et la mémoire, ils m'ont roulé, mais ma vengeance sera terrible. "[2]

Par le biais du narrateur, la fouille dans l'histoire millénaire du pays se poursuit et remonte au personnage mythique " la kahéna", la mémoire occultée et estompée était aussi l'objet de la quête identitaire de notre auteur sous la langue de son narrateur.

En effet, la quête de l'histoire se poursuit dans le troisième roman de Djaout intitulé *L'invention du désert*, par les procédés de télescopage comme dans l'ensemble de l'œuvre romanesque, Djaout voyage dans le temps et l'espace (Paris, le désert algérien, le désert d'Arabie, la Kabylie…), or dans son projet culturel et identitaire la quête de l'histoire de ses personnages dans ses deux premiers romans est voué à l'échec (une course vers l'impossible), lui qui vise à inscrire l'histoire algérienne dans un processus de la violence éternelle.

Ainsi, la violence est au centre de préoccupation de la pensée djoutienne, dans *Les chercheurs d'os* comme dans les reste de ses romans, le narrateur, qui n'est qu'un adolescent de quatorze ans évoque le bouleversement des valeurs et la détérioration des mœurs dans la société algérienne au lendemain de l'indépendance. En dépit de l'ellipse qui peint le style de Djaout tout au long du roman, l'histoire de la révolution algérienne est omniprésente par l'évocation de ses séquelles et ses retombées sur le mode de vie et de penser de l'homme algérien. Encore une fois le voyage et la quête fondent l'entreprise de l'écriture djaoutienne.

[1] Janine Feve Caraguel, Charles Bonn (dir), *La littérature maghrébine de langue française*, Paris : EDICEF-AUPELF, 1996.
[2] Tahar Djaout, *L'exproprié*, Alger : SNED, 1981, p.18

Dans son quatrième roman, Djaout continue son chemin d'engagement par le biais d'une écriture qui se penche vers le pamphlet du pouvoir politique en place, et des fléaux sociaux auxquels le héros fait face. Même si le refus de l'ordre établi et de l'histoire officielle émise par le pouvoir, caractérisent le style djaoutien, et cela dès son premier roman, *Les Vigiles* montre davantage un auteur plus déterminé à rejeter et à décliner une situation lourde qui n'a fait que trop durer et qui entrave la liberté individuelle et enraye toute invention créatrice jusqu'à l'anéantissement de la respiration.

Le chant posthume de Tahar Djaout *Le dernier été de la raisin* qui n'a pu voir le jour que six ans après son assassinat, est considéré comme une œuvre inachevée, interrompue par le disparition de son auteur, c'est un roman qui dénonce et avertit, comme son précédent *Les Vigiles*, de la nouvelle ère de dévotion qui frappe le pays et empoisonne les esprits des jeunes en Algérie.

Il est à noter que toute l'œuvre romanesque djaoutienne ceint au tour du désert et du soleil, de l'enfance et de la mémoire, de l'errance solitaire et de l'espace marin, du voyage et de la recherche de soi, de la relation charnelle avec la terre et l'estimation de l'oiseau à la quête de sa liberté. La conjoncture socio-politique du pays et la subversion des valeurs sont autant de thèmes et d'imaginaires qui construisent et nourrissent l'écriture djaoutienne.

En effet, nous affirmons avec Rachid Mokhtari que :

> les romans de Tahar Djaout forment un univers romanesque dans sa structure thématique avec ses invariants ou ses récurrences : l'histoire collective entravée et histoire individuelle libérée, le territoire de l'enfance et l'omniprésence des oiseaux, qui symbolisent le mouvement si cher à l'auteur.[1]

Nous pouvons ajouter également la relation charnelle avec la terre natale et le privilège de l'espace marin et tout ce qui fait référence à la mer et sa séduction, au voyage, à la nature et à l'errance solitaire ainsi que tout ce qui symbolise la recherche de soi et la revendication identitaire en plus de l'opposition au fanatisme religieux et à l'abus du pouvoir.

[1] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout, un écrivain perenne*, op.cit, p.13.

L'on note que tout au long des cinq romans de Djaout, la thématique de l'oiseau occupe une place de choix. Sa vaste typologie n'a pas cessé d'inspirer son imaginaire qui a élu la gente ailée comme une métaphore de la création et de la liberté. Chez lui, l'acte d'écrire est souvent associé à l'entreprise de transbordement, de voyage, de navigation et d'érotisme. C'est la contemplation de son vol dans l'espace infini qui soulage l'auteur de l'oppressante vie dans laquelle il se trouve.

Se chevauchant entre l'espace terrien et aérien, les volatiles ont toujours symbolisé la liberté par leur vol depuis le mythe grec d'Icare. Sous la symbolique de cette gente se lit la spiritualité, la rêverie, la messagerie ainsi que l'ouverture sur les profondeurs psychiques. Elle permet à l'artiste et à l'auteur en particulier de dévoiler son émotion, fuir ses appréhensions, et se faire un monde temporaire du possible où toute jouissance spirituelle est permise dans les contours du fantasme et de l'imagination. Si l'homme de lettres opte pour l'oiseau avec son ample typologie dans son imagination créatrice, c'est pour sa portée cohésive qui entasse, à la fois, le passé, les souvenirs, les désirs et les rêves ainsi que le mythe qui habite l'individu. Sa symbolique est aussi liée à la mémoire et aux mystères de l'univers où puisent constamment les poètes et les écrivains.

A la différence du rêve qui est le fruit d'un désir refoulé sous le contrôle partiel de la conscience (selon Freud), la métaphore de l'oiseau dans la littérature offre à l'écrivain cette percée du fantasme et de l'imagination qu'il met en relief avec manœuvre pour se trouver éveillé dans un rêve.

La symbolique de l'oiseau rappelle souvent l'attrait désirant de l'homme pour le vol et pour l'imagination. Sa métaphore à elle seule invite à transgresser le refoulé, l'interdit de penser et les censures de la raison ainsi qu'à d'enfreindre les espaces carcéraux les plus clos. En ce sens l'avantage de la littérature s'affirme et qui peut se traduire par la capacité de "mentir vrai" en se fondant sur des faits fictifs.

De surcroît, l'inscription ornithologique dans l'écriture romanesque djaoutienne est souvent associée au territoire de l'enfance et à ses réminiscences chargées de significations, dans lequel se réfugient souvent les personnages djaoutiens."L'avifaune peuple l'œuvre qui en suit le mouvement et en recueille le symbolisme. Au-delà, l'oiseau

est appel aux migrations de sens, de formes et de contenus."[1]

Dans tous les récits djaoutiens, histoire et fiction s'alternent : les procédés fictifs, l'imagination, les fantasmes de l'auteur sont les lieux d'attraction de la mémoire et de l'interprétation du lecteur et qui font de lui un coopérateur et un auxiliaire dans l'élaboration du sens du récit. L'auteur pose et expose, débat et discourt et prêche en fonction des régimes historiques et génériques qu'il dispose , son objectif est de discuter l'histoire contemporaine et antique de son pays tout en préservant ses avantages et ses prérogatives d'imagination et de fiction, il se permet dès lors de dérouter des événements historiques pour l'élaboration d'une intrigue fictionnelle.

Beaucoup de pensées de Djaout émergent dans les propos du narrateur/héros qui déplace et altère des événements historiques pour les impératifs de la fiction et les commandements et les contraintes de la synopsis. Le contrat de l'esthétique romanesque et les prescriptions de l'intrigue font de la vraisemblance chez Djaout une donnée relative à son état d'esprit et à celui de son lecteur. Ses récits qui se proclament fictifs sont desservis par des contre-discours historiques.

Tous les héros djaoutiens se réfugient dans leurs passés, ils refusent de plier l'échine. Abdiquer ne fait pas partie de leurs principes, ils arrivent tous jusqu'au bout de leurs projets et chemins. Pour lui, il était urgent d'interroger et de remettre en question le vécu individuel et collectif en Algérie afin de libérer l'être des mains de l'archaïsme et de l'inertie. Par le personnage de Boualem Yekker, il mène un combat de défense des livres qui, selon lui, inculquent la tolérance, le vivre ensemble, et le respect de la vie humaine, sans pour autant infirmer Le livre (le coran) dont se proclament les fanatiques. Questionnements, interrogation, mise en cause, quête de soi…autant de constances dans l'œuvre djaoutienne. Chez lui, le regard tourné vers soi pour mieux cerner ce qui pouvait encore mieux dire et le rattacher aux autres. Il mène un travail d'introspection et de prospection tant autobiographique qu'historique traité sur le mode romanesque. *L'exproprié* affiche les idées politiques, philosophiques et littéraires par le biais d'un monologue interminable. Chants du terroir et citations d'historiens et des écrivains se mêlent dans ce roman qui remonte à la source de la mémoire oblitérée. *Les vigiles* dénonce les tares et les paradoxes de la société algérienne dominée par le parti et la pensée unique.

[1] Afifa Bererhi ," Migration avec une cohérence esthétique", Equipe de recherche ASIDEM, *Vols du guépier, Hommage à Tahar Djaout*, Vol 1, Alger : Office des publications universitaires.

Ses récits constituent aujourd'hui un authentique témoignage sur ce que fut l'Algérie des années70, 80. Ses deux derniers romans nous apprennent que l'idéologie du fanatisme ne peut cohabiter avec la liberté des hommes, ni avec leur intelligence ni avec leur art.

Chapitre 3 : Histoire, Fiction et Littérature, Champ d'interdisciplinarité en anthropologie

3.1. A la croisée des deux disciplines : Histoire et littérature

3.2. La littérature entre discours historique et création fictionnelle

3.3. Ecriture de l'Histoire et écriture de la fiction

3.4. L'histoire narrée et la diégèse romanesque

3.5. Les témoignages entre imaginaire littéraire et mémoires Collectives

Il sera question dans ce chapitre de savoir quelles contributions l'histoire peut-elle fournir à la compréhension du texte littéraire ? En quoi l'approche historique conduit- elle à la saisie de sa nature anthropologique?

3.1 A la croisée des deux disciplines : Histoire et littérature

La question des rapports entre Histoire et Littérature se pose depuis l'Antiquité et continue à se poser jusqu'à nos jours, elle semble devenir de plus en plus épineuse et compliquée avec la prolifération des genres satellites comme l'autobiographie déguisée et les mémoires fictionnelles. En effet la littérature ne peut guère être envisagée indépendamment de l'Histoire comme le confirme François Hartog :

> Littérature et histoire ne sont pas nous le savons, deux champs étanches, il s'agit bien plutôt d'un vieux couple avec une longue chronique de querelles […] on peut au moins retenir que dès l'Antiquité l'histoire s'est donnée beaucoup de mal pour se distinguer du discours d'éloge, afin de ne pas être absorbée par la littérature et de marquer sa spécificité, mais qu'elle n'a jamais réussi à se faire reconnaître comme un genre à part entière : un quatrième genre.[1]

De ce qui précède, il s'avère indispensable de connaître le contexte historique pour comprendre les enjeux du fait littéraire. Les œuvres littéraires du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle sont marquées par l'omniprésence de L'Histoire qui a été conçue comme une expérience collective pour les vies privées.

Le statut socio-historique de certaines pratiques littéraires comme les mémoires, les autobiographies, les chroniques représente à la fois des témoignages historiques et des créations littéraires, ce qui nous conduit à s'interroger : L'Histoire est-elle une science exacte ou une création épique ? Est-elle une description fidèle du passé ou un roman vrai d'un témoin ? L'historien est-il un préservateur des vérités historiques ou un critique des tares et des vices du passé ? Autant de questions qui font l'objet d'un débat.

Le langage a été toujours le moyen auquel recourent l'écrivain et l'historien à la fois pour exprimer et exposer un fait (littéraire ou historique), raconter une vérité ou décrire des

[1] François Hartog, " Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire", Fabula / *les colloques, Littérature et histoire en débats*, URL : http//www.fabula.org/ colloques/ document 2088 php.

sentiments. Le monde qui nous entoure est appelé aussi bien dans la démarche littéraire qu'historique de faire part de ce qui a été dit et vu.

> Au centre de l'espèce humaine, la volonté de parler et d'être entendu, la volonté d'explorer et de connaître, débouche sur cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature […] car cette expression de l'inexprimable qui est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'histoire, d'où naît notre liberté.[1]

Face aux impératifs qui nous guident (la volonté de parler, d'être entendu, de partager et de dévoiler…) la problématisation historique s'impose comme une condition incontournable dans la réception et l'interprétation du texte littéraire. De quelle manière et comment la référence historique nourrit-t-elle la production littéraire ? Georges Percec confirme que :

> L'entreprise littéraire est ici envisagée comme le vecteur par lequel nous instituons, ou plutôt réinstituons sans cesse le lien entre le monde et nous, entre nous et l'histoire. Geste par lequel les représentations de ce qui est ou a été peuvent être autres, s'avérer toujours ouvertes à une possible reconfiguration. Comme le suggère Alain Parrau, «L'œuvre littéraire n'est-elle pas […] ce qui expose un dire comme conquête sur le jamais dit » sur ce qui est dépourvu de toute forme de reconnaissance au sein d'une société?[2]

La littérature est le pont qui relie plusieurs rives, plusieurs esprits, elle ouvre des dialogues et anime des débats, elle fait revivre le passé dans le présent en rapportant des faits historiques dans des récits littéraires.

Si la littérature est le " lieu privilégie où le langage devient opaque et réflexif "[3] et si elle est "l'espace où nous pouvons faire ce que nous voulons avec le langage, tout le langage pris comme une fin en soi"[4] "l'histoire apparaît, de son tour, comme l'origine et le but de toute parole, plutôt que de désigner simplement le récit de ce qui a été accompli, elle

[1] Georges Percec, *"Robert Antelme ou la vérité de la littérature" , (1963),* IN Robert Antelme ,*Textes inédits sur l'espèce humaine, Essais et témoignages,* Paris : Gallimard,1996, p.190.
[2] Ibid.
[3] Jean-jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes débats sur l'expérience littéraire,* Le Seuil, 2002, p.35.
[4] Ibid., p.77-78.

engage un mode de connaissance (ou de représentation) qui, s'il nécessite le passage par l'écriture (lettre aussi bien que peinture) implique avant tout un processus de visualisation. Soit, ce qui, dans la littérature, relève du regard"[1]

De ce qui précède nous estimons que le langage et l'écriture représentent le point de départ des deux disciplines : l'Histoire et la littérature. Sans langage ni le littéraire pourrait décrire ou narrer, ni l'historien pourrait témoigner et sans écriture ni la littérature pourrait pérenniser ni l'Histoire pourrait attester.

Le littéraire ne peut plus baigner hors du territoire du verbe, ce dernier est la pierre angulaire de sa production, la représentation des sentiments, le choix des mots et le dilemme du thème (récit) ainsi que l'élection de l'espace et du temps sont des facteurs parmi tant d'autres qui régissent l'acte d'écrire :

> Ce qui commande chez un écrivain l'efficacité dans l'emploi des mots, ce n'est pas la capacité d'en serrer de plus près le sens, c'est une connaissance presque tactile du tracé de leur clôture, et plus encore de leurs litiges de mitoyenneté. Pour lui presque tout dans le mot est frontière et presque rien n'est contenu.[2]

Le lecteur,à son tour, cherche à réinsérer dans le contexte politique et historique le fait littéraire malgré la différence qui existe entre la réalité vécue et celle exprimée dans le récit littéraire comme l'affirme Hans Robert Jauss dans son livre *Pour une esthétique de la réception*:" toute œuvre d'art possède un couple de caractères indissociables : elle exprime la réalité mais elle est aussi constitutive d'une réalité qui n'existe pas avant l'œuvre et à côté d'elle mais précisément dans l'œuvre et en elle seule."[3]

Ainsi la dimension de la réalité qui caractérise le texte littéraire favorise une interprétation des événements historiques:" En permettant d'ouvrir cette dimension singulière (faite d'intimité et de distance, fabriquant des seuils et des femontants des passages) le littéraire nous fournit bien une manière de comprendre l'historicité des phénomènes."[4]

---

[1] Christopher Lucken , "L'œil dans l'oreille, l'histoire ou le monstre de la fable" , in Laurent Adert et Eric Eigenmann, *L'histoire dans la littérature* , Genève : Droz, 2000, p.45.
[2] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, dans œuvres complètes.II*, Paris : Gallimard,1995, p.736.
[3] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* , Paris : Gallimard, 1978, p.38.
[4] Eric Méchoulau, "Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire : le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / *Les colloques, littéraire et histoire en débats*, URL :http.//www.Fabula.org/colleques/ document 2103.php.

Ainsi l'histoire se trouve interpelée dans le fait littéraire par plusieurs acteurs et à plusieurs reprises : interpelée par l'écrivain qui raconte des réalités, interpelée par le lecteur qui contextualise le récit dans le milieu socio-historique, et interpelée encore une fois par l'éditeur qui réédite le produit et actualise l'édition selon la politique de la demande du public, et c'est dans cette optique que " L'histoire de la littérature se définit comme un processus de réception et de production esthétique qui s'opère dans l'actualisation du texte littéraire par le lecteur qui lit, par le critique qui réfléchit, et par l'écrivain lui-même, incité à produire à son tour."[1]

L'historicité du récit littéraire est la résultante de la dépendance de l'homme de son temps. Une démarche qui ne date pas d'aujourd'hui affirme que la littérature et le temps ont un rapport étroit et que la littérature est une dynamique historique," Tous les grands historiens ont été aussi de grands artistes du Verbe"," il est nécessaire que l'historien soit aussi un grand écrivain."[2] Pour reprendre les termes d'Henri-Irénée Maron.

La connexion entre l'Histoire et la littérature laisse entendre une interférence du discours historique et du texte littéraire au point que Paul Veyne affirme que : "l'histoire est un roman vrai"[3]. Et la réalité dont dispose le littéraire se caractérise par une nature complexe et hybride que nous allons traiter ultérieurement.

La littérature, à son tour, est considérée comme une réalité sociale dans un temps historique selon la conception de Jean-Marie Schaeffer :

> Envisagée comme fait social, la littérature est un espace relationnel métastable du point de vue temporel, c'est-à-dire soumis à une genèse, une évolution, une dérive et peut-être une mort. Elle est à ce titre une des multiples réalités sociales inscrites dans le temps historique.[4]

La genèse, l'évolution et probablement la mort du fait littéraire sont dues à une volonté d'historiciser exhaustivement l'œuvre littéraire or " l'erreur de l'histoire littéraire

[1] Hans Robert Jauss , *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p.48.
[2] Henri-Irénée Maron, "De la connaissance historique (1945)", In Laurent Adert et Eric Eigenmann, op.cit., p.39.
[3] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, 1971, p.10.
[4] Jean-Marie Schaeffer, " Temps de l'histoire et temps des œuvres ", Fabula/les colloques littérature et histoire en débats .URL : http://www. Fabula.org/colloques/document 2119.php.page consultée le 13 Avril 2013.

positiviste de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle en France (Lanson, Bédier) aura été de croire possible et souhaitable une historicisation complète des œuvres littéraires."[1]

L'historicisation du texte littéraire implique un raisonnement rigoureux qui exige de faire le lien entre un passé qui revient et un présent qui passe et qu'on conçoit doublement :

> Nous devons d'abord concevoir que chaque présent est double : présent de la perception qui fuit instantanément et présent de la mémoire qui amasse chaque moment. Il n'y a pas le présent, puis le passé ; mais un passé sans cesse constitué dans chaque présent. C'est ce dédoublement de chaque instant qui nous donne une sensibilité particulière aux seuils, aux frontières et aux points de contact.[2]

Ce dédoublement du présent exige à ce que chacun de nous se situe et se place dans l'un des anneaux qui forme la chaine de l'histoire car :

> L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi à posteriori entre « les faits littéraires », mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres. Cette relation dialectique est aussi pour l'histoire littéraire la donnée première. Car l'historien de la littérature doit toujours redevenir d'abord lui- même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer l'œuvre, c'est-à-dire, fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaine historique des lecteurs successifs.[3]

Ainsi la réinsertion du fait littéraire dans le contexte historique s'avère plus que nécessaire afin de comprendre et d'actualiser le milieu et les insertions du littéraire ainsi que les lois, les impératifs et le devoir de mémoire.

Le contexte historique dans lequel est né, évolue et pourrait être reçu le texte littéraire accuse un caractère énigmatique du temps qui se conçoit différemment quand quelque chose se passe et quand on la raconte, quand on la reçoit et même quand on la

[1] Laurent Adert et Eric Eigenmann, *l'histoire dans la littérature*, op.cit, p.08.
[2] Eric Méchoulau, "Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire: le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / *Les colloques, littéraire et histoire en débats*, op.cit.
[3] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* ,op.cit.,p.47.

transmet car tout ce qui est lié au temps change avec lui selon la perception d'Eric Méchoulau :

> Contrairement à ce que notre modernité a conçu, peut-être pouvons- nous imaginer aujourd'hui pour l'histoire non l'étrangeté radicale d'un passé à jamais disparu et qui nous semble, pour toujours énigmatique mais bien l'étrangeté de notre présent qui en assure précisément la durée par cette étrangeté même au moment qui passe, car il faut bien reconnaître que tout ce qui colle au temps s'efface avec lui.[1]

Le passé dans sa conception générale est l'objet commun qui fait qu'histoire et littérature parcourent le même chemin avec des outils différents comme le confirme Michel Charles :

> L'objet des historiens c'est le passé : un passé dont il ne subsiste que des indices ou des débris à l'aide desquels on reconstruit l'idée, notre objet c'est le passé aussi ; mais un passé qui demeure : la littérature c'est à la fois du passé et du présent.[2]

Il est clair que la dimension du temps en littérature est distincte de celle de l'histoire, si le littéraire vise, par le biais des mots, à résister au temps qui passe et qui est passé, et à s'affronter au temps qui va venir (l'avenir) comme l'affirme Eric Méchoulau :

> La littérature ne soit pas simplement un mode de configuration esthétique ou un type d'organisation des événements, mais un exercice de résistance au temps par cristallisation d'un sentiment et mise en scène de la distance à soi à ses formes d'expression. En œuvrant sur les litiges de reconnaissance, sur les seuils de légitimation, justement parce qu'il n'existe pas a priori de légitimité à l'emploi des ouvrages, le littéraire (plus que la littérature) travaille sur les frontières des mots et des usages non dans la faille ontologique, mais dans ce qui défaille ici et là et là encore).[3]

[1] Eric Méchoulau , Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire: le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / *Les colloques, littéraire et histoire en débats,* op.cit.
[2] Michel Charles, "Charles Salomon, Gustave Lanson, amateurs, savants et professeurs ", *Poétique*, N°96, Novembre 1993.
[3] Eric Méchoulau, Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire: le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / *Les colloques, littéraire et histoire en débats,* op.cit.

L'historien quant à lui, doit être touché profondément par les expériences du passé qui font l'objet de sa recherche, il doit faire le lien entre un passé qui revient et un présent qui passe : " Faire de l'histoire revient donc à être affecté sérieusement et profondément par l'objet même que l'on examine, à être déstabilisé et inquiété par lui."[1]

Ainsi l'Histoire engage la responsabilité de tous les acteurs (témoins, documents, et historiens) de temporaliser les faits et les événements sans toutefois se remettre en question et s'interroger sur cette historicisation qui ne pourrait guère être exhaustive :

> L'opération que nous ne pouvons pas réaliser sur notre présent vivant (nous historier entièrement dans la dimension d'une conscience de soi absolue), nous ne pouvons pas plus l'accomplir sur notre passé.[2]

Ainsi, la temporalisation des événements n'amarre pas l'histoire qui dépend d'un mécanisme de communication entre ses protagonistes qui s'amorcent leur responsabilité. L'Histoire est également cet espace d'interrogation sur nous-mêmes au fil du temps :

> L'histoire ne se voit pas et ne saurait se fixer sous l'œil d'un objectif, elle se vit et se parle, s'écrit et se lit, tributaire d'un processus de communication complexe qui, entre tradition et invention, engage profondément la responsabilité de ses participants. Elle demeure avant tout le lieu troublant d'un dialogue avec nous-mêmes, à travers le temps.[3]

En plus de ce dialogue qu'anime l'Histoire avec nous-mêmes, elle permet également à l'historien de connaître et d'endurer une épreuve d'un groupe humain antérieur dans une période qui s'est écoulée et qui nous a légués des traces :

> Qu'elle soit connaissance rationnelle des événements du passé, agencement des faits dans un récit cohérent ou intelligibilité de processus sociaux, l'histoire est peut-être plus immédiatement une manière d'être sensible à ce qui a disparu à jamais et dont nous possédons encore des « restes » (objets, discours, monuments, etc…) qui nous parlent directement ou indirectement, de façon de voir l'existence humaine. L'expérience vive de l'historien consiste d'abord (même si on l'oublie sous l'effet de connaissance scientifique) à se sentir touché par ces existences

[1] Laurent Adert et Eric Eigenmann, *L'histoire dans la littérature*, op.cit., p.09.
[2] Ibid., p.07.
[3] Ibid., p.15.

d'autrefois, par ce qui a pu se passer.[1]

En effet, l'histoire sous toutes ses formes (anciennes ou modernes) interpelle l'historien qui, ému par ce qui s'est passé, amasse les faits historiques selon un ordre rationnel et (ou) intelligible, les présente au lecteur assoiffé de connaître le quotidien de ses ancêtres, et enthousiaste pour construire son futur sur le pylône de leur mémoire. Ecrire, donc, avait souvent une dimension historique ou mémorielle :

> Aussi, de même qu'en 1920, écrire, c'était dire un monde nouveau saisi par l'histoire, écrire à la fin du XIX^{ème} siècle, cela devient dire un monde saisi par la mémoire, dans lequel le futur s'éclipse, le présent domine, et le passé insiste (celui qui ne passe pas ou qui revient) on a alors beaucoup parlé du passé qui à la fois s'obscurcissait et se rouvrait comme réceptable de futurs possibles, dont certains avaient commencé d'être avant d'être empêchés ou supprimés.[2]

La littérature, avait, en effet ce retentissement du passé, et l'écrivain à travers les siècles, était considéré comme l'historien de son époque qui décrit et dépeint ce qui a pu se produire : " Rolin vient à reconnaître à la littérature une place éminente, alors même que le présent présentiste la déclare inutile, « grande résonance du passé » elle est tournée vers ce qui a disparu, ou bien ce qui aurait pu advenir et n'est pas advenu."[3]

L'histoire a été pour longtemps, et continue d'être une composante d'envergure dans la production littéraire, de même que les écrivains s'inspirent des histoires de leurs époques, les historiens de la littérature nourrissent leurs projections des événements, dont leur historicisation est le fruit d'une lecture postérieure :

> L'histoire dans la littérature, ce n'est pas seulement celle qui s'y reflète plus ou moins directement, ou même celle qui en définit les cadres ou certains éléments, ce peut encore être celle que, malgré eux, les historiens de la littérature projettent dans leurs objet d'étude, celle qui, formant leur présent qui est devenu notre passé, les pousse à appliquer des grilles que seule une analyse

[1] Eric Méchoulau, Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire: le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / *Les colloques, littéraire et histoire en débats,* op.cit.
[2] François Hartog, " Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire", Fabula / *les colloques, Littérature et histoire en débats*, op.cit.
[3] Ibid.

> attentive de leurs présupposés épistémologiques peut nous permettre aujourd'hui de déchiffrer.[1]

Toutefois, le fait littéraire, et en dépit de sa dimension historique, n'est qu'éclaircissement d'un monde de signes, qui le produit, influe sur sa genèse et demeure le terrain fertile de son sursaut. De ce fait, il ne faut nullement considérer l'œuvre littéraire comme une duplication probe de la réalité comme le confirme Yves Gilli :

> L'œuvre littéraire n'est pas une photocopie ou une reproduction (Abbild) pure et simple de la réalité, mais elle est déjà une réaction subjective à cette réalité. Produit à la fois d'une prise de conscience et d'une interprétation, elle n'est pas identique au monde mais à la nature du symbole (Sinnbild) ou du signe. C'est le monde qui le fait naitre et elle agit à son tour sur le monde et c'est ce qu'on appelle la théorie du "reflet".[2]

De son côté, l'histoire ne serait qu'une construction symbolique d'un processus de signifiants qui édicte l'engagement des historiens qui ne se cantonnent pas à un usage passif des événements, néanmoins ils jugent les expériences collectives pour incontournables pour les vies privées :

> A nos yeux, l'histoire est en grande partie une expérience qui relève de l'élaboration symbolique et qui se construit donc toujours par l'intermédiaire de processus signifiants. Le sentiment de l'histoire, de même que l'engagement dans l'histoire pour la transformer, naît d'une constellation de mises en formes, partielles et hétérogènes, sans cesse mêlées à son déroulement.[3]

Il faut noter que l'historicité du fait littéraire est différente de celle de l'historien dans la mesure où le temps dont parle l'écrivain et qui représente son présent deviant inéluctablement notre passé, il n'y a pas lieu de s'échapper à sa trajectoire.

> Le temps dont parle l'écrivain est celui dans lequel il vit, le temps dont il traite et sa façon de traiter le temps, sa manière d'habiter littérairement le régime

[1] Alain Corbellari, " Le repos des clercs et la trahison du guerrier ", In laurent Adert et Eric Eigenmann, op.cit., p.19.
[2] Yves Gilli, " Texte littéraire : réalité sociale et histoire", In Hans Robert Jauss, *Texte littéraire et histoire, approche théorie, et pratique* , Paris : Les belles lettres, 1985, p.39.
[3] Paul Petitier et Claude Millet, *"L'histoire dans tous ses états "*, Fabula/*les colloques, littérature et histoire en débats*, URL :http://www.Fabula,org/colloques/document 2104,page consultée le 08avril 2013.

> d'historicité contemporain, soit encore l'ombre portée de ce régime d'historicité sur la texture des récits que l'écrivain élabore.[1]

En revanche, l'Histoire dans sa conception la plus large est ce dynamisme qui, depuis que le monde est monde, ne cesse de piétiner comme le confirme François Hartog :

> Il n'est plus nécessaire de regarder en arrière, l'histoire a bien un début, un milieu, une fin et une fin qui n'est pas « l'idée » qu'il pouvait s'en faire, mais un « fait », Le temps s'est rouvert et peut se remettre en marche.[2]

En effet, le temps auquel s'intéressent l'historien et l'écrivain à la fois ne pourrait jamais être conçu dans une acception figée, néanmoins sa déambulation cèle un passé énigmatique et mystérieux qui pèse sur le présent et le remet en question.

> Le passé est fiction du présent, affirme Michel de Certeau, Et, si, comme l'écrit H.I Manou (l'histoire est la réponse […] à une question que pose au passé mystérieux la curiosité, l'inquiétude, certains diront l'angoisse existentielle, de toute façon l'intelligence, l'esprit de l'historien.[3]

Ainsi, nous sollicitons l'historien dans tout ce qui nous paraît nébuleux et flou, son expérience peut nous être utile pour répondre à des questionnements qui tourmentent notre vie et notre existence comme l'estime Eric Méchoulau :

> Nous vivons le passé comme une énigme, ce sont les étrangetés des existences anciennes qui nous frappent : ce sont celles dont l'historien est censé rendre compte. Il est devenu notre « expert ès passé »: l'historien doit nous donner accès à ce qui n'offre plus d'évidence, tout en nous en faisant faire l'expérience comme autre de ce que nous connaissons aujourd'hui.[4]

L'historien n'éprouve pas une distance avec le passé, son objectif n'est ni de combler ni d'accabler le fossé qu'existe entre les temps présents et les temps anciens mais plutôt de réactualiser les expériences anciennes. Cette réactualisation ne pourrait se faire qu'à partir d'un attachement à une expérience récente qui nourrit l'histoire immédiate.

[1] François Hartog, " Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire", Fabula / *les colloques, Littérature et histoire en débats*, op.cit.
[2] Ibid.
[3] Christopher lucken, "L'œil dans l'oreille, l'histoire ou le monstre de la fable" , In Laurent Adert et Eric Eigenmnann, op.cit.,46.
[4] Eric Méchoulau, Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire: le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / *Les colloques, littéraire et histoire en débats*, op.cit.

> L'histoire immédiate pourrait alors servir non de pointe extrême et problématique de l'expérience historiographique, mais bien de paradigme pour en saisir la logique intrinsèque. Ce serait alors cette expérience vive de la présence du passé dont il faudrait partir, ce sentiment de proximité avec ce qui a pourtant disparu.[1]

Cependant, l'histoire immédiate, ne se limite pas au traitement des faits de l'actualité, elle franchit les seuils du contemporain qui, de son origine, englobe des temps différents.

> L'histoire immédiate était plus profonde qu'elle n'en avait l'air. C'est que l'histoire immédiate n'est pas simplement l'histoire de l'actualité, elle est l'histoire du contemporain, et le contemporain est littéralement, ce qui tient ensemble des temps différents, plus encore, le contemporain est ce qui donne à notre présent le visage reconnaissable d'un passé.[2]

La lecture d'un texte littéraire subit quasiment le même cheminement que connaît l'Histoire car l'écriture, l'impression, la lecture, l'interprétation ainsi que la critique de l'œuvre littéraire sont autant d'étapes parmi tant d'autres qui agissent sur le processus du fait littéraire, qui est, avant tout un fait social.

> La question du texte et de sa lecture doit être envisagée d'une part en tenant compte, non pas d'un seul pôle, mais de l'ensemble du processus de communication littéraire sur la chaîne auteur -œuvre lecteur et d'autres part, en la situant dans un ensemble de phénomènes directement liés à la réalité sociale.[3]

Il faut noter que la voie qu'achemine le texte littéraire se déploie sur plus qu'une étape dans la chaîne historique de sa production et de sa réception (le texte). Ce parcours historique, sillonne le seuil de l'oral, traverse l'issue du manuscrit et dépeint l'imprimé :

> Lorsque l'écrit devient imprimé c'est l'imprimeur éditeur qui revient. Le passage de l'oral au manuscrit et du manuscrit à l'imprimé correspondent à deux bouleversements profonds de la littérature et plus généralement de la communication langagière, comme fait social."[4]

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Yves Gilli, "Texte littéraire : réalité sociale et histoire ", In Hans Robert Jauss, *texte littéraire et histoire : approche théorique et pratique*, op.cit. p.34.
[4] Jean – Marie Schaeffer, "temps de l'histoire et temps des œuvres", Fabula / *les colloques, littérature et histoire en débats*, op.cit.

L'histoire de la littérature donne une place de choix à la lecture de l'œuvre littéraire qui se conçoit (par le lecteur) au temps présent de la réception qui diffère complètement du temps passé de la production et de la présentation. Entre réception et interprétation de l'œuvre intervient une dimension historique à maints arrêts.

> L'histoire littéraire construit le monde littéraire comme un monde d'œuvres interprétées et du même coup implique le passage par une lecture qui, par définition, n'appartient pas au temps historique de la littérature mais au temps présent de l'œuvre.[1]

La lecture littéraire se fonde essentiellement sur l'interprétation du passé et la reconfiguration de l'universel, elle relie les vies privées avec les expériences collectives et attache le temps présent de décodage au temps passé d'exhibition.

> En général, c'est dans le jeu entre dénotation du passé et parole universelle que se joue le plaisir de la lecture littéraire. Cette dernière de lire les textes qui noue l'intime et le social, l'universel et l'historiquement situé, a elle-même une histoire.[2]

De ce qui précède nous affirmons que le texte littéraire n'est pas seulement le produit d'un contexte historique, il est également acteur de l'Histoire dans la mesure où la réception et la lecture de l'œuvre sont situées dans un temps précis (historique), de plus certains genres littéraires ont un pouvoir historique comme les mémoires et les autobiographies. Lire c'est inscrire sa réflexion et son interprétation dans un cadre historique, écrire c'est transcrire et construire un savoir et une connaissance historiques, actuels ou passés dans un cadre littéraire qui fusionne le factuel et le fictif.

Dans le troisième chapitre de cette première partie nous allons essayer de démonter les rapports qu'entretient Djaout avec l'Histoire et comment il se sert du factuel dans son élaboration fictionnelle.

3.2. La littérature entre discours historique et création fictionnelle

Certaines disciplines des sciences humaines ont utilisé la dimension fictionnelle à leur avantage et la littérature n'est pas des moindres. On a beau assimilé la fiction à la

[1] Ibid.
[2] Judith Lyon –Caen et Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris :la découverte, 2010, p.102.

littérature alors qu'elle n'en est qu'une composante parmi tant d'autres, pour beaucoup de lecteurs non avertis, la définition du texte littéraire ne peut dépasser sa dimension fictionnelle.

> De toutes les dimensions du texte littéraire, la dimension fictionnelle est la plus immédiate et la plus facile à prendre en charge pour les lecteurs non spécialistes. C'est d'ailleurs la catégorie que les libraires américains affichent depuis longtemps sur les rayons où l'on trouve romans et nouvelles. Et comme le rappelle Gérard Genette dans fiction et diction, La fiction était aussi, pour Aristote, un critère définitoire de la littérature.[1]

Or la littérature ne peut se réduire à son aspect fictionnel, elle est le moule qui façonne de multiples fictions suite à la diversité de ses genres.

> La fiction n'est pas une notion proprement littéraire. Si certaines fictions sont des fictions littéraires, il existe bien d'autres types de fiction, il ne suffit donc pas de dire que la littérature n'est pas réductible à la fiction. Il convient d'ajouter aussitôt que la fiction n'est pas réductible à la littérature.[2]

De ce qui précède, des interrogations s'imposent: Quels sont les points communs, les entrecroisements, les différences et les relations entre l'Histoire et la fiction ? Jean –Marie Schaeffer cerne la notion de la fiction comme suit :

> " La fiction se définit par un usage spécifique des représentations qui précisément met entre parenthèses la question de la référentalité."[3]

Tout d'abord nous devons souligner que le discours historique n'est pas tout le temps référentiel et que la fiction est privée de la référentialité, bien au contraire,

> il faut insister sur le fait que la littérature n'est pas que le discours historique qui aurait toujours une référence et que la fiction n'en aurait jamais. La plupart des discours historiques comportent des erreurs factuelles et donc des actes de

[1] Noëlle Batt, "Un malentendu continué, trois remarques sur les croisements disciplinaires", Fabula/ *les colloques. Littérature et l'histoire en débats*. Document 2079.php, page consultée le 08 Avril 2013.
[2] Jean –Marie Schaeffer, "Temps de l'histoire et temps des œuvres", Fabula / *les colloques, littérature et histoire en débats*, op.cit.
[3] Ibid.

> référence ratés. Et il existe certains fictions dont beaucoup de propositions sont de facto référentielles (ou le seraient si nous les lisions hors de la fiction.)[1]

La fiction peut s'immiscer à n'importe quelle forme de discours: mémoires, récits, témoignages ou autres, Or il y a une différence de taille entre l'histoire vécue et l'histoire racontée, entre la réalité traversée et la réalité représentée et que la vraie réalité est celle qui est vécue, et en dehors de cette dernière la fiction serait souvent intruse:

> La réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie, c'est-à-dire vraisemblable. pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur.[2]

Depuis toujours, le champ de la littérature nous enseigne sur son Inter- discursivité, et la dichotomie Histoire /Fiction en est le meilleur exemple; Si l'Histoire occupe, depuis des siècles, une part non négligeable dans les textes littéraires, la fiction, de son tour et depuis toujours, a envahi l'écriture romanesque et elle est souvent mêlée à la littérature.

La réalité représentée dans le texte littéraire est relative dans la mesure où les témoins et les écrivains changent d'avis, des idées, des mentalités et des goûts suite aux changements des tendances, des préoccupations et des perceptions, et de ce fait l'Histoire elle aussi, est affectée par ce changement, ou du moins sa représentation:

> A l'inverse d'un absolu, la vérité n'est qu'une convention provisoire, y compris dans sa volonté de rendre compte de notre monde actuel. Tout y constructions, convention tacites et collectives susceptibles d'être remise en question, et en cela, la réalité présente est déjà un phénomène historique. Notre vision du passé est plus conventionnelle encore, puisqu'elle ne repose que sur des constructions des historiens, ou même soumis à leur propre histoire et à l'histoire de leur temps.[3]

En revanche, la fiction utilise des procédés de langage (des interrogations, des descriptions, des dialogues …etc.) semblables à celles qu'on trouve dans la vie des personnes, elle se nourrit du monde réel et des faits de l'histoire pour répondre à son caractère de "mimésis " (qui veut dire imitation), ce qui génère des œuvres satellites: mixité entre fiction et diction, entre histoire et imagination comme le confirme Gérard Genette:

[1] Ibid.
[2] Jorge Semprun, *l'écriture ou la vie*, Paris :Gallimard, 1996, p.137
[3] Ginette Michaux et autres, *Histoire et fiction*, Belgique : Lansman, 2011, p.80.

> Bien entendu, un texte peut relever des deux à la fois :(la fiction et la diction) d'abord, parce que comme chacun sait, un grand nombre d'œuvres appartient en fait à un genre mixte ou intermédiaire, mêlé de réel et de fiction, tel que le roman historique, la roman autobiographique, l'histoire, la biographie ou l'autobiographie romancée […]parce que la perception d'une littérarité-par-fiction n'évince pas le sentiment d'une littérarité par-diction, et réciproquement, simplement, elle le trouble en s'y mêlant.[1]

On doit noter que l'œuvre littéraire peut embrasser le monde fictionnel et factuel à la fois et que l'auteur a tous les moyens, les procédés ainsi que les prérogatives pour "fictionnaliser" la réalité vécue ou même recourir à la vraisemblance, à l'illusion et à la diction dans un produit fictif, et là, on assiste à une œuvre mixte:

> Ainsi, dans la fiction, les mêmes actes de langage ont lieu que dans le monde : des questions sont posées, des ordres sont donnés, des promesses sont faites. Mais ce sont des actes fictifs, conçus et combinés par l'auteur pour composer un seul acte de langage réel : le poème. La littérature exploite les propriétés référentielles du langage, ses actes de langage, sont fictifs, mais une fois qu'on entre dans la littérature, qu'on s'y installe, le fonctionnement des actes de langage fictifs est exactement le même que celui des actes de langage réels, hors de la littérature.[2]

Depuis le XIX^{ème} siècle, on assiste à une montée en puissance des écritures fictionnelles dans les quatre angles du monde, et en Occident en particulier, et peu à peu on assiste à l'acculturation et à l'intrusion de la fiction comme science dans les autres cultures et les autres sciences humaines.

Avant les années quarante du siècle dernier, la fiction était considérée comme un phénomène ambigu, populaire, marginal et sans un véritable intérêt, puis elle acquiert une reconnaissance universelle et devient un objet digne d'étude. Dès lors les œuvres littéraires ne cessent d'investir les événements réels et les exploiter côte à côte avec les actions et les personnages produits de leur création fictionnelle:

> La littérature mêle sans cesse le monde possible : elle s'intéresse aux personnages et aux événements réels (la révolution française est très présente dans

[1] Gérard Genette, "Fiction ou Diction", *Poétique*, N°134, 2003. pp.131-139.
[2] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris : Editions du seuil, 1998, p.158.

> Le père Goriot); et le personnage fictionnel est un individu qui aurait pu exister dans un autre état des choses.[1]

En revanche, depuis qu'on a commencé à mêler le factuel et le fictif dans la production littéraire un amalgame s'est produit: prendre le fictif pour factuel et le factuel pour fictif:

> On peut constater qu'appeler "fiction" un récit qui raconte une histoire vraie, est un geste plus déstabilisant que l'appeler "roman", parce que la notion commune de "roman à clefs" nous a habitués à l'idée qu'un roman puisse n'être en apparence une fiction ou puisse vouloir jouer sur les deux tableaux en s'adressant simultanément à deux types de lecteurs différents, les initiés et les non-initiés, les premiers lisant le texte comme un texte factuel crypté et les seconds le lisant comme une fiction.[2]

L'histoire littéraire nous a enseigné que les textes littéraires s'enracinent dans les préoccupations et les intentions de leurs auteurs, ils véhiculent ainsi les revendications sociales et identitaires, ils contribuent à la transmission des valeurs, et sur ce on doit s'interroger sur la relation entre le texte littéraire et son contexte social, culturel et politique, autrement dit les circonstances de sa production ainsi que de sa réception. A quel point le texte littéraire fictionnel est capable de représenter le réel? Pour essayer de répondre à la question, nous rejoignons Antoine compagnon qui nous renseigne que:

> Les textes de fiction utilise les mêmes mécanismes référentiels que les emplois non fictionnels du langage, pour référer à des mondes fictionnels tenus pour des mondes possibles. Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse " suspension volontaire de l'incrédulité.[3]

Depuis plusieurs décennies, le même défi traverse l'Histoire et la littérature, il s'agit d'une recherche à cerner les relations entre le factuel et le fictif, entre le narratif et le fictionnel cependant, le fait de nourrir la fiction de l'histoire ou alimenter le fait historique de l'imagination fictive semble être une solution éloquente car:

[1] Ibid., p.159.
[2] Jean –Marie Schaeffer, "Temps de l'histoire et temps des œuvres", Fabula / *les colloques, littérature et histoire en débats*, op.cit.
[3] Antoine compagnon, *Le Démon de la théorie*, op.cit., p.160.

> les représentations fictives forment le socle de l'imaginaire collectif dans la mesure où elles structurent l'appréhension du réel historique. En fournissant des nouvelles images du passé, la fiction contribue à moduler la postérité de ce dernier. Ainsi la frontière entre vérité historique et invention fictive semble relativement ténue.[1]

Certes l'usage fait en sorte qu'on combine souvent le mot fiction à celui de l'imposture et de la mystification. Cependant, la vie courante nous renseigne toujours que le récit a souvent besoin d'être interprété et que l'interprétation émane forcément de la folle du logis:

> Si dans le langage courant, on associe souvent le terme de fiction à celui de chimère ou de mensonge, il faut rappeler néanmoins qu'il n'y a [pas] de récit, sans interprétation, pas d'histoire sans élaboration, pas de cause sans une part d'imagination, de mise en forme, de fiction.[2]

Il semble que l'historiographie est un édifice purement documentaire et que l'imagination n'a aucun espace à occuper dans cet édifice, or toujours est- il que la fictionnalisation est un recours de l'historiographie, et que la fiction propose une autre lecture de l'Histoire comme le prouvent Guay – Poliquin et ses collaborateurs:

> La faculté imaginative fait partie intégrante du processus historiographique. Non seulement elle contribue à tamiser les éléments historiques, mais elle permet également d'élever l'histoire au-delà de l'usage strictement documentaire des faits événementiels. En d'autres termes on peut dire que la fiction participe à l'élaboration du sens de l'histoire.[3]

Guay - Poliquin argumente ses propos en ajoutant que: " plusieurs œuvres littéraires concourent ainsi à la construction d'une certaine intelligibilité de l'histoire. Toutefois, la portée cognitive de la fiction déborde des balises historiographiques."[4]

La mise en fiction de l'Histoire par l'homme de lettres semble être le moyen favorable pour faire passer des enseignements et déjouer la censure à la fois. Le discours référentiel

[1] Christian Guay-Poliquin, G. Séginger et Z.pryzchodriniack, "Fiction et Histoire", *Analyses*, vol, 8, N° :03, presses universitaires de Strasbourg , 2011, pp.328-339.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

pourrait embarrasser et l'auteur et l'éditeur à la fois, tandis que la "fictionnalisation" des événements historiques réels ouvrerait le champ à une mise en cause d'une histoire "officielle" puisque "assumant d'emblée les procédés imaginatifs dont elle est issue, la fiction produit des récits qui, sans cesse, alimentent, déjouent, précisent ou remettent en cause le passé reconstitué par l'histoire."[1]

En revanche, le discours historique se trouve incapable d'atteindre le vrai ou la réalité car :

> une réalité relative n'acquiert de sens qu'à l'intérieur du récit, parce qu'elle se mêle étroitement à la fiction, à laquelle il manquerait un élément essential si cette réalité était différente. Elle répandra donc à des règles internes du récit, suffisamment nombreuses et souples pour ne pas être exagérément contraignantes.[2]

La fiction résulte d'une simulation mondaine et mentale d'un monde vécu, cette capacité de simuler, de recréer et reproduire avec des modifications génère forcément un monde possible:

> Toute conception de la fiction qui se borne à la définir en termes de semblant, de simulacre, est donc dans l'incapacité de rendre compte de la différence fondamentale qu'il y a entre mentir et inventer une fable, entre usurper l'identité d'une autre personne et incarner un personnage, entre trafiquer une photographie de presse et élaborer un photomontage, entre créer des villages potemkiniens et peindre un décor théâtral en trompe l'œil, entre la feintise manipulatrice et "la feintise partagée".[3]

Il faut noter qu'il y a des relations qui sous-tendent l'écriture de l'Histoire à celle du roman; de même que la matière du récit se nourrit du fait historique en nouant le vrai au vraisemblable, on assiste la plupart des temps à une mise en fiction de l'Histoire dans l'œuvre dite littéraire.

> Dans cette optique, l'écriture de l'histoire et celle du roman ont répandu aux mêmes intérêts, sinon aux mêmes buts : l'intérêt pour une matière à la fois humaine et historique; pour une histoire dont les événements ne seraient pas

[1] Ibid.
[2] Ginette Michaux et autres, *Histoire et fiction*, op.cit. p.83.
[3] Simon Fournier, "La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours", *la revue électronique de la société canadienne d'Esthétique AE*, volume 11, été 2005

> évoqués gratuitement, mais témoigneraient d'une mentalité humaine ; pour un homme qui ne serait pas le produit du hasard, mais d'un long processus historique.[1]

En revanche, la lecture des événements historiques par l'histoire écrite diffère de sa lecture par la création romanesque qui se sert de la matière événementielle pour décrire, livrer et mettre à nu des sentiments, des sensations et des impressions que l'historien cherche toujours à dissimuler et à neutraliser:

> L'histoire raconte le monde en l'objectivant. En subordonnant la multiplicité des expériences individuelles à la causalité historique, elle se donne à lire comme le récit des événements significatifs du passé. La fiction au contraire, raconte le monde tel qu'il est expérimenté par l'identité subjective, les personnages de fiction nous donnent ainsi accès aux points aveugles de l'histoire. En lisant la parole à diverses sensibilités, la fiction dévoile sa portée critique, car elle permet de rendre compte de l'expérience de l'histoire.[2]

Certes, on assiste souvent dans les textes littéraires à un chevauchement entre vérité et fiction, mais c'est la fiction qui s'adapte et se forge selon les moules de l'histoire et non pas le contraire. "L'histoire ne peut donc être une donnée de base sur laquelle viendrait se greffer la fiction, mais le lieu de fiction lui-même, qui se plie à des règles sans les lui imposer."[3]

Ainsi, la représentation du fait historique tel qu'il est sans solliciter les procédés fictifs semblerait une entrave au processus littérature et historique à la fois, et l'interpellation des lecteurs par les moyens et les astuces fictifs est plus qu'une nécessité. "Les choix narratifs, la forme fictive activent les capacités mémorielles et interprétatives du lecteur; en le sollicitant ou en le malmenant, ils font de lui un partenaire actif, engagé dans l'élaboration d'une mémoire culturelle des événements."[4]

En revanche, il apparait sur la scène universelle des écritures qui interprètent des faits historiques, mais elles apparaissent dans les rayons de productions fictives, cela émane d'un souci et d'une volonté de présenter le monde et de l'interpréter selon les moyens fictifs dont on dispose et privilège :

---

[1] Ginette Michaux et autres, *Histoire et fiction*, op.cit.,p.89

[2] Christian Guay-Poliquin, "G. Séginger et Z pryzchodniak," Fiction et Histoire", *Analyses*, op.cit,

[3] Ginette Michaux et autres, *Histoire et fiction*, op.cit.p.107.

[4] Marie Bornard, *Témoignage et fiction, les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz ,2004, p.229.

> Le concept d'effet de fiction dirait le désir qu'on a de désigner comme littéraire ce en quoi on peut, comme lecteurs, loger de la fiction, la tentation de décrire le non-fictionnel avec les instruments du critère le plus évident, antique, universel de la littérarité: la fiction.[1]

L'esprit littéraire qui habite aussi bien l'auteur que le lecteur les oriente vers la création fictive car elle apparait comme le terrain et l'espace favorables pour rendre compte d'un monde qui nous gouverne et qui influe sur notre imagination.

> Ce désir de fiction commun au texte, à l'auteur, et au lecteur; on le voit dans les efforts des poéticiens de l'essai, ou de l'autobiographie pour rendre compte de cette quasi- fiction, pour fonder la littérarité du non fictionnel sur sa mimésis de fiction.[2]

Toutefois, les œuvres fictives ne visent nullement rivaliser ou concurrencer les écritures historiques même si elles s'inspirent voire même qu'elles usent de la matière événementielle, cela ne leur donne pas la crédibilité et la fiabilité des textes historiques nonobstant, ça leur ouvre la possibilité de décrypter les événements historiques et les interpréter comme une expérience à part entière:

> Les représentations générées par les œuvres de fiction ne se révèlent pas comme des vérités historiques mais plutôt comme de puissants marqueurs d'historicité. De cette manière, si la fiction a le pouvoir de moduler le sens de l'histoire, c'est qu'elle se donne à lire comme une autre expérience du temps historique.[3]

En revanche, si l'homme de lettres se trouve souvent motivé par le fait historique, et que ce dernier génère des œuvres de fiction, sa démarche quant au traitement de la matière événementielle diffère de celle de l'historien qui cherche à justifier par des documents, l'auteur se sert de l'histoire pour finir dans le monde de la création à savoir la fiction comme le confirme Marie Bornard :

> Face aux événements historiques contemporains provoqués par les régimes idéologiques, l'écrivain puise soit dans son expérience personnelle, soit dans les

[1] Marielle Marcé, " La diction comme de la fiction: un désir critique ". http://www.fabula.org/projet-mentions. page consulté le 20 Mai 2013.
[2] Ibid.
[3] Christian Guay-Poliquin, "G. Séginger et Z pryzchodniak ,"Fiction et Histoire", op.cit.

> récits entendus de témoins survivants, soit encore dans les traces laissées par histoire et qu'il a pu observer. Son travail, contrairement à celui de l'historien, ne consistera pas à aller chercher des preuves, ni à respecter absolument les faits, mais à user avec responsabilité de la liberté d'inventer, c'est-à-dire sans dissimuler la part de création.[1]

En somme, l'auteur se sert de la matière historique dans la création littéraire qui n'a de sens sans recours à l'imagination. En peu de mots, c'est la fiction qui donne à la littérature ses lettres de noblesse. Et c'est ce que nous allons prouver avec le romnesque djaoutien ultérieurement.

3.3. Ecriture de l'Histoire et écriture de la fiction

Depuis la nuit des temps Histoire et littérature se pensent comme une seule discipline. Ce lien dissimule une complémentarité non déclarée entre les deux domaines. En effet, les sujets, les méthodes, l'essence même annoncent que l'Histoire amorce des données et des événements réels afin d'"historiser" pour l'humanité, en se basant évidemment sur la neutralité et l'objectivité, cependant elle (l'Histoire) s'est souvent occupée du texte littéraire pour les détails qu'il peut véhiculer et qui aident à construire une image complète sur une période historique quelconque.

La literature, à son tour, et en dépit de son caractère fictionnel dominant sur son domaine d'intérêt, recourt souvent à l'histoire pour lui fournir de ses données. Cette matière événementielle est la trame qui a tissé beaucoup de textes littéraires pérennes tels que L'Iliade et l'odyssée et la littérature maghrébine ne fait pas l'exception, et en particulier le roman qui était et qui reste le plus audacieux dans la matière parmi les autres genres littéraires.

L'investigation de la matière historique apporte beaucoup à l'effet esthétique du roman car elle comble les lacunes de l'espace et du temps. Cette investigation aide à approfondir le sens et dévoile de façon artistique la dimension existentielle, psychologique et philosophique loin de la rigueur de la philosophie et la véracité de la donnée historique.

[1] Marie Bornard, *Témoignage et fiction, les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, op.cit., p.222.

Les ponts et les vagues de la littérature s'entrecroisent avec les rives de l'Histoire de même que les îles de l'histoire s'étalent dans l'océan de la littérature. On assiste à une relation aussi bien intime que profonde. Autrefois, quand elles étaient complètements mêlées, la réalité embrassait la fiction au point de fondre les frontières et les épopées étaient considérées comme l'histoire des nations qui représentaient la fierté des peuples et qui la transmettaient génération après génération.

Peu à peu, le développement de l'esprit humain a décidé de mettre terme à cette confusion et à tracer des barrières entre le réel et le fictif (la réalité et la fiction) et la relation entre la littérature et l'histoire s'épanouit sans s'éclipser, ainsi la poésie est devenue l'une des sources des études historiques qui témoigne les événements de mêmeque l'histoire est devenue l'un des objets littéraires en commençant par la poésie épique et en arrivant au roman historique récent.

En effet, l'histoire se fonde sur des preuves et leur absence selon la méthode scientifique classe l'écriture dans le rang des catégories littéraires et non pas dans celles de l'histoire, quant aux romans, ils visent à faire connaitre la relève de l'histoire parce qu'ils fascinent les lecteurs; beaucoup de romanciers simplifient la matière historique et la "vaccinent" de la fiction.

Cette relation s'est développée au point que l'interpellation de l'histoire dans le texte littéraire devient un art qui séduit les écrivains et qui les impliquent de manières différentes, conscientes ou inconscientes. Et l'histoire nous a tant renseignés que l'écrivain est un formidable historien.

Cependant, beaucoup de théoriciens comme Gérard Genette affirment, que : " dans le champ du langage, tout ce qui n'est pas fiction et diction "[1], et que beaucoup d'autres trouvent que" d'un côté la fiction possède une effectivité politique en alimentant l'imaginaire collectif et que de l'autre, l'écriture des textes historiographiques est inévitablement régie par des procédés littéraires."[2]

Ainsi, la matière du récit se nourrit du fait historique en nouant le vrai au vraisemblable, ce qui mène à dire que" la cohérence est intérieure et se définit par rapport

[1] Gérard Genette, " fiction ou diction " *Poétique*, op.cit.
[2] Christian Guay poliquin, G. Séginger et Z.pryzchodriniack,"fiction et histoire", *Analyses*, op.cit.

au récit; la vraisemblance est extérieure et se définit par rapport à l'histoire ou au monde dit réel."[1].

Il est à noter que la littérature est une source fertile de documentation qui sert à la réalité historique, elle la sauvegarde de la disparition car la mémoire humaine préserve le texte artistique. L'histoire de la littérature comme son nom l'indique, est un travail dans l'histoire et avec les outils historiques et la création artistique.

L'historien est souvent un homme de lettres (un littéraire) par ses prérequis culturels et son style et ses outils littéraires qui lui permettent d'accomplir son travail avec beaucoup de rigueur et de créativité. Ainsi, il étudie les événements afin de trouver une canalisation et une justification, il est comme le critique littéraire qui cherche à canaliser et justifier. La première discipline (de l'histoire) aboutit à une connaissance du passé et une philosophie de l'histoire et la deuxième (de la critique littéraire) mène à une connaissance de l'histoire et à une théorie de la littérature.

L'historien et le critique peuvent débuter du même angle (le régime politique, l'ère, le règne), et l'époque littéraire est une époque historique, ce qui conduit à dire que le discours littéraire est un discours historique dans son fond et dans sa forme. Et les champs de la biographie et de l'autobiographie ne sont que des preuves et des lieux de rencontre entre l'Histoire et la littérature.

En effet, tout texte littéraire a plusieurs dimensions, et la dimension historique se trouve au premier plan, l'objet d'intérêt de l'histoire et de la littérature est la vie réelle; toute reconstruction et théâtralisation (qu'elle soit historique ou littéraire) pour la représenter aux générations contemporaines et futures, est une dérive (une déviation) et une interprétation voire une trahison du réel. La différence entre les textes littéraires et les textes historiques n'est pas dans le fait de dire qui sont les plus fidèles à la réalité mais réside dans la façon dont chaque texte reconstruit la réalité. L'évocation de l'histoire truffe le texte littéraire et le style littéraire bourre le récit historique, dès lors on parle d'une similitude des finalités entre l'histoire et la littérature.

De tout ce qui précède, ressortent des questionnements : y a-t-il une littérature qui ne discute pas son temps, plutôt son histoire ? Des générations meurent et d'autres naissent

[1] Ginette Michaux et autres, *Histoire et fiction*, op.cit, p.85.

et des littératures disparaissent et d'autres montent et le temps flottent sur tout (abolit). L'histoire demeure le registre des grands héros de l'humanité.

L'histoire et La littérature recourent tous les deux à l'imagination, à la narration et à l'interprétation de la réalité. L'art narratif avec toutes ses couleurs, de la légende au roman rapproche les textes littéraires et historiques, on se trouve, dès lors, au symposium de l'historicité du héros littéraire et la littérarité du héros historique.

Le héros, qu'il soit littéraire ou historique, doit être reconstruit et mis en jeu par la langue et présenté par le texte aussi bien littéraire qu'historique sinon comment explique-t-on la persistance de la traduction. Le personnage (héros) pourrait changer le processus de l'Histoire et la vie des sociétés et des civilisations et toute l'Histoire n'est qu'un roman d'un héros.

Il est à noter que, même si l'auteur opte pour la fiction romanesque dans la transcription de l'histoire, la valorisation des faits réels semble être le vecteur incontournable pour guider et orienter son imaginaire. Ainsi " la traduction du réel dans une œuvre de fiction telle que la fiction romanesque, soulève la question de la place accordée à son imaginaire pour donner corps à une histoire qui détourne des pans de réalité pour les nécessités du développement d'une intrigue"[1].

En effet, l'exploitation ingénieuse des données sociales et historiques peut servir l'auteur au point de devenir lui-même le narrateur de son roman afin d'élaborer l'histoire et il disparait et se dissimule derrière son personnage-acteur pour bien planter le contexte socio-historique selon une vision personnelle et une excitabilité particulière. "Comme tout artiste qui s'exprime à l'aide d'un pinceau ou d'une plume, la création de la réalité produit une vision du monde recomposée par la subjectivité de sa sensibilité, la manifestation de ses émotions ainsi que la recherche d'une esthétique singulière."[2]

3.4. L'histoire narrée et la diégèse romanesque

On a beau répété que le roman est au service d'une multitude de discours mais le discours historique se trouve au-devant de la scène, si le roman plonge l'auteur au cœur des

[1] Catherine Fourgeau ," Du récit ethnologique à la fiction romanesque, pour une " mise en œuvre " de la réalité", *l'homme et la société*, n°134, 1999. pp.45-62.
[2] Ibid.

polémiques idéologiques, politiques et économiques, le discours historique qui flotte entre les lignes du texte littéraire se trouve souvent en contraste avec l'histoire officielle, dès lors, l'œuvre ouvre une nouvelle époque idéologique, celle de la critique de l'histoire. Au moment où le discours officiel se focalise sur les exploits d'un nationalisme unanimiste et unificateur, des auteurs entreprennent et s'aventurent, par la création littéraire, de rendre vaines les tentatives de l'idéologisation de l'histoire.

D'une façon consciente ou inconsciente, les œuvres littéraires en général et les romans en particulier, réinterrogent l'histoire et s'alimentent à des sources historiques pour les investir selon les procédés narratifs, les exigences esthétiques et les impératifs fictionnels (de la fiction).

Par le biais des formes narratives romanesques on tente de témoigner des faits observés dans la réalité. Le roman donne, certes, une œuvre de fiction, mais une fiction dans laquelle s'entremêlent, et d'une manière consciente et résolue, l'imaginaire et la réalité historique comme le confirme Catherine Fourgeau en disant que : " La fiction est alors une réalité vécue que récits et romans ethnologiques recomposent en procédant chacun des artifices pour mettre en valeur un aspect particulier du réel et servir la démonstration poursuivie par l'auteur."[1]

On a souvent tendance à s'approcher de la réalité historique à travers le fait littéraire, et comme beaucoup de formes artistiques la littérature s'inspire du contexte historique. Beaucoup de critiques et de lecteurs commencent à encourager l'analogie de l'histoire sur l'actualité et la recomposition de l'histoire avec le regard et la philosophie du présent ce qui a suscité tant d'encouragement qu'applaudissement au point de penser que l'entrecroisement entre l'histoire et la littérature est de retour.

Il faut souligner qu'en dépit du souci de l'objectivité que réclame l'historiographie, la subjectivité est souvent approximative (à des intensités différentes) ; " Est-ce à dire que l'histoire est un phénomène individuel plus que collectif ? Sans doute, c'est profondément convaincu de l'impossibilité ontologique d'atteindre une vérité historique absolue."[2], ce qui mène à rejoindre le groupe de recherches de Ginette Michaux qui estime que :" La vraisemblance par rapport à une vérité historique connue et intangible est une

[1] Ibid.
[2] Ginette Michaux et autres, *Histoire et fiction*, op.cit., p.89.

chimère. La vraisemblance s'établit toujours par rapport à l'état de nos connaissances et de celles du lecteur, donc du degré d'érudition."[1]

Dès lors on peut parler d'une subversion de l'histoire et de la réalité à la fois au sein de l'écriture romanesque qui réclame davantage son droit de fiction et d'imagination :

> cette perversion de l'histoire. Et, plus largement, de la réalité- rend sa primauté à la fiction pure, expression d'un imaginaire qui a ses propres lois, sur le simple récit d'imagination conçue comme un calque pur et simple de la réalité. Le vraisemblable est aussi loin de la nouvelle fiction que le vrai, car il se soumet à ses lois. L'histoire ne peut donc être une donnée de base sur laquelle viendrait se greffer la fiction, mais le lieu de fiction lui-même, qui se plie à des règles sans les lui imposer.[2]

De tout ce qui précède rejaillit l'affirmation qui certifie qu'"au roman conçu comme un miroir de l'histoire, il faut donc opposer une histoire (et plus largement une réalité) qui serait le miroir du roman."[3].

On peut dire que la réalité dans sa conception soit historique ou romanesque est à la fois mythique, subjective et relative; mythique car la nature humaine s'incruste dans le mythe; elle est subjective parce qu'entre l'auteur et le lecteur qui la fait exister sa conception diffère et elle est en fin relative car son sens se réduit à l'espace du récit qui la fait fructifier et la réanime. Dans l'écriture romanesque, on assiste à une mise en fiction des événements historiques (réels) "puisque la fiction n'est possible que dans un cadre historique précis."[4]

La fiction en tant qu'une compétence mentale intentionnelle de l'homme joue un rôle social et psychologique crucial dans le champ sociologique et psychologique à la fois :

> pour la sociologie et l'anthropologie, la fiction est ainsi un matériau doublement utile: d'une part grâce à des capacités d'explicitation concrète des représentations, littéralement incarnées dans des personnages et des cadres imaginaires; et d'autres part, grâce à des capacités de généralisation, dès lors que la médiation de l'intrigue, lue et commentée par un grand nombre de ses

[1] Ibid, p.85.
[2] Ibid., p.107.
[3] Ibid.
[4] Ibid.,p.83.

> contemporains, nous assure que ses représentations vont au-delà de la seule conception de l'auteur, pour exprimer ou pour produire des représentations collectives, quel que soit leur degré de généralité.[1]

Du moment que les dispositifs fictionnels occupent une place de choix dans les écritures romanesques, on a le droit de s'interroger sur les transformations et les déformations que l'auteur fait subir à l'histoire (au réel) ? Comment le réel vécu, observé, éprouvé et mis à distance nourrit-il la création (la fiction) ? En somme, comment l'auteur " fictionnalise " la réalité (l'histoire) ?

En effet, "devant une œuvre de fiction, l'attention artistique du lecteur ou de l'auditeur se partage nécessairement plus (entre fiction et diction) que devant une œuvre qui n'est pas (ou qui est moins) de fiction."[2]

Gérard Genette affirme que :" Dans mon esprit une œuvre était de " fiction " lorsqu'elle n'était reçue comme œuvre (conditionnelle) que par diction, sans avoir d'abord satisfait au critère objectif et constitutif-poétique ou fictionnel."[3]

Etant donné que le sens étymologique du mot fiction vient du latin (fingère, façonner) c'est-à-dire qu'il s'agit d'une construction conceptuelle qui permet d'interpréter et de représenter la réalité, on a tendance à affirmer que les récits historiques sont des fictions dans la mesure où ils reconstruisent le sens de l'histoire ou de la vérité. Des interrogations surgissent : Quels sont les points communs, les différences, les entrecroisements et les relations entre l'histoire et la fiction ?

Il est à noter que" la réalité est toujours une construction, et que s'il y a une historicité des textes, il y a aussi une textualité de l'histoire."[4] Donc on assiste souvent à une inscription et une représentation de l'histoire dans la fiction de même qu'une intrusion de la fiction dans les détails qui peignent le récit historique. Ainsi " le présent (historique) vécu par l'auteur correspond à son présent d'énonciation, soit à son présent de créateur et de romancier. Tout se passe alors comme si l'histoire, au moment de son surgissement,

[1] Nathalie Heinich, "Penser la fiction ", *Critique*, N°666,2002.
[2] Gerard Genette, " fiction ou diction " *Poétique*, op.cit.
[3] Ibid.
[4] Laurent Adert et Eric Eigenmann, *L'histoire dans la littérature*, op.cit., p.11.

passait immédiatement à l'état de fiction."[1], on parle dès lors d'un passage de l'histoire à la fiction dans la transcription du présent historique qui change d'allure entre son inscription et sa réception.

En effet, depuis longtemps on assiste à l'interdiscursivité du genre romanesque car "la fiction, elle peut épouser en principe n'importe quelle forme discursive : le récit, les mémoires, l'article scientifique, le bulletin de nouvelles, les lamentations…"[2] On parle donc d'une (illusion référentielle) selon l'expression de Roland Barthes. Quant à Gérard Genette, il affirme que :

> Dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (que je le rappelle, nomme mimésis, ce que nous nommons fiction) pense qu'elle fait l'essentiel, de l'acte créateur; inventer une intrigue et ses acteurs est évidement un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'événement brut, les personnes, les temps, les lieux,…etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice; on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son œuvre, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme (son poiein), à quoi appartient seulement, mais ce peut être l'essentiel. La façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en (intrigue).[3]

En somme, l'écriture d'une œuvre romanesque est conditionnée par deux choses : ou bien la matière historique (factuelle, réelle) représente une donnée préalable qui nécessite sa mise en intrigue par l'auteur ou au contraire, c'est l'imaginaire de l'auteur qui fonde le noyau de son acte de création, et de son intrigue, Néanmoins une interdiscursivité pourrait surgir et infirmerait l'intention de l'auteur comme le montre Jean- Marie Schaeffer, dans son œuvre *Pourquoi la fiction* :

> une théorie se doit d'expliquer cette attitude permettant de déterminer sur la base de la signification des énoncés, si un texte a été produit ou non avec une intention fictionnelle étant facultatifs de sorte qu'un individu puisse produire une fiction sans y avoir recours et non exclusifs de sorte qu'un individu puisse produire un discours sérieux en y ayant recours.[4]

[1] Ibid.pp14-15.
[2] Simon Fourmier, "La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours", *La revue électronique de la société canadienne AE*, page consultée le 20 Avril 2014.
[3] Gérard Genette, " fiction ou diction " *Poétique*, op.cit.
[4] Jean -Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op.cit, p.102.

En revanche, la tendance qui prime depuis le roman réaliste jusqu'au roman de jeunesse (littérature) et qui valorise l'inscription de l'œuvre au champ fictionnel plutôt que factuel laisse entendre une certaine évasion et une certaine esquive des auteurs des reproches des lecteurs et des accusations de la censure, donc leurs œuvres déclarées comme fictives se trouvent souvent trahies par des discours historiques voire factuels :

> D'emblée, les textes de fiction ne sont pas défectueuses puisqu'ils fonctionnent en vertu d'un ensemble distinct de conventions extralinguistiques : ce sont elles qui permettent notamment aux auteurs de fiction de raconter des histoires qu'ils reconnaissent à priori comme étant fausses sans avoir à assumer les conséquences pragmatiques liées au fait que leurs énoncés ne renvoient à aucun état de choses du monde actuel.[1]

Etant donné qu'on assiste de nos jours à une interdiscursivité au sein de l'écriture romanesque au point de parler d'une "fictionnalisation" d'une réalité historique et d'une "historisation" de l'imaginaire individuel de l'auteur et collectif de sa société, la fiction romanesque se trouve au carrefour d'une esthétique relative à des émotions singulières et une mise en scène des personnages qui construisent l'Histoire en marche :

> Que la création d'une fiction romanesque permette de produire des scénarios imaginaires d'une réalité perdue, ou qu'elle ne soit qu'une mise en œuvre d'obsessions sublimées, de névroses inhérentes à l'auteur, sa motivation repose sur un rêve, une opinion, un sentiment dont la source est peut être un vide scientifique, un contexte sociologique défavorable, une prise de position inavouable. Le désir de transmettre cette réalité inspire la forme la plus appropriée dans laquelle le travail de l'imaginaire se structure, se modèle, en s'autorisant des émotions mises en scène par des personnages.[2]

Il est à noter que ce qui fait la différence entre le récit et le roman c'est la place qu'accorde chaque écriture à l'imaginaire et à l'histoire personnelle ou collective comme le prouve Catherine Fourgeau:

> En effet, imaginaire et expérience fonctionnent différemment selon le genre du texte. Dans le récit, l'imaginaire se met au service de l'expérience vécue

[1] Simon Fournier, " La genèse de la biographie selon la théorie des actes de discours", *AE*, op.cit.
[2] Catherine Fourgeau, "Du récit ethnologique à la fiction romanesque, pour une " mise en œuvre" de la réalité", *L'homme et la société, Littérature et sciences sociales*, op.cit.

> personnellement pour donner le rythme du récit sans lui accorder la primauté; dans le roman, l'imaginaire nourrit la construction et la transmission scientifique du phénomène à traiter.[1]

Catherine Fourgeau poursuit ses explications en ajoutant que :

> l'agencement de matériaux, données du terrain collectées, fait appel dans l'un et l'autre de ces deux genres à une part de subjectivité pour obtenir une part d'objectivité soit dans le cas de récit, la plus fidèle possible à un vécu, soit dans le cas du roman ethnologique, d'une histoire inventée pour traiter d'un phénomène réel.[2]

En effet, la création romanesque, plutôt fictionnelle, a souvent participé à la construction de l'histoire des nations; ainsi la fiction s'avère un moyen parmi tant d'autres qui mène à la réalité historique. Le mal de beaucoup de chercheurs en histoire c'est qu'ils n'ont pas le style littéraire adéquat et ne réussissent pas à traduire l'imaginaire social qui participe à combler les lacunes de l'histoire et de ses détails.

Quelque soit la nature de la relation qui les sous-entend, les éléments qui composent la narration historique et la création imaginaire assurent la pérennité de cette relation car l'imaginaire de l'auteur donne à l'histoire une agitation et une vivacité qui habitent l'esprit du lecteur, et la narration historique donne à l'écriture romanesque une matière, une donnée brute et un sujet qui attirent les gens et les influence, " la tâche de l'historien consiste alors à retrouver sous le voile de l'affabulation que tisse la voix du poète, la réalité que celle-ci a pu travestir : l'histoire dans la littérature ."[3] Et c'est pour ces raisons qu'on a tendance à affirmer que les récits historiques sont des fictions dans la mesure où ils reconstituent le sens ou la vérité.

3.5. Les témoignages entre imaginaire littéraire et mémoires collectives

L'histoire de la critique littéraire nous renseigne sur l'obsession aussi bien du critique que du lecteur de déceler dans l'œuvre littéraire des faits historiques et de décrypter " la conscience créatrice " de l'auteur, ainsi Roland Barthes affirme dans *Le degré zéro de*

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Laurent Adret et Eric Eigenmann, *L'histoire dans la littérature*, op.cit. p.46.

l'écriture que "[...] langue et style sont des forces aveugles, l'écriture est un acte de solidarité historique. "[1]

De ce fait, les romans même dits de fiction sollicitent souvent l'histoire des ancêtres et l'histoire contemporaine, ils ne cessent de les interroger. Le texte littéraire, par le biais de la fiction, participe à la construction et l'incarnation du sens historique et des mémoires aussi bien individuelles que collectives, et ce pour déjouer la censure. Dans ce sens Marie Bornard affirme que :

> L'historiographie est généralement le privilège des régimes dominants. Ainsi, de plusieurs histoires une seule est officiellement conservée, commémorée et enseignée. Sa consécration permet de justifier l'ordre établi et de faire taire les mémoires dissidents. Toutefois, en mettant en scène la volonté des mémoires qui persistent à se souvenir au-delà de la pression exercée par des représentations triomphantes, la fiction crée une brèche dans l'homogénéité de l'histoire.[2]

L'homme de lettres en général, et le romancier en particulier est appelé à faire un travail contre l'anéantissement de l'Histoire et des mémoires et de lutter contre le silence et l'oubli des événements et des phases cruciaux des sociétés et de l'humanité toute entière :

> La deuxième moitié du XXème siècle, jusqu'à aujourd'hui, est sans conteste caractérisée par la nécessité d'un travail de mémoire. Les idéologies politiques et leurs conséquences désastreuses ont suscité le besoin de réagir à l'anéantissement: Recueillir des témoignages, conserver, sauver la parole et la mémoire des rescapés de l'histoire. L'écriture littéraire a sa part dans ce travail de mémoire, entre témoignage et fiction.[3]

Le romancier se trouve souvent consciemment ou inconsciemment en position de transformation des faits événementiels en romans, il module la matière historique dans le moule de la fiction, il se procure préalablement d'une somme de témoignages (individuels ou collectifs) et s'inspire d'un imaginaire social et d'une mémoire collective contraignante. Néanmoins, "les fictions construites à partir de la remémoration d'un passé proscrit, de la magnification de défaites cuisantes ou encore de la déconstruction de mythes héroïques

[1] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953, p.24.
[2] Christian Guay-Poliquin, G Séguiger et Z, pryzchodmack, "Fiction et histoire",op.cit.
[3] Marie Bornard, *Témoignage et fiction, les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)* ,op.cit., p.227.

participent à l'émergence et à la catharsis des contre_ histoires."[1]

Si Français Hartog confirme qu' "on peut très bien faire de l'histoire, sans croire à l'histoire, qu'on soit écrivain ou historien,"[2] les auteurs de l'histoire dans la littérature de leur côté affirment que: "notre appréhension même des œuvres, tous les discours que nous élaborons à leur sujet, reposent-ils pour une grande part, sur une fiction: fiction d'un savoir historique, fiction d'une œuvre. Libre à chacun d'y adhérer, certes, à condition d'en être pleinement conscient."[3]

Au moment où quasiment tout le monde déclare qu'il y a une relation dialectique entre l'histoire officielle (idéologique) et la mémoire collective des peuples, des réalités flottent (surgissent): l'histoire s'apparente à la mémoire, l'histoire se nourrit de la mémoire, et la mémoire se fonde sur les souvenirs oraux ou écrits (les témoignages) qui peuvent servir à la construction de la vérité historique. Des interrogations s'imposent: Quelles différences et convergences excisent-elles entre l'histoire et la mémoire ? L'écrivain doit- il participer à la préservation de la mémoire collective ?

Il est à noter que la mémoire devient collective quand elle représente une communauté et qu'elle implique un rapport subjectif au passé tandis que l'histoire se contente de connaitre le passé et le présenter sans le revivre, la mémoire s'impose à nous (s'astreint) spontanément lorsque l'histoire fait l'objet d'une quête et d'une recherche.

Les écrivains ressentent souvent la nécessité urgente de porter témoignage sur le contexte historique auquel ils appartiennent afin de permettre à l'histoire d'être écrite entre les lignes de leurs œuvres littéraires, ils sollicitent, alors la mémoire pour préserver les cultures et pérenniser les identités.

Dans *Histoire et mémoire*, jacques Le Goff affirme que :" l'objet de l'histoire est bien ce sens diffus du passé qui reconnaît dans les productions de l'imaginaire une des principales expressions de la réalité historique et notamment de leur façon de réagir en face de leur passé."[4]

[1] Christian Guay-Poliquin, G Séguiger et Z, pryzchodmack, "fiction et histoire", op.cit.
[2] François Hartog, "Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire",", Fabula / *les colloques, Littérature et histoire en débats*, op.cit.
[3] Laurent Adret et Eric Eigenmann, *L'histoire dans la littérature*, op.cit., p.34.
[4] Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Editions Gallimard ,1998, p.221.

Il ajoute à propos de la mémoire que:

> "de même que le passé n'est pas l'histoire, mais son objet, de même la mémoire n'est pas l'histoire, mais à la fois un de ses objet et un niveau élémentaire d'élaboration historique."[1]

Presque tous les genres littéraires, du mythe à l'épopée, de la légende à la chanson de geste, et du roman à l'autobiographie …etc., témoignent de l'attachement et du goût des sociétés et des peuples pour leur passé et leur histoires, ils font appel aux témoignages et à la mémoire collective pour mieux projeter et évoluer à l'avenir :

> La mémoire où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes. Pour ce faire, l'histoire doit éclairer la mémoire et l'aider à rectifier ses erreurs.[2]

En effet, l'écrivain recourt fréquemment au mixage entre le témoignage historique et la narration littéraire car "ni les formes reçues du témoignage historique, ni la médiation littéraire qui y supplée, ne suffisent à la tâche"[3], et c'est pour cela que "l'écriture du témoignage et l'écriture de la fiction ne s'opposent pas, mais se complètent."[4]

Si les écrivains sollicitent les témoignages et les mémoires collectives dans leurs œuvres littéraires, c'est parce que "les enseignements de l'histoire sont considérables; ce sont ceux qui affermissent l'attachement au sol, qui cimentent la solidarité de la race et qui imposent le respect des traditions. Trois choses essentielles au développement harmonique des sociétés."[5].

En effet, la mémoire collective, qui préserve les cultures au fil des siècles et forge l'identité des peuples, représente un patrimoine moral dont se sert l'écrivain pour mieux l'expliquer à sa génération et le léguer à celle qui la remplace car le patriotisme naît essentiellement d'une meilleure connaissance de son passé et de son histoire :

---

[1] Ibid.
[2] Ibid, p.177.
[3] Laurent Adret et Eric Eigenmann, *L'histoire dans la littérature*, op.cit.p.10
[4] Ibid.
[5] Eric Bedard et Julien Goyette, *Paroles d'historiens, Anthologies des réflexions sur l'histoire au Quebec*, Canada : Les presses de l'université de Montréal, 2006, p.55.

> C'est à mieux connaître son passé que se fortifie chez un peuple l'idée de patrie ; car l'une des plus puissantes fortes morales que puisse posséder un être humain, n'est-ce pas de savoir ce qui on fait ses parents, ses ancêtres, les lointains représentants de sa famille ? [1]

Quand le texte littéraire met en œuvre la mémoire collective, c'est pour qu'il explicite son évolution et son apport quant à la culture et l'identité des peuples au fil du temps. La mémoire dont se sert le littéraire n'est que celle qui se définit par rapport à l'histoire en marche : jacques le Goff affirme à ce propos :

> Au niveau métaphorique mais significatif, de même que l'amnésie est non seulement un trouble chez l'individu, mais entraine des perturbations plus ou moins graves de la personnalité, de même que l'absence ou la perte volontaire ou involontaire de mémoires collectives chez les peuples et les nations peut entrainer de graves troubles de l'identité collective.[2]

De son côté, Rachid Mokhtari confirme que : "Quand la littérature s'approprie la mémoire, elle ne cherche pas à la fixer à partir du présent, telle que le temps l'a façonnée, mais considère la réalité des faits saisis dans leur déroulement historique."[3]

"Littérariser" l'histoire, c'est l'une des caractéristiques majeures du roman contemporain et notamment le roman algérien qui se fonde sur une référence et une réalité historique, ce référent historique ne peut se concevoir qu'à travers l'appropriation, l'intériorisation ainsi que l'interprétation de la mémoire collective, c'est à ce moment seulement qu'on peut parler d'une littérature de témoignage. Dans cette optique Marie Bornard dit que :

> dans le cas de la fiction du témoignage, le point de vue fictif doit être explicite, des appels lancés à la culture et à la mémoire du lecteur œuvrant comme liens référentiels, […] le lecteur, sollicité, voir malmené, par les structures narratives, est par ailleurs lui- même appelé en témoin. Il s'agit de la mise en place de la chaine du témoignage, de la transmission d'une mémoire considérée comme un patrimoine

[1] Ibid., p. 42.
[2] Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, op.cit., p.108.
[3] Rachid Mokhtari, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Chihab éditions , 2006, p.10.

> collectif. Les textes contemporains questionnent ce rapport à la connaissance des événements, à la mémoire, à la gestion du passé. [1]

De sa part, Dominique Maingueneau confirme que "l'étude du texte littéraire vient confronter un savoir historique constitué indépendamment de lui. Ce faisant, on suppose résolu le problème essentiel : de quelle manière un texte peut-il bien résumer, refléter une réponse ?" [2]

Dans beaucoup de formes artistiques et littéraires en particulier, aussi bien l'écriture que sa réception se conçoivent par rapport à une matière historique, une somme de témoignages implicites ou explicites, et par rapport aussi à un devoir de mémoire qui habite la personne de l'auteur, c'est pourquoi nous confirmons avec François Hartog qu' :

> écrire sous le signe de la mémoire, c'est aller du présent vers le passé, du moins vers certains moments ou événements du passé, en les invoquant ou en les convoquant dans le présent, ce passé, on peut, dirais-je, l'embrasser et le présentifier ou rencontrer l'irrémédiable distance qui nous en sépare […] ou faire les deux. [3]

En somme, les œuvres qui se veulent des romans-mémoires mettent en jeu la forme fictive et les procédés narratifs afin de questionner et malmener la connaissance mémorielle du lecteur qui devient, de son tour, un acteur dans l'élaboration et la transmission de la mémoire collective. Ici, une interrogation s'impose : " Faut- il inventer pour dire vrai ? Oui, sans conteste : dans les limites d'une pratique qui s'interroge sur ses droits et ses devoirs, l'invention a sa part à la vérité du témoignage."[4]

[1] Marie Bornard, *Témoignage et fiction, les récits de rescapés dans la littérature de langue française(1945-2000)*, op.cit., p.227-228.
[2] Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Editions Dunod, 1993, p.43
[3] François Hartog, "Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire",", Fabula / *les colloques, Littérature et histoire en débats*, op.cit.
[4] Marie Bornard, *Témoignage et fiction, les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945_2000)*,op.cit. p.229.

Chapitre04: la posture historique de l'œuvre djaoutienne

4.1 De l'expropriation du référent ancestralà la dérision de l'histoire

4.2 Les fouilleurs d'os

4.3 De la vastitude du désert à l'histoire des Almoravides : une histoire dans le moule d'une fiction

4.4 L'histoire des vigiles

4.5 La dernière histoire de la raison

L'anthropologue emprunte de l'historien la perception distanciée et extériorisée dans ses interprétations qu'il donne sur la société qu'il étudie, il imite aussi l'historien dans l'étude des circonstances et les conjonctures historiques spécifiques qui pourraient participer à comprendre les réalités qu'il analyse. L'happroche historique contribue à manifester dans le texte les marques et les contraintes d'une situation historique particulière.

L'empreinte de l'histoire dans une culture se révèle, elle transcende les situations à travers l'expression de la production (les intentions affichées de l'œuvre lors de sa production et à travers les interprétations successives et les diverses réceptions qui pourraient être contradictoires); nous ne pouvons pas se passer des fictions littéraires qui témoignent de l'histoire sous ses différentes formes.

4.1. De l'expropriation du référent ancestral à la dérision de l'histoire

Etant né le 11 janvier 1952, en Kabylie maritime au village d'Oulkhou d'Azeffoun, Tahar Djaout appartient à une génération assoiffée de liberté et des espaces ouverts, une génération qui cherche à s'impliquer dans les débats politiques et à faire face au vent du changement régressif que traverse son pays. Si son entrée dans le royaume de la littérature a été marquée par sa voix de poète, il emprunte la narration romanesque en 1981 avec son roman aîné *L'exproprié* après trois recueils poétiques: Solstice barbelé (1975) aux éditions Naâman, l'Arche à Vau-l'eau (1978) aux Editions Saint-Germain-Des-Près, "Insulaire et Cie (1980) aux Editions de L'Oryte.

Au lendemain de l'indépendance on assiste à un bouleversement de préoccupations et de valeurs qui priment sur la société, ce qui sera apparent dans tous les domaines, et la littérature n'est pas en reste, les écrivains commencent à façonner leur sociétés romanesques selon la nouvelle ère qu'exigent la modernité et le monde en mutation.

Face à l'idéologie qui prime sur l'écriture littéraire et journalistique, on assiste à une montée d'une nouvelle ère littéraire et poétique influencée et inspirée des bouleversements des sociétés, des mentalités et des pensées, et qui réclame de plus en plus une autonomie et une spécificité des codes d'écriture. Ces écrivains ont transgressé les codes établis par l'écriture classique et ont réclamé davantage une écriture fragmentaire, subversive et différente comme le montre Fouzia Bendjelid:

> "les enjeux de l'écriture sont bouleversés au lendemain de l'indépendance. Les stratégies d'écriture sont tout autres. L'écrivain prend ses distances par rapport à certaines habitudes, certains moules de discours".[1]

Dès lors, se profile une nouvelle vague d'écriture totalement différente de son antécédente limpide, linaire et conventionnelle, elle se veut être plutôt subversive, fragmentaire, et révolutionnaire, Fouzia Bendjelid affirme à ce propos que :

> "Toute une nouvelle génération d'écrivains pratique les écrits de distanciation, de la rupture et du "démantèlement " par rapport au moule réaliste et déploie un discours de dénonciation de l'injustice, de l'arbitraire et toutes les dérives qui caractérisent la société décolonisée en crise affrontant les réalités complexes de l'édification nationale et de la modernité. "[2]

C'est ainsi que les écrivains des années 70 et 80 ont pris un autre chemin qu'avaient pris leurs précurseurs, leurs textes se caractérisent désormais par une foulure de schémas narratifs traditionnels et une infraction de l'unité du temps et de l'espace ainsi qu'une sédition contre les codes génériques et linguistiques en place :

> Les auteurs ressentent le besoin impérieuse de se dire autrement, c'est alors qu'ils marquent un rejet des schémas narratifs traditionnels empruntés à l'Occident, c'est l'éclatement du texte moderne. On parle alors de fragmentation, d'hétérogénéités, de subversion, c'est la révolte contre le signifiant. Les procédés narratologiques codifiés par la tradition sont devenus caducs et inopérants pour transmettre la parole ou l'écrit.[3]

Fouzia Bendjelid explique les facettes de cette écriture en ajoutant que :" dérision, parodie, humour, humeur et ironie sont très souvent la marque indélébile de cette écriture qui est constituée par la pulvérisions de la parole à l'intérieur de romans remettant en cause monologisme, univocité et ethnocentrisme. [4]

L'écrivain -journaliste Djaout ne dérive pas de cette lignée, et la preuve c'est que sa première œuvre romanesque *L'exproprié* se veut plutôt un roman poétique qui transgresse les codes génériques (la poésie est mêlée à la prose) et linguistiques (le mythe se confond

[1] Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française*, Chihab Editions, 2012, p.68.
[2] Ibid., pp.66-67.
[3] Ibid., p.69.
[4] Ibid., p.70 -71.

avec le merveilleux, présence de l'oralité, les dialectes locaux en plus de l'arabe, et le récit embrasse l'essai).

L'exproprié qui fait entrer le poète- journaliste dans les champs de l'écriture, cette fois-ci romanesque, oscille entre forme romanesque et écriture poétique, il s'enracine dans l'Histoire de l'Algérie. Djaout s'approprie la réalité historique dans son espace romanesque afin de mieux construire son imaginaire littéraire et sa création fictionnelle, car il fait partie de cette génération qui entretient un rapport différent avec le passé voire avec l'Histoire :

Ainsi "L'implication de Tahar Djaout se manifeste […] dans son œuvre romanesque par la dérision de l'histoire figée par la propagande officielle et par la liberté de ton et la précision des mots par lesquels il convoque les héros fondateurs de l'histoire de la Berbérie et du Maghreb".[1]

Avec *L'exproprié* le lecteur se trouve devant une déconstruction des mythes et une parodie de l'histoire officielle, l'imagination de l'auteur nous livre une histoire personnelle et communautaire qui se libère des châtelaines qui entravent son émancipation, il cible par cette démarche l'intelligence et la conscience du lecteur. Rachid Mokhtari affirme à ce propos :

> "la déconstruction des mythes fabriqués par l'histoire officielle, pour s'engouffrer dans les profondeurs labyrinthiques du passé profond de l'Algérie et de sa propre histoire. " [2]

Il explicite cette déconstruction de l'histoire par le fait que :

> Tahar Djaout déconstruit l'histoire, met en avant ses scories et tourne en dérision ses vérités fabriquées de toutes pièces par un télescopage spacio –temporel dans lequel s'affrontent histoire comme donnée objective avec ses icônes réels, et mémoire comme donnée fluctuante et subjective, soumise aux aléas du temps et l'incertitude des lendemains. Mais il ne s'agit pas de la mémoire collective, au sens de témoignage ou d'authentification de faits, d'actes, de traces, d'héritages; il s'agit d'une mémoire subjective, individuelle et donc inscrite hors des voies ferrée.[3]

[1] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, op.cit., p.13
[2] Ibid., p.16.
[3] Ibid., p.24.

Ainsi, tout au long du roman, l'auteur ne cesse de subvertir le discours légendaire, religieux et officiel, cette subversion n'est qu'un moyen efficace pour contester le discours "unaire" et monologique qui émet des assertions présentées comme des vérités incontestables et absolues. Djaout par sa plume lutte pour s'opposer et contredire tout discours émanant du pouvoir en place, qu'il soit historique, politique ou même religieux :

> "Le missionnaire relent outrecuidant de tous les opiums distillés à la lumière des encensoirs m'obligea à m'agenouiller et à orienter mes lunettes vers la lumière aveuglante de Sa Vérité." [1]

La déconstruction de l'histoire officielle, l'ébranlement des "vérités émises" par les détenteurs du pouvoir, ainsi que la mutinerie contre tout ce qui provient des "Zèbres de l'Académie [2] caractérisent le style djaoutien dans *L'exproprié*. La matière historique se trouve ainsi maniée par l'auteur qui s'insurge conte tout ce qui pétrifie la raison humaine et entrave la création artistique :

> Mais je suis de la race rude des montagnards qui n'ont jamais pu se faire au mensonge et qui ont toujours refusé la formule la vérité c'est mon intérêt. D'ailleurs, maintenant que tout le monde sait qu'il n'existe pas de passeport pour le paradis, il ne faut pas avoir peur de tirer les choses au clair… il faut maintenant penser à créer Dieu et l'Eden, le vrai Dieu, celui qui est infiniment bon, infiniment clément.[3]

Afin de rendre la subversion plus frappante et plus éblouissante, l'écriture de ce roman investit dans les expressions figées comme les formules religieuses et les proverbes:

> "Koullouna li lahi wa kollouna ilayhi ràdji'oun"[4]
>
> Ya ahl el kahf, leur cria-t-il, je viens prêcher une errance sans bavures liturgiques et sans hégémonie raciale. Cessez d'enduire de vos sueurs et de vos gênes les immeubles mirobolants où se prélassent les voyageurs assoiffés de mirage. Eventez l'hébétude de vos crânes-gourbis et lancez colères à l'assaut des mémoires jaugeuses qui transforment le soleil et la peau des jeunes filles en délices touristiques.[5]

[1] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit. p, 43.
[2] Expression utilisée par l'auteur pour désigner les cadres et les dirigeants de l'Académie française.
[3] Ibid.,p.50.
[4] Ibid.,p.54
[5] Ibid.,pp.33-34

Face à l'histoire officielle qui laisse entendre un discours sans rival et figé, l'auteur se mutine contre les stéréotypes et les tabous, contre les " vérités historiques et religieuses ", contre tout ce qui émane des représentations du pouvoir :

> Expulsé de ma tanière, je ne pouvais plus retourner au pays natal car je portais en moi des vérités trop douloureuses. Très rares étaient ceux qui les auraient acceptées. Il aurait fallu commencer par assassiner mon père et tout son harem cérébral, puis greffer un nouveau cerveau (à supposer qu'ils en avaient déjà un) à mes petits frères et enfin défier en duel mon meilleur ami.[1]

L'insurrection de l'écriture de *L'exproprié* commence par la fronde contre les codes romanesques qui se trouvent ainsi maculés par des formes poétiques, en passant par la sédition contre la syntaxe (des paragraphes entiers sans ponctuation, des blancs et des espaces vierges ainsi que des expressions et des extraits en italique ou en majuscule non justifiées…). Et en arrivant jusqu'à la mutinerie contre tout ce qui fait allusion à l'histoire officielle, donc, Djaout opte pour une attitude d'amnésie qui vise à substituer l'Histoire (officielle bien évidement) par une histoire personnelle :

> J'étais une corde interminable, j'avais ma continuité. Je connaissais tous mes ancêtres. Les représentants sont venus. Ils ont coupé la corde au milieu, et depuis ce temps-là, je suis devenu amnésique. Je voudrais surtout revoir mon frère ; c'est lui qui m'initia au culte marin, j'aimerais aussi récupérer tous mes Ancêtres morts dans l'histoire sous un faux nom et sous un faux drapeau.[2]

Djaout jette son révolu sur la revisite de l'histoire uniforme qui glorifie les personnages mythiques tels que : la Kahéna, et El Moqrani, et il appelle à la mise à nu d'un passé arabo- musulman du Maghreb et qui exproprie aux autochtones leur droit de s'exprimer dans la langue de leurs ancêtres et de tisser des liens avec leurs repères historiques. Il s'empare ainsi de cette histoire pour la manipuler à sa guise, selon sa subjectivité et sa sensibilité, et cette tâche n'est pas sans conséquences sur son style qui se trouve au carrefour des discours hétérogènes et des espaces disparates en plus d'un agencement des époques historiques éloignées. L'expropriation dont parle Djaout tout au long du roman qu'elle soit linguistique, historique ou natale n'a provoqué chez lui (qui fait un objet d'une double acculturation linguistique, sa langue maternelle est le tamazight or

[1] Ibid., p.46.
[2] Ibid., p.51.

l'arabe et le français prédominent sa scolarisation et son écriture) qu'une rébellion contre tout ce qui symbolise le pouvoir et tout ce qui fait référence au passé :

> "Mais l'assemblée d'ici brûle tous les exemplaires, parce que je refuse de vivre dans les mille et une nuit et que j'abhore le hachish et les délices orientales."[1]

Par l'exploration du passé et des phases historiques et l'investissement des mythes et des légendes, *L'exproprié* assure par configuration textuelle des discours qui règnent au pays, néanmoins la parodie et la sédition contre ces discours atteignent leur paroxysme quand l'auteur montre sa méconnaissance à l'histoire et sa volonté de relever son défi :

> Heureusement que l'histoire n'existera plus dorénavant. Personne ne parlera de ma renégation. D'ailleurs ce n'est pas de changer de peau qu'il s'agit. De par le nombre de mes mues millénaires, il ne me reste plus de peau à perdre. Il faut que je change d'état. Complètement. Car j'ai défi les limites du transformisme. [2]

Djaout, dans ce roman, laisse apparaitre une polyphonie de discours, et un affrontement des histoires (l'histoire officielle et la contre -histoire). A l'instar de tout texte romanesque qui se caractérise par une double fonction, *L'exproprié* relègue l'idéologie mise en place pour adopter et produire sa propre idéologie, car " rien n'est neutre dans le roman, tout se rapporte à un logos collectif, tout relève de l'affrontement d'idées qui caractérisent le paysage intellectuel d'une époque."[3]

Si Djaout s'empare de l'histoire, s'il " délocalise" cette histoire et " l'intemporalise" c'est pour mieux la raconter selon son regard et sa conception, selon ses sentiments et ses penchants, c'est pourquoi son imaginaire personnel et sa fiction prennent le dessus sur toute référentalité :

> La référence à l'histoire est constante dans cet univers romanesque, mais T.D ne convoque pas l'Histoire comme donnée extérieure alimentant le genre du roman historique ; il en questionne les fondements et les intègre dans sa subjectivité et sa sensibilité d'écrivain portant un projet d'écriture qui en bouscule les repères, en se plaçant hors du territoire des veilleurs d'icônes.[4]

[1] Ibid., p.47.
[2] Ibid., p.49.
[3] Henri Mitterrand, *le discours du roman*, Paris :PUF, 1980, p.16.
[4] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, op.cit.,p.23.

Il est à noter que Djaout, par son investissement des événements réels et des personnages mythiques (les inculpés dans le train-assise sont les algériens séquestrés par le colonisateur et déportés en Tunisie en mars 1871) et l'évocation des lieux réels :(l'Algérie, la Kabylie, la Tunisie, la Maroc, le désert d'Eden, et Lille…etc.) Il ne se tient pas à s'engager dans une référentialité historique, son intention n'est plus d'être assimilé à un historien, mais plutôt son espace romanesque, et par le biais du télescopage, d'analepse, d'amnésie, voire de création fictive lui tolère de porter son regard critique (souvent acerbe) sur ce passé qui pèse lourd sur la structure de sa société et qui handicape sa prospérité et son épanouissement.

La fiction a été toujours un secours à l'histoire et à l'historiographie, et en littérature elle permet à l'écrivain de faire autre lecture de l'histoire, c'est pourquoi Djaout opte pour une mise en fiction de l'histoire afin de tirer des enseignements et de déjouer la censure, le recours au discours référentiel provoque à son œuvre la censure, le roman étant écrit entre 1974 et 1976 faisait l'objet d'une interdiction d'édition, Djaout affirme à ce propos :

> "Le texte a maintenant vieilli. Il est posé depuis des années sur une petite table de nuit… le texte est tout à fait inoffensif et les mots ont perdu toute saveur et toute couleur, comme un tableau à la gouache délavé par la pluie."[1]

En interpellant les procédés fictifs (tels que le train- assise, les voyageurs, le Missionnaire, le passage du train par des lieux disparates, le Bon Dieu et le Mauvais Dieu, les récits et les verdicts des détenus) Djaout mêle sans cesse la factuel et le fictif afin de déjouer la censure et de mettre en cause aussi bien le passé et l'histoire officielle.

La démarche historienne s'avère contraignante pour le romancier, et Djaout, à l'instar des hommes de lettres, façonne la matière historique qui lui sert une pâte à modeler pour atteindre sa réalité littéraire. *L'exproprié* lui permet de présenter ce monde possible, et il n'aurait pas été possible sans la combinaison du monde factuel (la réalité historique) et du monde fictif.

Nouer le vrai au vraisemblable, et l'histoire à la fiction, c'est ainsi que Djaout perçoit sa conception de la réalité, et qu'il plaide pour une révision voire une réinterprétation du discours historique selon l'expérimentation de son identité subjective. Son imagination créatrice lui a permis de dévoiler les failles et les tares de l'histoire, les procédés fictifs lui

[1] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit.,p.150.

assurent une liberté d'expression que ne lui tolère pas la démarche historique avec sa référentialité et sa véridicité.

Djaout s'appuie dans son roman sur les procédés fictifs pour interpréter son monde réel qui l'habite et le tourmente. La fiction s'avère le terrain vierge qu'il devait exploiter afin de mieux décrypter (bien critiquer) la vérité historique présentée souvent comme absolue.

4.2. Les fouilleurs d'os

Le second roman de Djaout intitulé *les chercheurs d'os* et qui a été édité en 1984, en pleine mutation sociale relate l'histoire d'un jeune adolescent de quatorze ans qui part accompagné d'un parent adulte (dit Da Rabah) de son village natal (qu'il n'a jamais quitté) à la recherche du squelette de son frère martyr, à l'instar de tous les gens de la communauté :

> La guerre avait semé ses victimes sur un pays vaste comme la mer. Et pour La première fois les hommes allaient sortir de leurs creux de montages et de leurs confréries villageoises pour chercher leurs morts dans les plaines, les villes trépédantes, les vastes espaces nus comme la pierre. Ils découvriraient des richesses dont ils n'auraient jamais soupçonné l'ampleur et la superbe, des objets qu'ils ne connaissaient pas, aux fonctions étranges, des hommes qui parlaient une autre langue et avaient d'autres comportements.[1]

En effet, le voyage de l'adolescent qui n'est autre que le narrateur, lui permet de raconter son histoire et celle de sa communauté tantôt à la première personne du singulier (ou du pluriel) et tantôt à la troisième personne du singulier (ils). L'histoire commence au lendemain de l'indépendance avec la tendance qui règne sur le pays et qui fait qu'on cherche des os (les squelettes) des martyrs de la famille et qui sont tombés au champ d'honneur.

L'auteur qui organise son roman selon trois parties, n'opte pas pour une progression linéaire, mais plutôt sur un retour en arrière (un flash-back) de l'histoire contemporaine de l'adolescent (après l'indépendance), on recourt à l'analepse pour raconter des épisodes de la guerre d'Algérie. Du cheminement intemporel à la délocalisation spatiale (l'évocation de

[1] Tahar Djaout, *Les chercheurs d'os*, Paris : Seuil, 1984, p.11.

plusieurs villages). Djaout procède à un chevauchent entre le passé et le présent, entre le factuel el le fictif :

> "La guerre contre l'occupant est la source de toutes les discussions actuelles dans le pays et je ne vois pas comment je pourrais intervenir sur un sujet aussi grave et tellement ardu."[1]

Le narrateur dans *Les Chercheurs dos* qui relate son histoire personnelle et celle d'une communauté au lendemain de son indépendance finit par emmêler d'autres périodes historiques comme celle de la colonisation et notamment de la guerre d'Algérie. Ainsi l'Histoire de l'Algérie se trouve encore une fois revisitée et réinterrogée par Djaout, et qui opte encore une fois pour un rapprochement des époques historiques et pour une fragmentation de la structure du récit et de la forme du roman.

Djaout se trouve au carrefour de questionnement et d'interrogation de l'histoire racontée par les témoins vivants de la période coloniale, et celle en pleine construction qu'imposent le politique et le social postcoloniaux :

> Mais voilà, chaque famille, chaque personne a besoin de sa petite poignée d'os bien à elle pour justifier l'arrogance et les airs importants qui vont caractériser son comportement à venir sur la place du village. Ces os constituent un prélude plutôt cocasse à la débauche de papiers, certificats et attestations divers qui feront quelque temps après leur apparition leur loi intransigeante. Malheur à qui n'aura ni os ni papiers à exhiber devant l'incrédulité de ses semblables ! Malheur à qui n'aura pas compris que la parole ne vaut plus rien et que L'ère du serment oral est à jamais révolue.[2]

Si Djaout aborde l'histoire de la révolution algérienne par les souvenirs de l'enfant innocent et le regard de l'adolescent questionneur, c'est qu'il cherche à entreprendre un rapport différend avec le passé récent et le présent émouvant de son pays ; c'est parce qu'il cherche à se démarquer d'une littérature historiographique qui vise à caresser au sens du poil le discours officiel.

La réévaluation de l'histoire dans *Les Chercheurs dos* permet à Djaout de mener un travail de mise en fiction d'une réalité jusqu'au là apparente et transparente chez le lecteur,

[1] Ibid., p.127.
[2] Ibid., p.21.

l'espace du roman lui accorde ce double contrat de fiction et de véridicité. L'œuvre qui se veut fictionnelle interpelle la connaissance et le savoir historique du lecteur afin de l'inciter à pousser sa réflexion dans les profondeurs des problèmes sociaux, culturels et identitaires que connaît sa société post- coloniale.

Si le narrateur du roman s'exprime à la première personne du singulier "je " cela ne l'empêche pas de rapporter d'autres voix au cours de la trame narrative et si l'auteur opte pour le genre romanesque cela n'exclurait guère son investissement de la matière historique dans sa société romanesque, et du coup, les balises entre l'histoire et la fiction, entre le factuel et le fictif et entre le référentiel et l'imaginaire se trouvent brisées :

> Par ailleurs, dans la littérature maghrébine, la référentialité est instable, voire même errante, et n'engage pas la véridicité des discours. Dans ces conditions, la littérature ne peut plus se penser exclusivement en termes de référentialité (qu'elle soit fictive ou non).[1]

L'ancrage du récit dans l'Histoire contemporaine n'impose à Djaout aucune contrainte ni compromis, par contre, il lui ouvre la voie de présenter aussi bien une réalité vécue que son dédoublement fictif dans l'univers du roman, et dès lors, la question de la différenciation entre le factuel et le factif se trouve révolue.

L'anthroponymie (Da Rabah Ouali, Moh Abchi, Ali Amaouche, Hand Ouzerouk…) et la toponymie : (Tifezouine, Agouni, Idassen, Oulmoun, Ighil Mahdi, Borg Esbaà) nous renseignent sur la localisation du récit dans la région de la Kabylie et ses alentours. Le voyage initiatique de l'adolescent nous endure de lire la vision du monde de l'auteur qui l'entoure et qui le tourmente. Si le narrateur raconte des images de la guerre de libération, à travers ses souvenirs d'enfance, et sublime ses valeurs et ses principes, c'est pour rappeler ceux dont la mémoire est courte et qui, au lendemain de l'indépendance, se mettent à chercher ce qui reste de leurs martyrs, rien que pour justifier leur arrogance et être bénéficiaires des faveurs transcrites par les lois post- coloniales :

> Comme sous le coup d'une injonction soudaine, les gens avaient sellé leurs ânes et leurs mulets, pris leurs pioches et étaient partis chercher les restes de leurs morts

[1] Dominique D, Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout,* l'Harmattan, 2010, p.50.

> pour leur donner une sépulture digne de citoyens souverains. C'est une attitude toute de dévouement et d'abnégation.[1]

Par son investigation de la matière historique, Djaout ne vise nullement l'appui à la référentialité ou à la véracité, mais plutôt le questionnement et l'interrogation de l'histoire immédiate qui dérive vers des fêlures et des crevasses dans la contexture de la société. Cette attitude choisie par l'auteur est qualifiée par Dominique D, Fisher d'une :

> posture que Tahar Djaout exacerbe dans Les Chercheurs d'os à partir d'une politique textuelle qui, tout en mettant en scène des spectateurs et des acteurs naïfs de l'histoire, réévalue le statut des discours factuels et fictifs aussi bien les frontières traditionnellement établies entre ces deux types de discours.[2]

Par l'évocation des images qui transcrivent les combattants de la guerre de libération nationale et celles du quotidien des algériens avant et après l'indépendance, Djaout pose les ingrédients de l'histoire de l'Algérie dans une fiction romanesque. Le narrateur n'est autre que l'auteur, tantôt à la première personne par la voix de l'enfant ou de l'adulte, tantôt à la troisième personne par la voix de (Da Rabah ou Saïd) et c'est cette posture narrative que lui tolère la création romanesque, et qui contient un discours critique sur l'Histoire et qui nous a permis de mener une double lecture à la fois historique et fictionnelle car au final " chacun d'entre nous compte, dans son patrimoine intellectuel, une œuvre romanesque où son propre réel parait prendre racine."[3]

4.3. De la vastitude du désert à l'histoire des Almoravides : une histoire dans le moule d'une fiction

Le troisième roman de Djaout apparait en 1987 lors de sa formation de communication à Paris (de DEA), il l'a écrit suite à une commande de l'éditeur *Seuil* qui faisait une collection sur l'histoire Médiévale des musulmans comme il a affirmé:

> C'est ce qu'il m'a été donné à éclairer. L'éditeur n'a pas prodigué de directives : lui écrire tout simplement une histoire des Almoravides pour faire démarrer sa collection sur L'Islam médiéval. Une grande marge de manœuvre m'est

[1] Tahar Djaout, *les chercheurs d'os*, op.cit. p. 10.
[2] Dominique D. Fisher, op.cit.,pp. 178- 179.
[3] Catherine Fourgeau, "Du récit ethnologique à la fiction romanesque, pour une " mise en œuvre " de la réalité ", op. cit.

> consentie … Mon histoire risque, selon toute apparence de transformer en biographie. Il faut bien veiller à cela.[1]

En effet, le projet initial de cette œuvre est l'histoire de la dynastie Almoravide à l'époque de son prédicateur le plus célèbre qui est Ibn Toumert, cependant la marge donnée à notre auteur de remanier avec sa plume une vraie histoire du Maghreb, selon sa matrice d'imagination et selon le moule du genre romanesque, lui a permis de réévaluer les modes de représentation des discours historiques et de la forme romanesque. Encore une fois Djaout recourt à une alternance entre le discours factuel et la discours fictif et pour se faire, le désert semble le lieu de refuge et de rêverie, l'espace vaste et immense qui peut accueillir l'Histoire aménagée selon les fantasmes, les goûts et les aspirations de l'homme contemporain.

Dès les premières pages du roman, les marques du texte hybride et du discours fragmentaire peignent le tissu de l'œuvre qui se veut plutôt une relecture subjective et fictionnelle d'une partie de l'histoire des Almoravides au Maghreb, et une biographie dérisoire et dérivée du personnage Ibn Toumert. Le roman oscille entre des fragments autobiographiques et des tableaux historiques chimériques et fantasmagoriques.

Comme dans toute écriture romanesque, *l'invention du désert* est transcrite à la troisième personne du singulier et au passé simple avec des passages écrits au présent ou à la première personne du singulier et qui relatent des épisodes de la vie de l'auteur, soit durant son enfance :

> Tout enfant déjà l'une de mes préoccupations était de poser face à ma laideur la superbe navigante des oiseaux. J'étais perclus d'infirmités et de nostalgies torturantes. J'étais une sorte d'enfant-monstre avec une haine pour les jeux, d'inquiétants rêves de conquête et déjà plein de regrets derrière moi. Et voici que mes yeux découvraient un jour par une faille indiscrète dans le mur, la grâce réglant dans le ciel, comment supporter l'obscurité paralysante des crépuscules domestiques comment porter la lourdeur et les misères de mon corps.[2]

Soit durant ses voyages qu'il a effectué dans plusieurs régions du monde notamment en Arabie et qui les compare avec l'itinéraire de Ibn Toumert et le cheminent de Rimbaud ;

[1] Tahar Djaout, *l'invention du désert*, Paris :Editions du seuil, 1987, p.17.
[2] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op. cit., p.125.

deux personnalités emblématiques qui ont suscité administration et stupéfaction chez le narrateur :

> En route pour le Hedjez et pour Aden, il convenait que j'arrive à déterminer qui m'habiter réellement : Ibn Toumert ou Rimbaud ? Ils s'emmêlent comme deux ombres jumelles quand le soleil martèle trop fort. Je connais mieux le visage de Rimbaud, les itinéraires d'Ibn Toumert me sont plus familiers.[1]

En effet, raconter l'histoire des almoravides n'était pas au centre des préoccupations de notre auteur, car cette histoire qu'il raconte est souvent caricaturée par des passages et des expressions grotesques et facétieux :

> Grouidement des champs Elysées. Agressivité du corps dénudé par la publicité, le commerce et le spectacle. Les affiches assènent leurs coups traitres et cuisants, Joy, Emmanuelle et d'autres offres plus déshabillantes. Ibn Toumert sent le doute l'entamer, il invoque la foi préservatrice, mais il perçoit son édifice intérieur vaciller comme une poutre pourrie sous la pression du combat qui se livre en lui, inexorable, Ibn Toumert sent sa tête s'engourdir, son corps longtemps se réveiller, se hérisser d'épines sacrilèges. Il passe comme une ombre controversées, écartelée entre désir et rétention, parmi les fesses placardées et celles qui sillonnent le boulevard.[2]

Le roman oscille entre des chroniques historiques caricaturales sur la vie de Ibn Toumert écrites en italique et des fragments autobiographes de la vie de l'auteur, depuis son enfance jusqu'à son séjour de formation dans une chambre d'hôtel à Paris. De la parodie ou du simulacre au récit autobiographe du narrateur qui n'est personne d'autre que l'auteur lui-même, l'espace du roman nous livre une anarchie des temps verbaux et une confusion entre les lieux historiques et contemporains comme le confirme Dominique D.Fisher :

> Ce récit brouille les repères spatio-temporels et bute constamment contre le récit historique. On ne sait jamais dans quel espace ni dans quelle période se situe le narrateur. Celui-ci se trouve aux prises avec des souvenirs de voyage, des souvenirs d'enfance, des souvenirs lointains de Gide et de Rimbaud, et avec Ibn Toumert, dont il doit écrire l'histoire. Ibn Toumert hante le quotidien du narrateur

[1] Ibid., p.71.
[2] Ibid.,p.15.

> d'une manière telle, qu'il perd son statut initial de personnage historique, pour se transformer en un personnage hors-temps qui transite aussi bien entre les frontières du monde médiéval et de la mondialisation qu'entre les frontières de l'histoire et de l'imaginaire.[1]

Ainsi le récit historique d'Ibn Toumert à caractère ubuesque se chevauche avec le récit autobiographe de Djaout, ce qui donne à l'œuvre une allure interdisciplinaire et une cadence hybride ainsi qu'une contenance abstruse. Ce qui est confirmé par les pérégrinations spatio-temporelles aussi bien d'IbnToumert que celles du narrateur lui - même qui se trouvent tous les deux délocalisés et hors du temps :

> En plein Champs-Elysées, parmi des touristes nordiques et japonais, Ibn Toumert promène sa hargne dévote que le soleil de juillet rallume chaque fois qu'elle s'assoupit, il est ébloui et multiplié, il est un des milliers à la fois. Il descend à foulées nerveuses l'avenue large comme une hamada et se retrouve tout à coup face à la Maison du Danemark.[2]

L'on note que le récit autobiographique qui se développe en parallèle avec le récit historique et l'intercepte tout au long du texte, bute contre la référentialité de l'histoire des Almoravides par une parodie qui stimule la délibération du lecteur et qui fait sortir le texte historique des contraintes de l'objectivité vers les espaces de l'imaginaire personnel de l'auteur. Des chroniques écrites en italique, et qui racontent l'histoire des Almoravides à l'époque de Ibn Toumert, se démarquent du reste du texte pour dire la véracité et l'authenticité des faits rapportés par l'auteur qui devait se documenter sur le sujet avant d'entamer son projet d'écriture de ce roman.

L'invention du désert, qui transgresse les normes du cadre spatio-temporel du roman se trouve alors à la croisée de l'écriture de l'histoire et l'écriture de la fiction. Le cheminement du personnage historique Ibn Toumert s'embrouille avec les souvenirs d'enfance et de voyage de l'auteur-narrateur; et la facticité du récit des Almoravides s'entrelace et s'emmêle avec la fiction de l'imaginaire personnel de l'auteur :

[1] Dominique D.Fisher , *Ecrire l'urgence* , *Assia Djebar et Tahar Djaout* ,op.cit., pp.188-189.
[2] Tahar Djaout , *L'invention du désert*, op.cit.,p.50.

> " C'est ainsi que je parvins en Arabie, novembre 1982. J'avais vingt -huit ans. L'âge -sans doute- d'Ibn Toumert lorsque celui -ci débarqua plus de huit siècles plus tôt."[1]

Si le caractère de l'écriture du roman oscille entre l'italique et l'écriture ordinaire, c'est pour mettre en relief l'histoire et l'itinéraire de Ibn Toumert par apport aux pensées, aux cheminements et aux voyages du narrateur lui-même qui affiche, dès le titre, l'envoûtement et la fascination du désert qui est capable à lui seul d'effacer l'histoire écrite comme font les sables avec les traces et les débris. Le titre qui annonce l'intention de l'auteur d'écrire une histoire autre que celle qui est déjà en place ; *L'Invention du désert* joue plutôt sur l'estompement d'un regard, d'une mémoire voire même d'une Histoire pour la substituer par une autre plus personnelle, plus émotionnelle et plus subjective.

Dès les premières pages, le narrateur nous apprend l'objectif de son projet d'écriture qui est de raconter l'histoire des Almoravides et l'itinéraire de leur chef Ibn Toumert. Après avoir raconté une grande partie de leur histoire comme le confirme l'auteur – narrateur :

> "Il faut maintenant que je raconte leur histoire. Non pas leur gloire irradiante et leurs pérégrinations chamelières… Non leur gloire, donc, mais leur pitoyable dispersion."[2]

Le narrateur se focalise sur ses propres périples au désert algérien et celui d'Arabie et d'Eden ainsi que son séjour dans une chambre d'hôtel à Paris. La fragmentation de l'histoire de la dynastie des Almoravides et des tribulations de son leader historique, par des péripéties personnelles du narrateur, joue sur l'anéantissement d'une Histoire écrite par les vainqueurs et la construction d'une autre contée et critiquée par les vaincus, ce qui donne libre champ à l'auteur qui frôle sa biographie et ses périples pour les introduire en pleine Histoire des Almoravides. Il s'agit d'une astuce et d'une acrobatie de l'auteur pour maintenir la véracité et la facticité des événements racontés et pour ouvrir en parallèle un portail à son imagination fertile et à son regard critique sur le parcours d'Ibn Toumert au point de l'imaginer hors de son temps et de son territoire, en plein champs- Elysées :

[1] Ibid., p.71.
[2] Ibid., p.16.

> "La morale du monde s'est liquéfiée, l'image réprouvé par Dieu triomphe ici de tons les signes. L'Enfer a planté ses ténèbres en plein quotidien des hommes dans les chatoiements polychromes qui aveuglent au lieu d'éclairer."[1]

Nous avons donc affaire à une réactualisation, une imagination voir une réinvention du personnage historique qui est Ibn Toumert, sa délocalisation spatio-temporelle a fait une brèche de fiction dans la sphère de l'histoire." le fait d'imaginer un héros du XII^{ème} siècle propulsé en plein XX^{ème} siècle soulève aussi la nécessité d'être de son temps et de porter un regard sur les hommes et les évènements ,"[2] pour reprendre les termes de Djohar Amhis-Ouksel

Les événements historiques que raconte le narrateur sur le périple de Ibn Toumert, de l'Orient (où il a suivi des cours de théologie chez de grands érudits) jusqu'à ses anecdotes et ses aventures à l'extrême du Maghreb) sont véridiques et factuels, sa raideur et son intransigeance quant aux pratique religieuses lui ont provoqué des contraintes et lui ont créé des ennemis comme Aziz Ibn Mansour qui l'a chassé. Sa lutte par le bâton et la foi et les prêches contre la dépravation et la déchéance des mœurs ne lui suffisaient pas, donc, il leva les armes contre les tribus du Grand Atlas qui finissent par s'incliner et s'aligner à son droit chemin en reconnaissant en lui le Mahdi prédit par le prophète :

> "Ibn Toumert devient mahdi des premiers Almohades, les tribus lui prêtèrent serment, lui fournirent des hommes par milliers ; une véritable dynastie commerça à s'organiser autour de lui."[3]

Ibn Toumert, le mahdi des premiers Almohades a rencontré à Mellala Abedlmoumen Ibn Ali qui devint son fervent disciple en plus qu'il s'est réjouie du soutien d'une puissante tribu berbère, le disciple a accompagné son maître l'imam Ibn Toumert dans son voyage vers le Maghreb extrême.

Toutes les anecdotes, les tribulations, les péripéties rapportées en italique sur le cheminement de IbnToumert, soit avec les Almoravides ou avec les Almohades, sont prouvées historiquement jusqu'à son plongement aux champs Elysées et aux XX^{ème} siècle, qui relève de l'imagination et de l'inventivité de l'auteur qui annonce, dès le titre, sa

[1] Ibid., p.50.
[2] Djohar Amhis-Ouksel, *Tahar Djaout, ce tisseur de lumière*, Alger : Casbah Editions, 2014, p.116.
[3] Ibid., p.39.

volonté d'inventer le désert qui reste son lieu d'inspiration et le facteur d'amnésie et d'effacement des vestiges et des reliefs comme le prouve cet extrait :

> Je ne descends pas au sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites. C'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite et m'illumine depuis des temps indéterminés. Un fatal éclos dans ma poitrine et qui demande à être sans cesse alimenté- au contact de la pierre nue, du sable altéré de violence. [1]

Ou même dans ce passage :

> "Le désert se déployait, sans commencement, sans centre et sans fin, on se sentait pris dans un présent opaque, torpide, dans une immobilité dont il était difficile de dire si c'était celle de l'anéantissement ou de l'éternité."[2]

L'écriture de *L'invention du désert* se fonde sur des événements historiques qui sont racontés et recréés à travers la vision du narrateur qui est déterminé à apporter son héritage enfantine, ses acquis juvéniles et ses fantasmes narratologiques dans son récit à visée historique, c'est pourquoi la pensée du narrateur "oscille entre rêve et réalité , entre présent et passé lointain , entre mémoire et oubli."[3]

4.4 L'histoire des vigiles

Avec le quatrième roman, Djaout décide d'entreprendre un rapport différent avec la narration romanesque, qui voit naître une écriture journalistique qui s'insère dans le discours littéraire. La narration s'engage, dès le début, sur le style d'un reportage ou d'une chronique journalistique, elle s'organise autour de deux personnages : le premier est Mahfoudh Lemdjaad, professeur de physique au lycée et inventeur d'une machine à tisser, il subit des chicanes et des tracasseries pour breveter son invention, et le second est l'ancien combattant Menouar Ziada qui cherche à fortifier son image et prouver son nationalisme et son héroïsme ainsi que son allégeance aux autorités politiques. Nous sommes au lendemain de l'indépendance et la société postcoloniale estime que les acquis et les valeurs de la révolution et de l'indépendance ont été trahis, altérés et pervertis.

[1] Ibid., p.27.
[2] Ibid., p 95.
[3] Ibid., p.116.

Le narrateur dans *Les vigiles*, tout comme dans *Les chercheurs d'os*, emprunte la dérision quant à l'interdiction exercée sur l'invention et la création, même s'il s'agissait d'une machine à tisser. L'histoire est interpellée encore une fois et la "référentialité" est convoquée mais cette fois-ci le discours littéraire est hanté par les tracas de la vie quotidienne et l'âpreté ainsi que l'inclémence de l'histoire qui fait des jeunes inventeurs des ennemis du pays et de sa stabilité, et des anciens combattants des félons et des perfides.

L'on note que la construction de l'Histoire n'est pas le premier motif de l'écriture de ce roman, néanmoins la transcription de la société dans une période dite postcoloniale, a imposé à Djaout de rapporter les mutations sociohistoriques d'un pays au lendemain de son indépendance à travers la comparaison entre les époques, de l'avant et de l'après-guerre, entre les générations des jeunes et des anciens combattants ainsi qu'entre les valeurs de la révolution et les préoccupations des nouveaux maîtres :

> "De longues années avaient passé, le pays avait enregistré maints bouleversements - des confortes et des besoins nouveaux, de nouvelles manières d'être, de se déplacer, de consommer."[1]

Le passage par la guerre de libération, sa violence, ses dépassements et ses abus, ses séquelles ainsi que sa bravoure et son héroïsme était plus qu'indispensable pour mettre en relief et remonter aux sources de la violence et de la détérioration des mœurs et des fondements de la société :

> "Les paroles brutales, pleines de morgue et de menace, pénétraient à la manière de lames aiguës dans la chair et l'esprit de l'assistance. Le malaise se propageait. Les gens auraient tant donné pour pouvoir s'enfuir et se mettre hors de portée de cet ennemi qui s'abattait sur eux sans crier gare, qui fulminait dans une langue incompréhensible en attendant sans doute de les anéantir. Mais la possibilité de fuir était exclue…. Les villageois étaient pris comme dans une souricière."[2]

De la violence de la guerre, de sa cruauté et de ses séquelles sur les anciens combattants, aux rouages infernaux d'un système oppressant et arbitraire, l'histoire s'écrit et se télescope pour dire son ironie et sa dérision quant aux gens soucieux de la prospérité

[1] Tahar Djaout, *Les Vigiles*, op.cit., pp.13 -14.
[2] Ibid., pp.11-12.

et de l'épanouissement du pays, et qui devaient s'affronter aux obstacles administratifs provoqués par les détenteurs du pouvoir, ces derniers qui confortent de plus en plus leur suprématie sur tous les citoyens sans exception, quel que soit leurs intentions ou leurs apports à la patrie, comme le confirme les propos de Menouar Ziada, l'un des anciens combattants :

> Je crois qu'une menace plane sur nous, qu'il faut déjouer au plus vite. Le pays a encore besoin de nous, de notre diligence. Nous l'avons libéré du chaînes de l'occupant, il nous revient de veiller à sa tranquillité même si nous avons aujourd'hui, vieux combattants oubliés, rangé nos armes et laissé la place à d'autres.[1]

La thématique des *Vigiles* semble s'ouvrir sur une époque historique qui représente un tournant décisif dans l'Histoire de l'Algérie, il s'agit de la postindépendance qui voit naître une répression et une vigilance des nouveaux maîtres qui ont fait noyer le pays dans les abus et les dépassements bureaucratiques, ils ne laissent rien échapper à leur œil inquisiteur qui inspecte et dompte toute initiative de l'innovation et de la création. Mahfoudh Lemdjed représente un échantillon de la relève d'une génération qui a voulu soulever le flambeau de la liberté et de l'indépendance du pays par l'invention d'une machine d'un métier à tisser, il devait faire face aux refus du brevet pour son invention par des démarches administratives bureaucratiques qui torpillent toute tentative de créer, d'innover voire de changer et de progresser comme le prouve les propos du secrétaire général de la mairie qui répond à la demande du brevet d'invention de Lemdjad en disant:

> Vous venez perturber notre paysage familier d'hommes qui quêtent des pensions de guerre, des fonds de commerce….qui usent toute leur énergie à traquer des produits introuvables…comment voulez-vous, je vous le demande, que je classe votre invention dans cet univers œsophagique ? Le mieux que je puisse vous conseiller est de rentrer sereinement chez vous afin de nous octroyer un temps de réflexion et de nous permettre, si le Très -Haut daigne nous assister, de contenir et digérer notre émotion. Nous sommes très honorés de compter dans notre modeste commune des hommes qui travaillent de leur tête au lieu de travailleur du ventre. Mais je ne vois pas pourquoi je vous cacherais que vous nous désorientez et nous posez un sérieux problème.[2]

[1] Ibid., pp.22-23.
[2] Ibid., p.42

Face à cette génération enthousiaste qui cherche à améliorer le paysage socio- culturel du pays par des pensés, des innovations et des idées progressistes, les anciens combattants qui se prennent pour les héritiers de la cause juste et les défenseurs éternels de la patrie, affichent leur vigilance qui est inestimable :

> Ce matin Skander Brik, l'appariteur de la mairie, s'était rendu chez quatre personnes, quatre anciens combattants. Il tenait à les informer des événements grave de la veille [….] les cinq anciens combattants tinrent chez Menouar Ziada un vrai conseil de guerre. Ils tentèrent d'évaluer la portée des événements de la veille, de localiser le perturbateur sur l'échiquier de leurs ennemis qui sont aussi les ennemis des institutions et, pourtant du pays.[1]

Ils considèrent leur regard inquisiteur sur tout ce qui tourne à leur alentour comme une preuve et une constance de leur patriotisme, ils se nomment les veilleurs et les sentinelles et ils se prennent pour les protecteurs et les tuteurs du peuple :

> "Ils réitèrent le serment de lutter jusqu'à leur dernier souffle, de ne jamais laisser s'éteindre en eux la flamme de patriotisme. Le plus urgent, selon la majorité était d'avertir si Abdenour Demik ; celui -ci porterait l'affaire en haut lieu."[2]

Même si l'histoire se déroule une vingtaine d'année après l'indépendance, les séquelles de la violence de la guerre de libération sont toujours présentes dans une société en mutation dans les mentalités et les préoccupations. La répression étatique et les tracas bureaucratiques ont précipité l'émoi et l'effervescence des jeunes et des étudiants qui ont refusé de vivre dans la médiocrité, la sclérose et l'immobilisme de l'état et de l'administration. La manifestation estudiantine du vingt avril Mill neuf cent quatre-vingt se trouve ainsi évoquée (ce que l'on a communément appelé le printemps berbère) et ses séquelles sur les citoyens ayant y participé :

> Mahfoudh se rappelle les sévices qu'il a subis dans un autre commissariat lors de son arrestation, il y a douze ans après la manifestation d'étudiants. Son dernier passeport lui avait été refusé il y a cinq ans pour des raisons qui n'ont jamais été précisées; il n'avait réussi à l'obtenir qu'après des interventions. Pourquoi ce

[1] Ibid., pp.48-49.
[2] Ibid., p.49.

> refus ? Etait-ce à cause de la manifestation estudiantine? Etait-ce à la suite d'une demande d'association culturelle dont il avait été signataire? [1]

L'inquisition et la tutelle qu'on impose sur les citoyens suspects d'atteinte à la sécurité du pays ainsi que la lenteur, la lourdeur et la corruption administrative sont autant d'entraves parmi tant d'autres qui caractérisent une phase historique décisive de l'histoire de l'Algérie contemporaine à savoir la post-indépendance jusqu'à la décennie des années quatre-vingt du siècle dernier, et qui a connu un système policier qui a étouffé la respiration et le droit à l'expression et à l'épanouissement. A ce propos Djohar Amhis-Ouksel affirme qu'"entre réalité et fiction ; entre vérité et mensonge; l'auteur nous invite à une réflexion sur les dérives des comportements humains dans un contexte post – révolutionnaire."[2]

En somme, *Les vigiles*, est cette fiction romanesque qu'on reconnaît ses sources et ses racines dans l'Histoire de l'Algérie postcoloniale et l'Algérie des années quatre-vingt où le citoyen vivait sous le joug de l'inquisition, où la moindre tentative de créer et de rénover était considérée comme une atteinte à la sécurité du pays et une menace à sa stabilité, et à son indépendance. Nous reconnaissons, à travers les péripéties du roman, ce système socialiste qui a étouffé, durant des décennies, les libertés individuelles et a entravé le développement du pays.

4.5 La dernière histoire de la raison

Le titre posthume de Tahar Djaout, intitulé par son éditeur *Le dernier été de la raison* se lit comme une suite des *Vigiles*, car tous les deux ont abordé des fictions qui s'enracinent dans l'histoire chronologique de l'Algérie de l'indépendance ; si *les vigiles* s'inspire de la réalité socio-historique des années soixante-dix et quatre-vingt et du quotidien du citoyen engourdi par un système politique corrompu , *le dernier été de la raison* vient comme un supplément d'histoire et de thématique des *vigiles*, pour raconter la chronologie de la détérioration d'état d'une société au gouffre de la corruption et du fanatisme religieux. L'histoire du roman traite l'histoire immédiate de l'Algérie des années quatre-vingt jusqu'aux débuts des années quatre-vingt-dix où l'intolérance et le fanatisme religieux rampent prestement dans la société. Les valeurs de

[1] Ibid., p.78.
[2] Djoher Amhis-Ouksel, *Tahar Djaout, ce tisseur de lumière*, op.cit., p.166.

référence et les thèmes traités dans *Les vigiles* trouvent leur prolongement et leur continuité dans *Le dernier été de la raison*. De l'état théocratique à la montée du fanatisme, de la création et du rêve à l'intelligence et au questionnement : tous ces thèmes sont récurrents dans *Le dernier été de la raison* : tout comme dans *Les vigiles*. Le titre posthume se lit comme le résultat et la conséquence inexorable des précipitations des événements qui secouent le pays comme l'affirme Djohar Amhis –Ouksel :

> Dans les précédents romans, Tahat Djaout, en observation lucide voit venir les dérives. *Le dernier été de la raison* est l'aboutissement inéluctable de l'évolution des événements historiques. Un ordre impitoyable s'impose : Une révolution dans les esprits engendre des conséquences dramatiques au plan des valeurs culturelles : la société va se disloquer. [1]

En effet, dès les premières lignes du roman ; le lecteur se trouve noyé dans le contexte socio-historique de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Dans ce titre posthume où la fiction et la réalité s'enchevauchent, Djaout implante son récit et ses événements, ses personnages et son cadre spatio-temporel dans un contexte contemporain et récent de l'Histoire de l'Algérie. Dès le début il n'impose aucun recul ou hésitation à nourrir son tissu romanesque de la matière historique. Le recours à la fiction romanesque semblerait traduire mieux la réalité historique et permettrait davantage de prendre parti dans les débats politiques et sociaux de l'époque. Le récit dépeint des événements parfaitement plausibles dans la vie d'un intellectuel algérien des années quatre-vingt-dix.

Dix-sept chapitres correspondant chacun à une situation particulière de la montée des islamistes et du fanatisme religieux au cœur de la société algérienne. Les événements racontés dans le roman dans un cadre fictionnel s'enracinent de l'insurrection du deuxième tour des élections législatives de 1991.

La trame narrative s'insinue dans une chronologie accélérée d'une société au carrefour de la mosquée et du parti unique et face aux dérives du fanatisme religieux qui a catalysé cette rupture sociale voire cette fresque familiale.

La stratégie discursive déployée par Djaout assure une vraisemblance de l'Histoire et de la société algérienne, à commencer par le cadre spatio-temporel qui oscillent entre des espaces extra-diégétiques et espaces intra-diégétiques et entre le temps historique

[1] Ibid.,p 175.

(référentiel) et le temps romanesque (fictif) et cela est expliqué par le fait que :"l'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et celui du créateur."[1]

Les espaces extra-diégétiques sont ceux empruntés par le narrateur-auteur de son monde référentiel-réel pour fonctionner en parallèle avec d'autres espaces inventés de son imagination créative et qu'on appelle les espaces intra-diégétiques car ils sont le noyau et la pierre angulaire de la sensibilité et de la fiction de l'auteur. Une sorte d'analogie de ces espaces extra -diégétiques du roman conduit à dire que l'évocation de la Casbah et de la Capital (Alger) est l'exemple parfait de ces espaces et par conséquent c'est le lieu par excellence d'une référence aux lieux et à l'histoire voire à la réalité :

> " Dans son autre sombre et frais au cœur de la vieille Casbah, il fabriquait de petits objets avec du bois, de l'os, des carapaces de tortues."[2]

> " ce fut sur la route, une cinquantaine de kilomètres avant d'aviver à la capital, qu'ils se heurtèrent à un barrage inhabituel " [3]

Par ailleurs les espaces intra-diégétiques relèvent de la création et de l'imagination de l'auteur, qui se trouve obligé, dans la trame narrative, de créer des lieux non référentiels comme la librairie, la maison ou même la communauté de la foi, mais qui sont, en revanche, significatifs et allusifs car ils symbolisent les dérives de la société et la montée de l'idéologie intégriste qui secoue le pays. Ce qui conduit à dire que :

> fusion de l'espace réel et de l'espace fictif dans cette œuvre vont de pair avec la réalité transformée en fiction. Tahar Djaout met en œuvre la représentation de l'idée qu'il se fait de la réalité algérienne à laquelle il était affronté, en usant de ce que nous appelons : l'espace romanesque.[4]

La dimension temporelle du récit vient s'ajouter aux espaces extra-diégétiques pour conforter l'idée que les événements racontés dans *Le dernier été de la raison* s'enracinent dans l'Histoire de l'Algérie de la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-

[1] Christiane Achour et Amina Bekkat, *Chefs pour la lecture des récits, convergences critique*, Edition du tell, 2002, p.50.
[2] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit.,p. 24.
[3] Ibid., p.31.
[4] Dihia Belhous, Rahmouna Mehadji (dir), *Histoire et stratégies fictionnelles dans le dernier été de la raison de Tahar Djaout*, Mémoire de magistère : Université E sânea Oran ,2008, p.36.

vingt-dix. Djaout, qui a été un témoin et une victime à la fois de l'émergence du fanatisme religieux, n'a pas hésité d'interpeler des moments historiques cruciaux dans sa transposition romanesque :

> "il pense aux derniers jours de la république, juste avant les élections législatives, lorsque les différentes formations politiques en lice s'affrontaient sur l'écran de télévision."[1]

Ainsi la narration dans ce titre posthume branle entre l'écriture simultanée, rétrospective et prospective, car l'auteur rapporte des événements historiques au moment de son déroulement (les dérives sociales et la montée de l'intégrisme qui ont succédé les élections législatives) puis il se réfugie dans sa mémoire et ses souvenirs d'enfance et de ce qui été la république avant" le tremblement social " ensuite il devine ce qui va se passer dans un futur proche.

L'on note que l'adoption de personnages vraisemblables est référentielle et symbolique à savoir le héros Boualem Yekker qui exerce la fonction de libraire et qui représente la catégorie des intellectuels algériens affrontés et chassés par les intégristes, en plus de son ami artiste-musicien Ali El Bouligua qui représente une référence artistique qu'on cherche à rayer et à ostraciser dans" la communauté de la foi".

Tout au long du roman, Djaout n'a pas cessé d'alimenter la texture de son roman de faits réels, authentiques et historiques, au point que son écriture vraisemblable interfère avec des espaces référentiels, des moments historiques et des événements véridiques. Il se sert de la fiction pour apporter son témoignage voire son désenchantement sur une Histoire nationale en marche et qu'on pourrait changer son trajet. Djaout a emprunté dans ce dernier roman les chemins de la littérature de l'urgence afin de rendre compte de la gravité des événements, donc, le quotidien atroce a pris le dessus sur toute esthétique, et la réalité historique a envahi et a comblé toute création fictionnelle.

> Ainsi la littérature algérienne des années 90 se conçoit comme une écriture témoignage dont la caractéristique principale est la vraisemblance. C'est comme on peut le constater à la lecture des textes, une littérature réaliste qui fonctionne comme un compromis entre l'exactitude historique et la liberté de

[1] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., p.34.

> l'écrivain […] il s'agit ici d'exploiter l'histoire collective sans avoir à en rendre compte au plan de la fidélité aux faits. [1]

Si Dajout ne s'engage pas à priori à raconter l'Histoire comme c'est le cas de l'historien, c'est parce qu'il a envisagé de donner une portée morale à cette même Histoire par le démontage se ses rouages afin d'inciter le lecteur à prendre parti dans le chaos des événements ou du moins s'interroger sur les causes et les effets. L'inspiration de l'Histoire en premier lieu, et sa remise en question, en second lieu, permet le mieux à Djaout d'échapper à la véracité et aux contraintes de la fidélité historique, mais elles lui tolèrent, en parallèle, d'élargir cet espace d'innovation et d'imagination qu'obligent la création et la fiction romanesques.

La lettre de chantage, le coup de fil de menace, l'abandon des membres de la famille :" femme et enfants, nouvellement converti(s) au parti des représentants de Dieu sur terre,"[2] sont tous des événements véridiques et parfaitement plausibles dans la vie d'un intellectuel algérien de début des années quatre-vingt-dix. Ces évènements reflètent le quotidien de tout citoyen qui n'affiche pas sa croyance fervente ou même son allégeance aux" régulateurs de la loi ", "les surveillants des consciences"," les gardiens de la morale", "les fondés de pouvoir du ciel"[3].

Les manifestations et les attitudes des adhérents et des prosélytes du parti islamiste avant et après les législations de 1991 trouvent leur écho dans la roman qui se veut un récit sur la gravité de l'Histoire en marche et un avertissement des retentissements de cette détérioration des mœurs et des pensées sur la population dans un avenir proche :

> BoualemYekker se rappelle les démonstrations de force ; détachements de barbus défilant en ordre séré, avec des yeux révulsés, des mines extatiques d'illuminés. Ils hurlaient leur détermination à épurer la société à fin de la rendre conforme aux commandements du Très -Haut. Les hommes qu'ils portèrent au pouvoir étaient leur réplique en tout point : même sens des certitudes, même mépris du dialogue (du moment qu'ils détiennent la vérité !), même raideur dans les décisions.[4]

[1] Charles Bonn et Farida Boualit, *Paysage littéraire algérien des années 90, témoignage d'une tragédie*, Paris : L'Harmattan , 1999, p.38.
[2] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit.,p.73.
[3] Ibid.,p.68.
[4] Ibid.

Les slogans, les expressions, les formules utilisées et clamées par les prosélytes et les barbus trouvent leur place dans l'histoire de Djaout :

" pour elle nous vivons, pour elle nous mourrons …Dieu est le plus grand."[1]

Les indices spatio-temporels, la description de la marche implacable, en amont et en aval, de la pensé intégriste ainsi que l'étonnement, le questionnement et la terreur du libraire Boualem Yekker, son refus et son antagonisme au fanatisme religieux et à son intrusion dans sa société environnante… autant de procédés narratifs parmi tant d'autres qui nous permettent de faire l'analogie de ce roman sur les événements historiques de l'Algérie des années quatre-vingt-dix.

En effet, la connaissance historique (et même sociale) du lecteur est sollicité afin de décoder le sens et de déceler les symboliques et les dimensions d'une telle Histoire : les interrogations et le monologue du héros sont au cœur de l'instance narrative et qui visent à interpeler l'adhésion du lecteur dans la reconnaissance des évènements historiques qui ont secoué l'Algérie à une époque décisive de son histoire. Quant à l'opposition et l'oppression de Boualem yekker, elle se situe au cœur d'une idéologie et d'une position prise par les intellectuels algériens face au fanatisme qui continue sa marche implacable dans la société et les esprits des prosélytes. C'est cette lutte entre les intellectuels et les fanatiques que Djaout cherche à transposer par le biais du narrateur, qui dresse un réquisitoire contre le fanatisme de" la République de la Foi " :

> L'Ordre nouveau voudrait élaguer humanité mais aussi chaque être en particulier. Expurger, amputer, purifier, ne laisser de la mémoire que ce qui célèbre la Révélation, ne laisser du savoir que ce qui ne pose pas de questions, ne laisser de l'homme que la part soumise à Dieu- un Dieu dont les maîtres nouveaux ont soigneusement tracé les contours : il ne connait ni l'amour ni le pardon, ni la compassion, c'est le Dieu de la vengeance et du châtiment.[2]

Le recouvrement d'un tournant décisif dans l'Histoire de l'Algérie moderne à savoir la montée de l'intégrisme religieux ne pourrait pas se faire sans la description des" Frères Vigilants ", leurs tenus, leurs postures et leurs conduites :

[1] Ibid., p.79.
[2] Ibid., p.89.

> D'étranges pontifes enturbannés, aux yeux passés au khôl et à la barbe teinté au henné, se sont auto-proclamés savants et se sont arrogés le dernier mot dans les domaines aussi variés que la physique nucléaire, la cybernétique, l'astronomie, la bureautique, la linguistique, la psychanalyse.[1]

L'emprise de la réalité et de l'actualité algérienne au lendemain des élections législatives de 1991, est au cœur de l'écriture du roman posthume de Tahar Djaout, qui se veut plutôt réel, sans toutefois abandonner les avantages de la vraisemblance et de la création fictive qui se greffe, avant tout, sur une référentialité historique avisée par l'éditeur qui affirme :" On peut penser que Tahar, de retour à Alger a décidé de mettre de côté le projet très littéraire dont il nous avait parlé pour se consacrer à un récit plus directement inspiré par l'actualité "[2] et approuvée par une narration à repères factuels.

Boualem Yekker dont le mon porte une charge morale et historique, se veut le représentant et le témoin d'une tragédie qui a contaminé les corps et les esprits à la fois, il se porte pour une partie prenante au même temps qu'un témoin sur une secousse culturelle et morale qui a bousculé la trajectoire de l'Histoire et le sentier de la société. Tout au long de la trame narrative, on lit nettement et explicitement une volonté de donner un sens et une portée historique au roman qui s'oriente vers le chaos des événements, cependant l'auteur opte pour que son héros fasse le guet et affiche son désenchantement et son désillusionnement quant à la marche en arrière d'une pensée qui a envahi les esprits des jeunes .

Dans son écriture romanesque, nous confirmons que Djaout puise des valeurs, des renseignements dans l'histoire millénaire, antique, révolutionnaire de l'Algérie ; dans tous ses romans, nous avons des héros/ narrateurs qui s'acharnent à éveiller une mémoire collective et cela n'a été possible qu'à travers un retour vers le passé; souvent les narrateurs djaoutiens confrontent l'Histoire et l'histoire en cours d'écriture à des souvenirs d'enfance ou d'antan, ce qui leur permet d'effectuer des comparaisons et de souligner les changements majeurs qu'il y a eu entre l'Histoire / l'histoire et leur présent. Dans les cinq romans, les héros djaoutiens recourent- chacun à sa manière- à la mémoire individuelle afin de raconter le passé et d'interpeller la mémoire collective chez les lecteurs car la

[1] Ibid., 83.
[2] Ibid., Note de l'éditeur, p.07.

vérité romanesque transparaît une vérité historique et la mémoire individuelle convoque une mémoire collective.

En effet, faire un travail de parallélisme et de comparatisme entre l'Histoire et la mémoire individuelle n'est qu'une stratégie romanesque usée par l'auteur pour éveiller la mémoire collective des siens et préserver le passé de l'oubli car de celui-ci que l'on tire des enseignements. Toutefois, les narrateurs djaoutiens tentent de combler les lacunes de l'histoire et de corriger et rectifier les erreurs du passé par la convocation de leurs réminiscences qui pourraient, à leur sens, alléger l'austérité du passé. "une histoire écrite par les vaincus et non pas par les vainqueurs" pour reprendre le narrateur de *L'invention du désert*, c'est par cette affirmation que l'auteur nous exhibe sa volonté et son intention de produire une autre version de l'histoire et cela pour nous dire combien l'histoire du dominant est corruptible, déformable et falsifiable.

La mémoire individuelle des narrateurs qui convoquent des souvenirs personnels des héros ou de l'auteur lui-même vise à discuter, réhabiliter voir reprocher et satiriser la vérité historique à travers la mémoire personnelle ou le témoignage, dès lors les évènements racontés sont d'inspiration historique sans toutefois s'assimiler à l'historien qui doit refouler et étouffer ses sentiments, ses impressions et sa subjectivité, Djaout le romancier défoule ses aspirations, ses enchantements, ses désenchantements, ses craintes, ses vigilances, ses lieux de prédilection et son indignation pour ne point abandonner son pays à son triste sort. Vouloir raconter ou plutôt changer le cours de l'histoire par le biais de la fiction c'est briguer des solutions des narrateurs/ou des lecteurs, c'est plutôt inciter à réfléchir, revivifier l'anamnèse et ouvrir des perspectives et des contributions qui pourraient changer le cours de l'histoire et proposer des dénouements apaisants et prometteurs aux lecteurs.

C'est ainsi que romancer l'histoire, la solliciter, exciter les réminiscences n'est qu'une tentative d'un auteur engagé qui réactualise son répertoire et son compte pour se projeter dans l'avenir et propager de l'espoir aux milieux des lecteurs. C'est ainsi que la souvenance de l'enfance et les traces individuelles servent à troubler le lecteur et à l'impliquer en semant affres, soupçon et contestations positifs par la mise en cause et les discréditions d'un présent et d'une histoire désenchantés.

Pour le romancier qui était Djaout, histoire et fiction ne sont que les deux facettes d'une même monnaie, elles sont complémentaires dans la mesure où l'une répond présente quand l'autre épuise ses sources pour conduire le chemin de la vérité.

Dans tous les romans de Djaout, il nous propose une autre lecture de l'histoire par l'intrusion de la vie personnelle de l'auteur ou/et le narrateur ou le héros, il lutte ainsi contre le détournement de l'histoire et le risque de l'oubli ; éveiller dans un premier temps la mémoire individuelle qui contamine celle collective, impliquer cette dernière par la suite ne semble qu'une résistance et un acharnement contre l'altération et la mutilation de l'histoire qui compte une multitude de réalités. "il n'est plus question d'apporter des certitudes au lecteur mais plutôt de le secouer, d'ébranler ses certitudes, en le mettant dans une posture interrogative" pour reprendre Pierre Claude et Yves Reuter.[1]

L'engagement littéraire se traduit par une reconstitution d'une vérité romanesque qui se greffe sur une combinaison entre une vérité historique et une mémoire individuelle ainsi qu'une fiction romanesque. Dans l'écriture romanesque djaoutienne, nous enregistrons une confrontation de l'histoire officielle de l'Algérie à son histoire racontée et à maintes reprises, il remet en question la véracité de ses fondements en proposant des commentaires, ses prises de positions voire des satires et des ironies pour nous compromettre et nous engager de telle sorte de la vivifier et l'actualiser, au fur et à mesure de l'attester par la mémoire collective.

Il s'agit d'une écriture interrogatrice qui construit des ponts entre histoire, fantasme et mémoire et ce sont ces ponts qui conduisent vers cette terre où poussent les repères et les réflexions identitaires.

L'imaginaire djaoutien réactualise le passé, convoque la mémoire individuelle avec toutes ses rouages subjectifs et personnels pour qu'elle se fusionne avec ce passé pour ne reste qu'un récit marqué par un désordre passionnel. S'il recourt à ses souvenirs personnels dans un matériau historique c'est parce qu'il est nostalgique vers son propre passé. Loin de vouloir raconter un passé révolu et rassurant comme le veut le dominant et l'exige le roman historique, il aborde soit un passé lointain (la kahina), soit proche et recent (les épisodes de la révolution) ou le présent (une histoire en marche) afin d'examiner et de débattre et de tamiser une histoire problématique, polémique qui stimule le lecteur et bouleverse et perturbe ses lieux de certitudes et de révélation.

[1] Pierre Claude et Yves Reuter, *Le personnage*, presse universitaires de France, 1998, p.60.

S'intéresser à l'histoire antique et contemporaine des siens c'est vouloir se rattacher à des repères identitaires tout comme la revalorisation de l'histoire révolutionnaire de l'Algérie qui ajuste à prendre garde du "détournement du fleuve" de sa source pour reprendre l'expression de Rachid Mimouni.

A l'instar des romanciers qui s'inspirent de l'histoire dans leurs fictions romanesques, Djaout tente de prolonger l'issue de cette histoire de façon qu'on puisse tirer des conclusions et une morale et que sa compréhension nous permette d'éviter le pire et ne pas itérer les bavures du passé.

L'écriture djaoutienne est un exemple parfait d'une histoire subjective, ouverte sur le soupçon et les controverses, l'interrogation et la refonte. Ses héros et ses narrateurs ne sont là que pour poser des interrogations, noter des divergences et souligner des contradictions, des affres et des polémiques. Tous les héros djaoutiens sont problématiques et antagonistes au dominant, ils incarnent tous le désenchantement, le refus et le déchirement entre le passé et le présent et les contradictions de la vie moderne. C'est ainsi qu'est née le questionnement et la mise en cause de l'histoire comme armes pour dresser contre ce vent d'un monde en perpétuel mouvement et mutation.

La mémoire individuelle djaoutienne est mise au service de la mémoire collective, ses narrateurs confrontent l'histoire en cours d'écriture aux souvenirs d'enfance (*L'exproprié*, *les chercheurs d'os*) ou de jeunesse (*L'invention de désert*, *Les vigiles*, *Le dernier été de la raison*). Se souvenir interpelle le lecteur et permet de voir clairement les changements majeurs entre les périodes citées (du temps actuel vs la vie d'antan).

User de sa mémoire individuelle n'est qu'une doigté pour reconstituer le passé et exciter la mémoire collective car la vérité ne peut être ni bâtie ni instaurée que si la mémoire collective est convoquée, rétablie, remontée et réactivée.

Le héros et/ou le narrateur chez Djaout tente sans relâche d'apporter sa contribution afin d'éveiller la mémoire collective, à chaque fois le roman amorce d'un présent en marche pour opérer un retour vers le passé ou la vie d'antan. Et comme la raison du plus fort est toujours la meilleure, faire face à la vérité, au culte et à l'idéologie du dominant devient une nécessité, une urgence voire même une raison de survivre et de s'épanouir pour le héros dans un monde où le dominant ne cède pas sa place au dominé. C'est le travail de la mémoire individuelle/collective qui peut faire preuve de résistance et de

combativité, de mutinerie et d'inertie contre la corruption et la gangrène de la vérité historique et cela ne pourrait être forgé qu'à partir d'une mise en intrigue et en fiction d'une réalité historique instauré par le dominant.

Dans tous les récits djaoutiens, histoire et fiction s'alternent : les procédés fictifs, l'imagination, les fantasmes de l'auteur sont les lieux d'attraction de la mémoire et de l'interprétation du lecteur et qui font de lui un coopérateur et un auxiliaire dans l'élaboration du sens du récit. L'auteur pose et expose, débat et discourt et prêche en fonction des régimes historiques et génériques qu'il dispose, son objectif est de discuter l'histoire contemporaine et antique de son pays tout en préservant ses avantages et ses prérogatives d'imagination et de fiction, il se permet dès lors de dérouter des événements historiques pour l'élaboration d'une intrigue fictionnelle.

En somme, l'œuvre romanesque djaoutienne a inscrit des personnages vraisemblables dans des espaces historiques et fictionnels éclatés. Tous ses romans racontent des récits fictionnels élaborés sur des événements historiques. On assiste dès lors à une autoreprésentation de l'Histoire par l'écrivain. Qu'en est-il de l'exploration sociale, autobiographique et mythique de l'œuvre ?

Partie2 : La dimension sociale, autobiographique et mythique de l'œuvre djaoutienne

Chapitre1 : la dimension sociale des romans djaoutiens

1.1 l'approche sociocritique : du contexte social à la réalité romancée

1.2. La société de l'expropriation

1.3. La communauté des *chercheurs d'os*

1.4. La géopolitique du voyage et de l'errance dans *l'invention du désert*

1.5. Les vigiles et leur univers œsophagique

1.6. Le dogme des frères vigilants et leurs prédications

Afin d'appréhender et d'approuver le comportement littéraire de Tahar Djaout, il nous semble que notre lecture anthropologique doit passer inévitablement par l'aspect social, l'étude de l'empreinte autobiographique, la dimension mythique et la posture mémorielle et identitaire dans l'ensemble des romans de Djaout. Un apercu théorique sur l'approche sociocritique nous semble primordiale avant d'évoquer la critique sociale dans les romans de Djaout.

1.1. L'approche sociocritique, de la réalité sociale à la société du roman

La lecture anthropologique d'une œuvre romanesque, telle qu'elle est entendue dans ce présent travail, ne peut pas faire l'économie d'une approche sociocritique du texte littéraire, celle-ci propose d'aller au-delà du contexte pour appréhender le texte dans la matérialité de son discours c'est pourquoi elle cible à la fois le dedans de l'œuvre et le dedans de son langage. L'inconscient social, l'implicite, les présupposés, l'imaginaire sont les centres d'intérêt de cette approche qui interroge les dispositifs énonciatifs et narratifs du texte et leur rapport au fait et à la réalité sociaux.

La sociocritique qui se distingue de la sociologie de la littérature, par son objet d'étude qui est le texte considéré comme matière langagière, et par sa méthode épistémologique qui privilège la découverte du sens implicite dans le texte au lieu de la recherche des preuves ailleurs. Elle cible une lecture interne et "immanente" du texte, elle "s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité"[1].

La socialité du texte qui représente son dedans et qui peut être expliquée par les images verbales et les représentations discursives du fait social et leur interaction au sein du texte. Les modalités esthétiques et discursives sont lues et interprétées selon les exigences du paysage social environnant, et elles sont même dictées par les impératifs d'un monde en perpétuel changement.

La sociocritique vise à établir un lien entre le narrateur et le lecteur, ce dernier est invité à découvrir l'implicite d'un réseau discursif qui dit la société, ses préoccupations, ses centres d'intérêt, ses rouages et même ses objections et ses heurts. Les dispositifs énonciatifs auxquels recourt l'auteur lui permettent de moduler l'image que fait la société sur elle-même au passé et au présent et parfois même au futur.

[1] Claude Duchet, "Introduction, positions et perspectives", In Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel Van Teslaar (dir), *Sociocritique*, Paris : Nathan, 1979, pp. 3-8.

Le social selon cette approche est un élément intrinsèque du texte et de ses discours, que l'auteur cherche à reconstruire à travers son style et une mise en forme énonciative et esthétique, alors que le lecteur vise à déconstruire ce même discours pour en déceler son aspect social voire son réel. Le maniement d'une langue et la modulation d'une réalité dans la trame énonciative doivent être accomplies par un décodage et un déchiffrage de la part du lecteur, et c'est dans ce sens qu'on peut parler d'une communication entre l'auteur et le lecteur:

> Dans ces cadres de communication, le discours manifeste sa socialité par le choix d'un lexique, par ses codes et ses clichés, par ses argumentaires, par l'imaginaire social dont il se réclame et par les discours ambiants qu'il tisse dans sa propre trame. Il restitue les éléments verbaux d'ores et déjà imprégnés de significations et de valeurs sociales sous des formes nouvelles, parfais inédites, qui construisent une vision du réel tantôt conventionnelle et tantôt innovante, voire franchement révolutionnaire. C'est dans ce sens que la dimension sociale du texte littéraire, comme d'ailleurs de tout discours, apparait comme constitutive.[1]

Ainsi, le discours et le fait social à la fois s'inscrivent dans le texte et acquièrent une légitimité par des pratiques langagières et des procédés narratifs contraignants notamment dans le genre romanesque, qui vise à la fois à traduire et à trahir une réalité sociale quelconque sachant que l'écriture romanesque cherche à transcrire sinon à déformer ou à masquer la réalité d'une vie sociale. La structure d'une société trouve souvent son écho dans la texture du roman, et c'est ce qu'on a convenu d'appeler "la société du roman". La transparence du fait social dans la création romanesque, telle est la visée de la sociocritique qui:

> ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus mais au niveau des formes. Or pour elle, précisément, cette pluralité et ces contradictions sont des produits du processus dynamique et dialectique de l'histoire, c'est parce qu'il incorpore de l'histoire sur un mode qui lui est spécifique que le texte se présente comme un appareil translinguistique.[2]

[1] Ruth Amossy, "La socialité" du texte littéraire: de la sociocritique à l'analyse du discours. L'emple de l'Acacia de Claude Simon", " *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, N° 45/46, 2009, pp. 115-134.
[2] Edmond Cros, *La sociocritique*, l'Harmattan , 2003, pp.53-54.

En effet, le texte qui produit une matière langagière, est le centre d'intérêt et l'objet d'étude de cette approche qui "se situait à la croisée du matérialisme historique et de la psychanalyse"[1] selon les termes d'Edmond Gros. On vise à travers elle de déceler dans le texte les discours contradictoires que porte la société sur elle -même, ces discours qui sont transformés par les impératifs de l'écriture et ses contraintes génériques seront reconfigurés par une lecture polysémique qui leur ouvre de nouvelles possibilités de sens, ce qui est confirmé par Claude Duchet:

> Dedans de l'œuvre et dedans du langage: La sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire.[2]

Selon Claude Duchet, le but est de dégager la socialité du texte qui ne peut être comprise qu'à travers sa contextualisation dans son historicité, et son inscription dans un monde social qui le produit et qui le consomme. A travers l'approche sociocritique, on vise à mettre en relation les fonctionnements internes et les structures du texte avec les structures du monde social qu'on voit créer, fait circuler et recevoir, Autrement dit, on tente d'abolir les balises qui séparent l'interne et l'externe, en somme, on appréhende l'œuvre elle-même avec la société de sa production et de sa réception.

La sociocritique vise à étudier cette médiation entre le monde du papier qu'est le texte et le monde social environnant et responsable de sa genèse et de sa production. Elle cherche à saisir la teneur sociale du jeu littéraire, et à attester l'organisation de la société, son fonctionnement, et son réseau discursif à partir des procédés narratifs. Les empreintes de la société sont à rechercher dans les œuvres littéraires notamment le roman qui est le genre par excellence dont la mimésis des êtres et des choses représente sa matière fondatrice. Le "hors texte" est ainsi acquis et son inscription au texte est attestée pour en déceler la vision du monde. C'est dans cette optique que Claude Duchet, le fondateur de la sociocritique affirme que:

> Socialité du texte […] en ce sens que le texte produit un sens nouveau, transforme le sens qu'il croit simplement inscrire, déplace le régime de sens produit du nouveau à l'insu même de son auteur; tout le non-dit, l'impensé, l'informulé, le

[1] Ibid., p.105.
[2] Claude Duchet et Patric Maurus, *Un cheminement vagabond, nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris : Editions Champion, 2011, p.107.

> refoulé entrainent des dérapages, des ratés, des disjonctions, des contradictions, des blancs à partir desquels un sens nouveau émerge [….] ces trois éléments: le roman comme forme clé de la constitution de l'imaginaire social, comme lieu spécifique d'inscription du social et comme production d'un sens nouveau, ont été à la base du questionnement sociocritique à la fin des années soixante.[1]

Ainsi, la sociocritique cherche à ficeler le monde du possible qui est la littérature avec le monde social dans son univers réel, le discours littéraire ne saurait se tenir sans sa mise en relation avec les discours sociaux. Elle vise à explorer les profondeurs du texte avec une perspective sociale tout en prenant en compte la réalité historique, sociale culturelle et idéologique, la production littéraire et l'imaginaire de son créateur, pour ainsi dire, l'approche sociocritique vise à interpréter le texte par son travers, sa société environnante dans son évolution historique. Deux types de société sont à explorer: celle du monde réel, et celle du texte; L'approche de la société réelle passe nécessairement par la société du texte. A ce titre, Pierre Berbéris affirme que la sociocritique "vise le texte comme le lieu où se joue une certaine socialité"[2]. La mise à jour des structures sociales à partir des structures textuelles, tel est l'enjeu majeur de la sociocritique.

Pour ainsi dire, le lecteur qui s'imprègne de la société du texte pourrait s'approcher et dépister la société réelle productrice de ce même texte. La structure de la société du texte se veut semblable à la structure de la société du monde réel, ses lois et ses valeurs qui la régissent sont équivalentes et assimilées à celles qu'on côtoie dans la vie des hommes. Les préoccupations, les ambiguïtés et les contradictions sont les sources qui nourrissent les discours tenus par les écrivains, et qui invitent souvent les lecteurs à un changement qualitatif des sociétés.

La sociocritique telle que l'entend Claude Duchet, se fonde sur l'examen et l'interrogation des pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social qu'il nomme "la société du roman" et qu'il qualifie comme suit :

> elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui, ses ancrages

[1] Claude Duchet cité par Robin Régine, "Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte", *Discours social*, vol 5, N° 1-2, 1993.
[2] Pierre Barberis, "sociocritique" In D. Bergez et P.Barberis et autres, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod , 1999, p.123.

> donc dans l'expérience réelle ou imaginaire que le lecteur a de cette société….En revanche l'absence ou l'indécision de repères historiques ou géographiques n'affecte en rien la socialité du roman réaliste, pas plus que leur abondance ne suffit à en élever le degrés.[1]

Du moment que le texte littéraire et notamment le roman dissimule des antagonismes, des rivalités et des conflits, le sociogramme s'attelle à les découvrir et les repérer. Et pour que ces valeurs contradictoires (ces non-dits) s'appréciassent mieux, la détection des sens des mots doit se faire en fonction du contexte sociohistorique dans lequel ils s'insèrent.

Le caractère conflictuel du texte ne serait apparent qu'à travers la contextualisation sociohistorique de ces mots et ses données et c'est ce qu'a appelé Claude Duchet, "le sociogramme" qui est: "Un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau, lui-même conflictuel"[2].

Régine Robin, de son côté, a essayé de mieux expliquer le sociogramme qui est:

> cet ensemble de représentations [qui] se constitue, se configure autour d'un noyau, d'un énoncé nucléaire conflictuel qui peut se présenter sous ses formes variées: un stéréotype, une maxime, un sociolecte lexicalisé, un cliché culturel, une devise, un énoncé emblématique, un personnage emblématique, une notion abstraite, un objet, une image.[3]

L'ambivalence des discours qui constituent le texte sera débusquée à travers la sociogenèse du texte, cette dernière se résume dans la sélection de fragments du discours social et le dépistage des procédures de transformation de ce même discours en texte.

La sociocritique se donne pour but d'étudier le texte et les rapports qu'il entretient avec le discours social dont il émerge et il en est une partie prenante, car l'œuvre littéraire ne saurait s'envisager sans faire référence à la société, qu'elle soit fictive on réelle.

---

[1] Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond, nouveaux entretiens sur la sociocritique*, op.cit., p.84.
[2] Claude Duchet, cité par Isabèlle Tournier "Le sociogramme du hazard chez Balzac", *Discours social*, vol 5 N°12, 1993, p.49.
[3] Régine Robin, "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", *Discours social*, vol 5 , N°12, 1993, p.14.

L'approche sociocritique nous excite à un mode de lecture qui nous fait voyager du texte au hors-texte, cela se résume en une activité socio-grammatique qui tisse des liens entre la société du texte et la société de référence car tout texte est porteur des indices et des empreintes des conditions sociohistoriques qui motivent sa production et président à ses lectures et à ses interprétations, c'est pourquoi: "La sociocritique, au sens restreint, implique une part de lecture immanente du texte littéraire, laquelle s'inscrit cependant dans un investissement toujours social de l'objet au moment de sa production comme de sa réception".[1]

Si la société du roman nous propose des personnages qui vivent, aiment, rêvent et subissent les mêmes sorts que connaissent les personnes réelles du monde factuel c'est parce que leurs auteurs nous proposent des visions sociales analogues aux siennes, c'est parce que la nature de l'écriture romanesque tolère certains procédés stylistiques et narratologiques qui incarnent les rouages, les lois et les discrétions de la société authentique. L'effet du réel et de la société constitue une pierre angulaire de l'esthétique du genre romanesque sachant que la littérature et la société s'influencent mutuellement.

Partant du principe que le discours narratif apparent dans l'œuvre romanesque dissimule voire absorbe le discours social par la transformation des structures sociales en structures textuelles, la société du roman se veut une transfiguration du jeu (je) social qu'il a vu naître, cette transfiguration ne peut apparaitre qu'à travers un agencement des éléments disparates et des fragments de discours sociaux, c'est le sociogramme", que Claude Duchet qualifie comme suit:

> Le sociogramme existe à l'état latent dans le monde contextuel. Latent ou en formation, ou disponible, mais inexistant parce que non textualisé. C'est l'activité d'écriture, l'engagement dans une formation discursive qui donne forme à ces éléments disparates, mais toujours dans une organisation partielle. C'est pourtant à ce moment- là seulement qu'on peut parler de sociogramme. Il n'est observable que dans une pratique textuelle. Il n'est pas observable dans un espace extra -textuel, Sans prise en charge par une activité d'écriture, pas de sociogramme[2].

[1] Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris : Fernand Nathan, 1979, p.4.

[2] Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond, nouveaux entretiens sur la sociocritique*, op.cit., p.59.

Pour ainsi dire, on ne peut parler de sociogramme qu'à travers des médiations et la langue en est la première, l'acte de l'écriture et celui de la lecture exigent tous deux à ce qu'on pense; pour incorporer des constats au corps du texte, en premier lieu, et par la suite, les débusquer. La textualisation des éléments du système de référence passe par découpage de ces éléments et une fragmentation qui rendent la trame discursive possible et lisible à travers la trame narrative du texte qui revendique souvent sa socialité, cette dernière est qualifiée par Claude Duchet de: "ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale… cette socialité, qui tend à l'autarcie romanesque, à l'autosuffisance d'un microcosme, peut-être discrète dans ses moyens d'expression et diffuse dans ses manifestations"[1].

En effet, le sociogramme dans le roman est cette mise en structure textuelle d'une structure d'état civil et social et qui doit passer par des tournures fictionnelles qu'exige l'écriture romanesque, le roman qui est étudié comme un microcosme social transcrit des événements et des rapports homologues à ceux qui régissent la société réelle, comme l'affirme Claude Duchet:

> le principe sociocritique, appliqué au roman, revient à le considérer comme un microcosme social, reproduisant en lui des rapports homologues à ceux qui régissent la société globale, et donc des codes sociohiérarchiques, c'est-à-dire hiérarchisant les valeurs selon les critères sociaux. Ces codes déterminent l'organisation fictionnelle, notamment les relations interpersonnelles, les différents réseaux (lieux, objets, couleurs, etc…..) selon lesquels se distribue la matière du récit, les systèmes de valeurs textuelles soit, au sens linguistique du mot valeur, des systèmes de relations positionnelles-et le je même des voix narratives.[2]

En effet, la société du roman se porte pour garant des voix des discours sociaux qui trouvent leurs échos dans la trame narrative, et qui sont préexistants au texte lui-même qui produit et consomme à la fois le déjà-dit et le déjà-fait d'une communauté :

> Le discours social correspond plutôt à une extension de champ, puisqu'il est le discours que toute société tient sur elle-même, et donc aussi la société du roman.

[1] Ibid., p.85.
[2] Ibid., p.99-100.

> Il est le On du texte, et sa rumeur, le déjà-dit d'une évidence pré-existante au roman et par lui rendue manifeste. Il est le discours déjà tenu, dans le passé du texte, surtout nouveau arrivant dans une classe.[1]

La sociocritique vise à saisir dans l'objet produit qui est le texte les contraintes et les contradictions historiques et sociales de sa production et les traits culturels distinctifs d'une société et de ses rôles sociaux. A travers les personnages de fiction et l'intrigue qu'exige l'écriture romanesque, l'auteur nous propose un microsome social structuré.

La sociocritique cherche à déceler le rapport qu'entretient le texte avec la société de référence et pour se faire, les traces de l'inscription du contexte dans le texte s'avèrent une nécessité avant de repérer la société du texte : le sociogramme et par la suite la découverte de la vision du monde qui prédomine dans l'œuvre(en exploitant les thèmes récurrents, les positions des personnages pour arriver à repérer la position de l'auteur et les contours idéologiques de l'œuvre.

La sociocritique tout comme l'anthropologie, définit l'œuvre littéraire comme un objet et comme une production à étudier, elles permettent toutes les deux une analyse des conditions sociologiques de la genèse de l'œuvre, des prises de position de l'auteur, elles mettent en évidence les conditions sociales de sa production (les idéologies traversées) et de sa réception.

L'inscription du social dans l'écriture romanesque semble couronné la production littéraire depuis le roman réaliste jusqu'au roman post- moderne, la littérature algérienne d'expression française n'a pas fait l'exception dans le domaine; roman et société ou roman de société, tels sont les qualificatifs qu'on donne aux textes. La potentialité du roman à transposer le fait et le discours sociaux continue d'être la source d'interrogations et de questionements chez les sociocriticiens. Le roman est, par conséquent, le support par excellence de la critique sociale. C'est ce que nous tenterons de dévoiler dans la production romanesque djaoutienne.

1.2. La société de l'expropriation

En abordant la production romanesque de Djaout, le lecteur et le critique à la fois ne peuvent la décontextualiser de son espace social, En tant que poète et journaliste, Djaout se

[1] Ibid., p.89.

mêle dans les débats socio-politiques par ses articles comme par ses romans où il affiche clairement, dès *L'exproprié*, son écriture engagée et sa détermination ardente à faire face, par sa plume, à tous les maux qui ravagent la société.

Tous les événements et les anecdotes racontés par lui marquent un ancrage dans la société algérienne à travers son histoire, à commencer par la période de la colonisation jusqu'au début des années 1990, en passant par les désabusements de la postindépendance.

L'exproprié, et en dépit d'une intrigue fictionnelle ambigüe, est une transposition d'un vécu réel et d'un contexte social qui a pesé lourd sur le citoyen algérien, Djaout recourt à l'investissement des discours sociaux, politiques, religieux et culturels dans sa production romanesque qui s'inspire dans sa structure subversive et hybride d'un désillusionnement et d'un pandémonium d'une société en proie à la violence, à l'irrationalité et au pouvoir arbitraire .

L'on note que l'écriture de ce roman qui se présente comme une "prose poétique" est une façon de rébellion conte l'écriture romanesque linéaire, Djaout se dresse, alors, contre les contraintes de l'écriture classique afin d'afficher clairement son opposition aux idées reçues dans sa communauté et au déterminisme social, la réflexion surréaliste semble être le choix auquel opte l'auteur. L'absence d'une ponctuation ordinaire au profit des blancs et des majuscules non justifiées en plus d'un style cabrée et un lexique outré et des passages intercalés, sont des stratégies parmi tant d'autres qui aident l'auteur à se buter contre la fêlure sociale et l'exil intérieur qui dépasse de loin l'exil géographique.

L'écriture éclatée et fragmentaire dans laquelle beigne ce roman semble être l'échappatoire pour Djaout afin d'exprimer son désenchantement et son désappointement quant à l'univers socioculturel de son pays. Le malaise social dans lequel se trouve l'écrivain influe remarquablement sur le style, le mode d'écriture et la pratique scripturale qui se présente comme un assemblage des discours hétérogènes, des énonciations disparates, une ponctuation floue et une syntaxe renversée.

Ainsi nous accusons une ambigüité référentielle qui peint le roman dans l'intemporalité et le non-lieu comme l'affirme Dominique D.Ficher.

> tantôt en croisant, tantôt en juxtaposant registres lyrique, historique et fabuleux, L'exproprié interroge les rapports de la littérature à l'histoire à partir d'une géopolitique de l'errance. L'hétérogénéité scripturale conjugue errance scripturaire et errance spatio- temporelle.[1]

D.Ficher a avoué la difficulté de localiser le territoire et l'époque dans lesquels s'inscrit le récit:

> La narration brouille constamment les frontières entre les territoires et les époques historiques. On ne sait jamais où l'on se situe dans le Maghreb; dans quelle période historique, dans quel territoire (La Berbérie?), dans quelle région (la Kabylie?), dans quelle nation (L'Algérie, Le Maroc?). On aboutit à une déterritorialisation extrême des périodes historiques et des lieux et à une cartographie de l'impossible ou de l'errance.[2]

Cette difficulté de localisation du récit dans un temps et dans un espace bien précis est due, dans un premier temps, à une traversée longue et interminable de la société africaine maghrébine, algérienne, berbère d'une somme de violence inestimable et qui a gravé ses cicatrices sur l'être:

> solstice en transes/je sais que déferlera/ le fleure contenu/ qui pansera nos cicatrices. Et dans ces grottes/où le soleil en haillons/ sue à vaincre les toiles d'araignées/salut à cette autre grotte recluse/ où le sang d'un chameau insurgé/ imprima un chancre à nos espoirs/nous avons dévidé toutes les aurores trompeuses.[3]

En dépit de cette intemporalité et cette vastitude de lieu dans lesquelles s'inscrit *L'exproprié*, nous pouvons reconnaitre quelques traits d'un discours étatique relatif au projet d'arabisation et de l'histoire officielle malmenée qui construisent la politique socialiste de la postindépendance, c'est un sociogramme de la vie intellectuelle et qui apparait dans les propos du Missionnaire:

> "Malgré l'aide éminente du Royaume pour les intellectuels, vous trouvez le moyen de refuser notre culture jadis florissante et de succomber (volontairement) aux

[1] Dominique D.Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., pp.222-223.
[2] Ibid., p.223.
[3] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.40.

> fausses valeurs de la chrétienté. Notre civilisation est la plus vraie et la plus humaine qui soit."[1]

Face à ce discours étatique qui cherche à cadrer la pensée et limiter la liberté d'expression et d'agir, surgit un autre discours conflictuel avec le premier, et qui se dresse contre tout ce qui émane des représentants du pouvoir qui symbolisent les répressions et les mensonges selon les intellectuels de l'époque, et qui s'expriment dans la langue de notre auteur-narrateur:

> Mais on commence tous à avoir marre de ce monde où la condition humaine se réduit à la fornication. Il faudra un jour crever les nues synthétiques nées de vos délires purificateurs et absoudre tous les blasphèmes. Les représentants du Ministère me font chier avec leurs oraisons et leurs mensonges. Ils considèrent le mensonge comme du sel. Indispensable à l'assaisonnement de leurs propos.[2]

Le discours étatique qui a toujours cherché à cacher la forêt par un arbre en ripostant aux plaintes des écrivains par les propos suivant: "Vous avez tort de vous plaindre, vous avez dix fois plus de liberté que les écrivains de pas mal de pays. Les vrais écrivains sont toujours récompensés chez -nous".[3]

A l'opposé des propos démagogiques que prononcent et propagent les détenteurs du pouvoir, surgit un réquisitoire qui remet en cause l'attitude des intellectuels manipulés et forgés par la pensée et le discours unique du pouvoir en place. Djaout présente son projet d'écrivain qui n'est qu'une stratégie pour démanteler les mensonges et dépoussiérer la poudre an yeux:

> Il m'arrivait de lire des livres écrits par des intellectuelles de mon pays et de demander si les livres s'adressaient à leurs compatriotes (et coreligionnaires, votre sainteté) ou aux Martiens. Et je vous assure que ce n'est pas facile à trouver. Et puis ils écrivent toujours dans la langue des touristes. Alors, je décidai de me faire écrivain.[4]

[1] Ibid., p.48.
[2] Ibid., p.50.
[3] Ibid., p.48.
[4] Ibid., pp.44-45.

L'on note que l'hostilité et la désapprobation à l'égard des gestionnaires du gouvernement et des ministères, est de plus en plus apparente au point de les accuser de frustrer les vies des citoyens:

> "Les représentants au Ministère m'ont empêché de vivre. Ils n'avaient pas le droit. Je les accuse de m'avoir frustré de la vie, le seul bien qu'il m'est donné de posséder".[1]

Bien que l'écriture fragmentaire de *l'exproprié* brouille constamment les lieux de narration (train-assisses, Batna, Setif, Bouira, Constantine, Iboudja…etc.) et crypte immuablement les repères historiques (l'histoire antique du Maghreb et de la Berbérie, l'époque coloniale et postcoloniale) Nous pouvons lire le texte à partir de plusieurs angles et l'interpréter à la lumière des périodes historiques éloignées citées et parfois insinuées par l'auteur "(1830, 1881,1912)".[2]

Cependant l'investissement du personnage dit Missionnaire dans le récit peut être interprété doublement comme le confirme Dominique D.Fisher:

> Quant aux missionnaires musulmans (guerriers, docteurs, voyageurs), ceux-ci ont certes joué un rôle important lors de la conquête, dans l'islamisation et l'arabisation de la Berbérie, mais là encore, la vague de la référence historique permet de voir dans ces missionnaires tantôt des agents des pouvoirs coloniaux tantôt des agents des pouvoirs postcoloniaux.[3]

Quoiqu'il en soit, la société de *L'exproprié* est ouverte à toutes les interprétations et à une multitude d'exégèse dans la mesure où le brouillage qui mêle les époques historiques éloignées et qui rapproche des lieux disparates, n'est là que pour conforter l'idée de l'expropriation autour de laquelle se faufile la thématique du récit. Une expropriation qui ne pourrait avoir lieu sans la mise en œuvre d'une violence morale et physique comme le prouve les extraits ci-dessous:

> " Il devient de règle de canoniser les soudards et les ruffians".[4]
>
> "toute votre vie, toute votre race ne sont qu'un cortège d'amertumes".[5]

[1] Ibid., p.49.
[2] Ibid., p.67.
[3] Dominique D.Ficher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.284.
[4] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.37.
[5] Ibid., p.54.

> je ne suis d'aucune race, je ne suis d'aucun monde: je suis né sur une charnière. Si jamais je prononçais mon nom, ils m'accuseraient de racisme et de ségrégation. Ils ont radié mes coordonnées sur les tables de vie, et pour que l'anathème soit plus solennelle ils ont attendu que tout le genre humain -hommes, femmes et hermaphrodites-soit présent pour me chasser.[1]

Le roman traite le sociogramme de l'expropriation qui a heurté plusieurs catégories des gens, à travers des temps multiples et éloignés, et elle a connu plusieurs formes : l'expropriation des maghrébins autochtones de leurs bien, leurs terres et leur culture par les différents conquérants qui ont passé par le Maghreb; l'expropriation des algériens et des tribus kabyles de leur terre et leur expatriation en Tunisie et à la nouvelle Calédonie; en plus de l'expropriation d'une langue millénaire et sa substitution par d'autres langues à savoir le français et l'arabe.

En effet, cette expropriation multiforme que traite l'auteur et dont il brouille constamment ses frontières, a ouvert le champ à un foisonnement de voix narratives anonymes et à une abondance de tons et de registres, en plus d'une juxtaposition des genres et une disposition spatio-temporelle perméables. En revanche:

> L'exproprié n'est cependant pas totalement dépourvu de fil narratif, ce fil narratif est constamment rompu, laissé de côté, puis, subitement repris, relancé…. le narrateur nous donne, dès l'ouverture une excuse: il se trouve dans un train, en proie à un malaise vague, avec la sensation que celui-ci, telle la flèche de Zénon, "n'arriverait jamais à destination.[2]

L'on note ainsi que l'investissement du train-assises est très symbolique sur le plan de la thématique de l'expropriation comme l'affirme Dominique D.Ficher:

> le train sert de métaphore au récit et de prétexte aux embardées de la narration et à son flou référentiel: " Les cahotements du train sont peut-être à l'origine de ce malaise [….].Dans les dérapages de la narration, se profile pourtant une histoire de verdict, d'expropriation de territoire, d'identité, mais les termes n'en sont jamais clairement énoncés.[3]

[1] Ibid., p.90.
[2] Dominique D.Ficher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.226.
[3] Ibid., p.227.

Du moment que l'écriture de *L'exproprié* défie les règles de la syntaxe, déroge les lois de la ponctuation et de la grammaire et transgresse les normes de la disposition des chapitres, elle présente " [….] une illisibilité qui débouche sur une problématique d'écriture? L'illisibilité emboite-t-elle une pratique scripturale dans des problématiques identitaires ou socioculturelles chères à la littérature maghrébine?"[1]

En effet, l'irrationalité et l'inconséquence dans lesquels se tisse le récit répondent à un certain pandémonium qui affecte la société dans laquelle vit et grandi notre auteur. Une société qui a été durant longtemps sujette à la violence et à la spoliation, les tortionnaires étaient nombreux tout comme la dépossession qui était multiforme: des terres, de la culture, de la langue de l'histoire et des droits à la vie.

Bien que Djaout ne parvienne pas à situer son roman dans un lieu et dans une époque déterminés, nous avons pu déduire que sa pratique scripturale traduit un malaise social qui a traversé les siècles et les frontières et a fini par s'installer chez une génération qui a endossé toutes les amertumes et les désolations:

> "il faudra mettre tous les hémisphères dans le même sac, me suis –je toujours dit. C'est aussi qu'à chaque aurore nouvelle je chantais en bar/bare - non pas pour les ethnographes, mais pour exhausser une plaie ombilicale."[2]

En plus de ce constat que fait le narrateur :

> "Ce pays = un Dieu sans cesse raccomodé aux prises avec un peuple et une misère qui nuisent à ses doctrines et à ses projets de prospérité."[3]

L'on note que par l'évocation "des zèbres de l'Académie", " le gardien", "le seigneur", "le Mauvais Dieu", Djaout entreprend des allégories et un réquisitoire aux pouvoirs coloniaux et postcoloniaux et qu'il accuse d'être la source du mal et le germe qui a donné aissance à la violence et à l'intolérance dans le pays. La bureaucratie qui règne et qui assaillit toute tentative de créativité et d'innovation est condamné par Djaout:

[1] Ibid., p.218.
[2] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.105.
[3] Ibid, pp.137-138.

> J'ai fait toutes les administrations et j'ai été chassé de partout. J'ai mimé toutes les mutilations sans résultat. Un portier a été assez honnête ce n'est pas la peine de revenir confronter votre misère rugueuse à la beauté géométrique des bureaux décisionnels foutez le camp hors de la civilisation nourrissez-vous d'herbes et collectionnez les roses des sables vous êtes d'une classe-ô chamelier- qui n'est pas prévue au programme vous seriez venu un peu plus tôt qu'on aurait fermé les yeux sur votre origine sociale mais maintenant les administrateurs sont en pleine crise d'innovation économique.[1]

En dépit de la fragmentation qui dépeint *L'exproprié*, nous pouvons déceler un discours offensif à l'égard du désarroi et de l'injustice qui corrompent le pays, par la succession des voix narratives qui s'interceptent, nous avons pu lire les maux qui affligent la société de *L'exproprié*, une société dépossédée de sa langue, de sa culture et de son identité:

> Le roman se fait dénonciateur, revendicateur. Le narrateur se présente lui-même comme doublement aliéné, expulsé, par la force, de son identité, de sa terre: il est tout à la fois l'algérien dominé par le colonisateur français et l'homme berbère colonisé aussi au X^{ème} siècle par les Arabes et dont on a renié la langue, la culture et l'identité. [2]

Tout au long du roman on cherche à transposer le vécu algérien en fiction, et mettre en relief la frustration d'une société en devenir. Par le biais de l'imaginaire Djaout reproduit le factuel et parvient à le modifier, sous un générique fictionnel et des pratiques scripturales déroutantes, il transpose la violence, le malaise social, l'amertume, le désenchantement et la crise identitaire de son peuple ; une somme de violence qui finît par infecter l'écriture djaoutienne qui devient de son tour, violente :

> "La violence omniprésente, est thème et forme décrite et écrite ; l'écriture donne à voir la violence en même temps que la violence s'empare de l'écriture ".[3]

[1] Ibid., p.40
[2] Radia Mebarek, *Ecriture et désir de dialogue et de conciliation: Tahar Djaout et l'évolution du champ littéraire Algérien 1970-1990*,(thèse de doctorat), Université du Québec à trois-Rivers,2011, p.100.
[3] Ibid.

Face à la politique de l'expropriation exercée par la colonisation, et par le pouvoir politique en place, et face à la violence de l'histoire, Djaout lève sa voix haut et fort par un langage brusque et coléreux voire enragé et pernicieux (triviale même) :

> " Et tous leurs auteurs sont décorés de l'ordre merdier."[1]
>
> "J'étais poète dans le temps et je n'eus jamais peur de pisser mon encre cireuse à la face des inconolâtres des dévots et des blanches académies repeintes dans l'attente des miracles."[2]

En effet, la violence qui marque la société de Djaout, s'est déteinte sur l'écriture de son premier roman qui se caractérise par une charge historique hostile et brutale et par une accumulation d'une série de violence ethnique, linguistique, religieuse, identitaire, coloniale et postcoloniale. Le vocable de *L'exproprié* se veut dénonciateur et contestataire d'une politique de déni de justice, de travestissement de la vraie histoire, d'une politique négationniste de la diversité culturelle, ethnique, linguistique et confessionnelle dans la communauté algérienne. On assiste alors à une contamination textuelle par une brutalité démesurée qui ravage la société algérienne. Cette contagion qui passe de la communauté de Djaout à son sociogramme (la société de son roman) est expliquée par son combat qu'il a commencé à mener contre l'esprit autoritaire et de privation, et ce depuis son jeune âge.

Ainsi l'oralité et le plurilinguisme dépeignent l'écriture de *L'exproprié*, le français, le berbère, l'anglais, l'arabe classique et dialectal se trouvent juxtaposés voire entrecroisés pour dire ce conflit des langues qui flotte dans l'univers algérien, notamment ce combat que mènent les écrivains contre cette langue imposée par la force des choses et de l'histoire, et justement c'est ce qui incite Djaout à s'emparer de cette langue pour l'utiliser à sa guise selon ses impératifs de subversion grammaticale, syntaxique et de ponctuation, et pour rendre évidente cette rébellion, il exhibe allégoriquement son insurrection aux "zèbres de l'Académie", qui sont en réalité les membres de l'Académie française :

> Les zèbres de l'académie tenaient toujours à moi, ils me disent que nous étions fait pour nous entendre et que notre différend ne reposait que sur un petit malentendu.« Nous sommes de braves types, dirent-ils; les portes de notre écurie te seront toujours ouvertes, et si jamais dans l'avenir, tu te décides à adopter

[1] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.48 .
[2] Ibid., p.34.

> une position plus raisonnable et plus lucrative, dis-toi toujours que nous sommes ici pour t'aider ».[1]

En effet , la confrontation qu'exhibe Djaout à l'égard de la voix de l'institution de la langue française se montre inéquitable dans la mesure où il écrit dans la langue du colonialisme ce qui veut dire qu'elle est une langue imposée, et en dépit de sa volonté de s'en détacher, il n'arrive pas à le faire, donc il tente l'enjeu de la subversion et de la déconstruction d'une norme linguistique, d'une histoire écrite et d'un discours monologique pour parvenir à construire son œuvre littéraire tout en défendant son identité :

> Pourquoi n'entrai je pas à l'Académie ? Alors, pour une fois je leur dit toute la vérité. Il avait certes mes poèmes rétifs et cabrés (et par intérim mon journal intime) qui refusaient catégoriquement de figurer sur les catalogues de l'union académique ; mais il y avait aussi le fait que l'union académique rejetait obstinément l'idée de création d'une équipe sportive. Mon rêve le plus fervent était de faire goal dans l'équipe de football de l'union académique.[2]

De l'écriture désinvolte, vulgaire, sensuelle et virulente, Djaout entreprend un regard incisif à l'égard de la France ; l'ex-colonisateur et bourreau de son pays. Une autre image pour rabaisser et dépriser tout type de bourreau et son autorité :

> je décidai de partir pour la France. Ce que c'est la France, Monsieur ? […] Pourtant c'est un pays dont les hommes ont énormément de points communs avec nous. Les Français, tout comme les Arabes, sont en train de piquer un immense roupillon et de vivre sur leur passé.[3]

Le ton chaotique et ironique de l'écriture de *L'exproprié* semblerait l'issue de l'écrivain qui recourt aussi à des discours et des langues hétérogènes pour rejeter encore une fois les divers projets d'acculturation et d'assimilation voire de dépossession culturelle. Il remet en question l'histoire officielle (le discours sur la variété) et tout type d'expropriation confondue :

> D'ailleurs, maintenant que tout le monde sait qu'il n'excite pas de passeport pour le paradis, il ne faut pas avoir peur de tirer les choses au clair et de réduire par

[1] Ibid., p.70.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p.46.

exemple certaines apparitions hebdomadaires sur les écrans de la télé […] Quant à la Justice elle n'est applicable que dans les contes pour enfants de 6 à 11 ans).[1]

De la dénonciation et de la subversion, Djaout s'attarde à étaler les sommes d'expropriation dont souffre sa communauté et il n'hésite pas à prévoir le sort qui attend les autorités et les rebelles à la fois, il s'exprime dans le soliloque de l'iconoclaste :

Nous sommes morts avant le beuglement
De l'imam
Et avant que l'Afrique cicatrice n'éclate
Sons la pression des bottes et du clergé
Et à dos de chameau
Je n'apporte aucun message
à vos oreilles qu'aveugle le turban
je n'apporte aucun délassement
à vos barèmes somnolents
je voudrais seulement
-au milieu des mémoires trépanées
Vous annoncer la mort
De ceux qui transforment le soleil et la peau des jeunes filles
en délices touristiques
de ceux qui revêtent leurs rêves de parcelles de ciel
je voudrais seulement
vous annoncer que bientôt nous descendrons dans la rue
pour dire « non » à l'air donné au compte–gouttes …puis ils lui creusèrent une tombe
cet insurgé qui portait en lui la mer.[2]

L'on note qu'en plus des discours subversifs, dénonciateurs et révolutionnaires, la société de *L'exproprié* laisse apparaitre une précarité qui n'est pas étrangère à la communauté de l'écrivain :

" Monsieur, au vingtième siècle et je couche encore dans un taudis, certes, je ne suis qu'un Barbare."[3]

[1] Ibid., p.50
[2] Ibid., p.38
[3] Ibid

"Et tu veux toujours retourner à ton taudis pour revoir ta mère."[1]

En effet, *L'exproprié* est chargé d'une multitude de sociogrammes sociaux-politiques dissymétriques et inconciliables, si le gardien et les zèbres de l'académie ainsi que le père symbolisent l'autorité et l'idéologie dominante avec toutes ses formes, le narrateur et l'enfant sont à l'encontre des discours de l'arbitraire qui ont pesé lourd, et pour longtemps dans la demeure de l'écrivain. Le train-assises qui mène son chemin chaotique tout au long du roman n'est qu'une symbolique sur l'impossibilité de revenir un arrière et de s'arrêter dans certains maux (arrêts), il symbolise la justice arbitraire car chaque inculpé doit descendre au lieu où lui assigne le verdict. Le parcours et la vitesse du train sont semblables au cours de la vie et de l'histoire. Face à l'idéologie du dominant qui prime, il y'avait toujours une sédition du dominé qui s'insurge. A l'opposé du bras de fer qui s'impose des voix et des tentatives de révolte naissent.

Le roman est émaillé d'anecdotes (factuelles ou fictives), de personnages (réels ou mythiques), de discours (offensifs ou déprimés), tout est entremêlé, brouillé et confus dans une écriture subversive et éclatée pour dire l'impossibilité de se réconcilier dans une société qui était durant toute son histoire (et demeure encore) sujette à toute sorte de violence, de dépossession, d'antagonisme, de conflit et de contraste. Le roman se veut dénonciateur des droits anéantis et revendicateur d'une liberté d'expression et de pensée, d'une identité spoliée et d'une citoyenneté étouffée.

1.3. La communauté des chercheurs d'os

Si *L'exproprié* se fonde sur une écriture hybride et éclatée où les frontières entre les genres sont ébranlés et l'univers du chaos y régnait, *Les chercheurs d'os* par contre, se présente dans un format romanesque classique avec une inscription plus nette dans la société environnante de Djaout.

Il s'agit d'une quête post-mortem qu'effectue un jeune adolescent (le narrateur), à l'instar de ses compatriotes afin de trouver les os de son frère aîné qui est mort pendant la révolution pour lui offrir un sépulcre plus honorable dans son village natal. Nous sommes au lendemain de l'indépendance de l'Algérie qui a donné un autre sens à la vie des gens :

[1] Ibid.

> La guerre terminée, le peuple avait organisé un festin effréné ou se bousculaient sans ménagement d'interminables discours sur la patrie et la fraternité, de gigantesques flambeaux allumés un peu partout pour signifier le règne retrouvé de la lumière, une générosité sans balises qui faisait du bien de chacun le bien de tout le monde.[1]

L'indépendance du pays a totalement changé l'austérité et le rigorisme qui régnaient sur les esprits et les mentalités :

> Même l'intraitable puritanisme échaudé laborieusement par les siècles, avait volé en éclats .On se mettait tous ensemble la nuit dans l'une des maisons aux portes basses de la montagne et les femmes chantaient par chœurs de quatre en tournait sur elle-même jusqu'à épuisement.[2]

> "Mais ce temps d'euphorie et de folie heureuse a modifié tant de comportements et de sentiments chez les hommes."[3]

En effet, la quête des parents a succédé l'allégresse et la jubilation qu'a connues le peuple suite à l'arrachement de son indépendance et sa liberté reconquise. Avoir un parent martyr inhumé à côté de chez soi est devenu une tendance du temps-nouveau et une preuve indubitable d'une citoyenneté indéniable et d'un patriotisme avéré :

> Comme sous le coup d'une injonction soudaine, les gens avaient sellé leurs ânes et leurs mulets, pris leurs pioches et étaient partis chercher les restes de leurs morts pour leur donner une sépulture digne de citoyens souverains. C'était une attitude toute de dévouement et d'abnégation. Le peuple aurait très bien pu élever une digne entre le passé et lui pour fortifier son nouveau bonheur ; il aurait pu jeter ses morts avec l'eau putride de la baignoire guerrière pour savourer en bonne conscience une quiétude chèrement acquise. Mais le peuple tenaient à ses morts comme à une preuve irréfutable à exhiber un jour devant le parjure du temps et des hommes.[4]

Avoir la preuve d'un parent martyr semble être le privilège pour les citoyens vivants pour accéder aux bénéfices et aux avantages de la nouvelle société farouche

[1] Tahar Djaout, *Les chercheurs d'os*, op.cit., p.10.
[2] Ibid.
[3] Ibid.,p.21.
[4] Ibid.,pp.10-11.

et sectaire et qui ne reconnaîtrait pas les manifestations et les déclarations verbales, seuls les preuves et les témoignages palpables et tangibles qui comptent :

> Mais voilà, chaque famille, chaque personne a besoin de sa petite poignée d'os bien à elle pour justifier l'arrogance et les airs importants qui vont caractériser son comportement à venir sur la place du village. Ces os constituent un prélude plutôt cocasse à la débauche de papiers, certificats et attestations divers qui feront quelque temps après leur apparition et leur loi intransigeante. Malheur à qui n'aura ni os ni papiers à exhiber devant l'incrédulité de ses semblables ! Malheur à qui n'aura pas compris que la parole ne vaut plus rien et que l'ère du serment orale est à jamais révolue ![1]

Ou encore:

> Des gamins qui ne connaissaient encore rien de la vie mais allaient « farfouiller dans les registres de la mort » pour lui disputer des squelettes dont les vivants avaient besoin pour atténuer l'éclat trop insolent des richesses que le nouveau monde dispensait.[2]

L'on note que les voyages effectués par les villageois à la recherche des os de leurs parents leur ont permis de sortir de leurs confréries et de découvrir la vastitude le leur pays et ses ressources ainsi que sa diversité culturelle et linguistique :

> La guerre avait semé ses victimes sur un pays vaste comme la mer. Et pour la première fois les hommes allaient sortir de leurs creux de montagnes et de leurs confréries villageoises pour chercher leurs morts dans les plaines, les villages trépidantes, les vastes espaces nus comme la pierre. Ils découvriraient des richesses dont ils n'auraient jamais soupçonné l'ampleur et la superbe, des objets qu'ils ne connaissaient pas, aux fonctions étranges, des hommes qui parlaient une autre langue et avaient d'autres comportements.[3]

Les vivants et les rescapés de la guerre reconnaissent le mérite qu'ont les martyrs dans l'indépendance du pays, ils leurs réservent des cimetières dispendieux afin de montrer leur gratitude envers leurs héros :

[1] Ibid., p.21.
[2] Ibid., p.10.
[3] Ibid.,p.11.

> Le cimetière aménagé de façon onéreuse pour ces restes de héros était si impressionnant que maints vieillards avaient rêvé avec jubilation d'une mort charitable qui les couchait à côté de ces squelettes heureux. Oui, le site était impressionnant : toute une colline d'où l'on pouvait contempler la mer avait été délesté de ses arbres et entourée d'un grillage neuf. C'était la parcelle la mieux située du village ; elle ne pouvait échapper au regard d'aucun voyageur. Nos morts sont les plus méritant d'entre nous, avaient pensé les villageois, eux seuls sont dignes de nous représenter au regard de ceux qui passent ou interrogent.[1]

Les chercheurs d'os qui ne sont personne d'autres que les villageois qui étaient privés pendant les longues années de la guerre de se déplacer, de voyager et de contempler la magnificence des sites et des panoramas de leur patrie, ils défient dorénavant, les écueils de la géographie en termes d'émancipation et de délivrance :

> les gens avaient été si longtemps chassés de l'espace extérieur par l'armée d'occupation, ils avaient vu leur horizon se rétrécir tellement durant ces terribles années de guerre qu'ils préféraient se trouver là, offerts au souffle grésillant de la canicule, pour rattraper tout ce dont la guerre les avait si longuement privés. Ils voulaient se réapproprier à pleines goulées d'yeux, de mains et de poumons les paysages et les sensations chers de la jeunesse dont ils avaient été exclus. Mordre à pleines dents et à plein cœur dans le bleu papillotant du ciel, le vert et le rugueux des arbres, le gluant et le chaud des sèves, le miroir des rivières sinueuses, le roussi des herbes d'été.[2]

L'on note que l'indépendance du pays a provoqué une révolution dans les esprits, les mentalités, le mode de vie ainsi que dans la vision du monde et des choses. La muraille qui séparait les jeunes des vieux, est à jamais réduite en miettes :

> La liberté (retrouvée par les uns et découverte pour la première fois par d'autres) avait bouleversé les us du pays. Moi par exemple, avec mes quatorze ans qui pointent au bout de l'automne proche, personne ne m'aurait imaginé, il y a quelques mois seulement, côtoyant les vieillards à la djemaâ. Leurs assises nous étaient strictement interdites. Je ne compte d'ailleurs pas pourquoi, car nous

[1] Ibid., p.13
[2] Ibid.,pp.14-15

> venons de nous rendre compte que nous n'y apprenons absolument rien que nous ne sachions déjà.[1]

Les traditions et les habitudes les plus enracinées et les plus implantées dans les esprits des gens ont volé en éclat :

> D'ordinaire, quand les montagnards doivent voyager, ils se lèvent à l'aube pour gagner le plus de temps sur la chaleur. Mais la nouvelle condition du pays a modifié jusqu'aux habitudes les mieux ancrées, jusqu'aux gestes les plus naturels. On a l'impression que les gens ont découvert tout d'un coup la satisfaction voluptueuse de transgresser l'usage et l'interdit. Et toutes les barrières se sont mises à voler, l'une après l'autre. Avec une célérité et une violence qu'il était impossible de seulement imaginer quelques années auparavant, surprenant d'ailleurs souvent jusqu'aux plus acharnées contestaires.[2]

En dépit de tous les changements qu'a connus le pays au lendemain de son indépendance dans les comportements et les habitudes, le narrateur qualifie d'hypocrite une société qui ne sait pas s'éclater et se réjouir de la beauté et de la clémence de la vie :

> Ce sacré village avec ses barreaux invisibles mais tenaces qui s'élèvent soudain, menaçant, devant le premier imprudent qui ose prendre sa cuiller de la main gauche. Avec ses contraintes imbéciles et l'hypocrisie qui constitue la pierre angulaire de cette vie en communauté. Je me demande comment les gens tiennent le coup, jouent la comédie durant toute une vie sans éclater, comme le fait souvent Hand Ouzerouk, au grand jour, étalant leurs tripes, leurs humeurs et leur indignation.[3]

En effet le narrateur va au-delà de l'indignation et de la contestation de cette hypocrisie sociale, il brocarde les vivants qui cherchent à honorer et glorifier leurs martyrs, qui quelques temps avant leur mort, étaient privés de respirer librement parmi les leurs, et que ces derniers décident de perturber leur sommeil éternel en ramenant leurs squelettes pour les réinhumer au village qui a étouffé leur respiration et a paralysé leur liberté durant toute leur vie.

[1] Ibid.,p.17.
[2] Ibid., pp.22-23.
[3] Ibid., p.25.

> Et, comble de dérision, même ceux qui sont allés mourir ailleurs, sous des cieux plus cléments, face à la mer ou dans l'immensité tranquille des regs ou hamadas, voici qu'on décide de ramener leurs restes et leur souvenir dans ce village tyrannique qui les avait empêchés, leur vie durant, de respirer sans contrainte et d'étendre leurs membres au grand soleil bienfaisant qui pourtant pressure les corps jusqu'à en faire jaillir les humeurs les plus secrètes.[1]

Face à cet état des choses, et cette ironie du sort et qui fait qu'on suffoque et qu'on étrangle la personne de son vivant et qu'on la glorifie et on lui rende hommage une fois morte, comme le traduit bien le proverbe populaire "De son vivant, la personne avait besoin (était avide) d'une datte, et après sa mort, on lui consacre une lame de dattes."

Face à cette fourberie, le narrateur (âgé de quatorze ans) qui se trouve obligé de suivre la vague des « convois des chercheurs », montre son souhait de ne plus trouver les restes de son frère :

> "Le mieux que je prisse espérer pour mon frère est que ses os demeurent introuvables, enfouis dans quelque terre plus hospitalière que cette parcelle de monde dont les mœurs et le rigorisme sont façonnés à l'image de ses rocailles."[2]

A vrai dire, les martyrs à l'instar du frère ainé du narrateur, ont mené une vie pénible et impitoyable, leur quotidien se réduisait au travail de la terre ou paître les moutons, et leur rêve le plus cher n'était plus qu'un voyage à la ville la plus proche qui les fait sortir de leurs confréries, comme le montre le narrateur dans ce passage :

> Mon frère ne peut être qu'à l'aise là où il repose. De toute manière il est impossible qu'il s'y sente plus mal que chez nous. Je me souviens bien de lui. Un berger plutôt dégingandé qui ne menait pas une existence agréable. Ses seules fiertés résidaient dans notre chien boobit et un béret basque qu'il arborait avec ostentation. Mon père notamment lui menait la vie bien dure. Les moutons, les chèvres, les flutes en roseau et les pièges à lapins. Voilà tout son univers. Il avait toujours rêvé d'entreprendre à pied un voyage qui le mènerait jusqu'à la ville la plus proche mais n'avait jamais réussi à mettre à exécution ce projet avant de prendre le fusil

[1] Ibid.,pp.25-26.
[2] Ibid., p.26.

> qui allait bouleverser de fond en comble les lois draconiennes qui régissaient sa vie.[1]

En revanche, la société des *chercheurs d'os* laisse apparaître une catégorie des gens qui a du mal à supporter leur âge, à savoir les vieillards ou " les échappés de la mort " qui :" sont aigris et qu'ils ne supportent pas cette jeunesse bruyante qui doit leur rappeler à tout moment que la mort est une bien triste condition- en dépit de toutes les récompenses et de tous les paradis promis outre-tombe pour les fidèles."[2]

Ces vieillards ont supplée leur déboire et leur décompte par une montée en puissance de foi et de croyance voire de prière et par un côtoiement ponctuel de la mosquée les vendredis :

> Nous te remercions, Dieu tout puissant de nous avoir fait naitre dans la communauté des croyants. Mais, même en cette période de guerre où la mort est devenue fait courant et menaçant n'importe qui, les vieillards n'arrivent pas à se consoler. Ils savent que leur mort à eux est la plus triste et la plus inutile, une mort -formalité qui ne sert personne et n'apitoie personne, une mort qui n'aura pas droit à ces palabres emphatiques qu'arrache chaque jour aux vivants le souvenir d'une jeunesse que la guerre a cisaillé en pleine floraison. Une mort qui fera de leurs tristes carcasses autre chose que ces dépouilles patriotes sur lesquelles prolifèrent les oraisons comme des vers insatiables. Alors, la djemaâ c'est tout ce qui leur reste. Et ils exigent qu'on les y laisse somnoler en paix comme ces crapauds affalés dont ils ont la peau tavelée et rugueuse.[3]

L'embarras et le désabusement dans lesquels se trouvent ces vieillards ont délimité leurs conversations et ont réduit leur univers et leur aspirations voire leur regard sur la vie :

> Les nouvelles habitudes du village ont créé chez les vieillards un sentiment de gêne intenable. Les discussions à la djemaâ tournent désormais toujours autour de ces jeunes hommes tombés au champ d'honneur, et eux s'efforcent de se ramasser sur eux-mêmes comme des chiffres répugnantes qui ont le front d'être vivants alors que tant de vigueurs et de mérites dorment sous terre.[4]

[1] Ibid.
[2] Ibid.pp.17-18.
[3] Ibid.,p.18.
[4] Ibid.

Le décompte et la désillusion de ces piliers de la société, fragilisés par la cruauté du temps et affaiblis par la brutalité des jours, les ont jetés dans une douve d'amertume et de rancœur, de chagrin et de remords, "un sort de chien battu et consentant qui est devenu le leur."[1]

> Ceux qui ont un fils ou un petit-fils tombé sous les balles se sentent encore plus coupables : ils n'auraient pas pu, les pleutres, les égoïstes, les procréateurs indignes, aller eux-mêmes au-devant de la mort les premiers comme la nature l'exige ? N'ont-ils pas coutume de rappeler, détenteurs hypocrites d'une sagesse qu'ils ne respectent même pas, que les premiers venus doivent être les premiers partis ?[2]

En dépit de toutes les séquelles qu'ont provoquées la guerre et l'indépendance dans les esprits et le mode de vie des gens, la société reste toutefois fidèle à son archaïsme et son austérité, à l'image de" ce village aux mœurs rectilignes où les gens n'osent même pas éternuer de façon inédite."[3]

En revanche, l'on note que les bouleversements sociaux ne datent pas seulement de la postindépendance, mais d'autres formes de changement remontent à la période de la révolution nationale qui a fait sortir les jeunes bergers de la misère et de l'avanie pour les élever au rang des héros redoutables défenseurs de la nation et augustes au sein de leur communauté, à l'image du frère aîné du narrateur qui :

> était devenu plus grand, plus imposant, autoritaire et enjoué malgré son visage émacié. Sa tenue militaire et sa mitraillette […] ne lui pesaient nullement. Quel port et quelle prestance ! Oh, il en imposait à mon père. Qu'il était loin le berger dégingandé agrippé comme une limace à sa grosse pierre habillée de lichens ! […] comme il était doux d'imaginer mon frère évoluant dans ce monde mirifique et chevaleresque, soustrait au quotidien oppressant qui était la montre sous la crosse des soldats d'occupation ! Je savais que son monde était un monde intransigeant mais juste où l'on acquérait des lettres de noblesses indélébiles. Celui qui y entrait-quelle que fût sa condition sociale de départ-s'auréolait aux yeux des villageois d'un prestige sans pareil.[4]

[1] Ibid.,p.19.
[2] Ibid., pp.18-19.
[3] Ibid., p.20.
[4] Ibid., p.27-28.

Rejoindre le maquais par ces misérables bergers, pour défendre la patrie et retrouver la mort, qui les a vite enlevés au printemps d'âge, n'était qu'une forme de sédition contre leurs conditions lamentables et leur détresse, eux qui n'ont même pas connu l'euphorie ou la liesse toute leur vie durant, comme c'est le cas du frangin de notre narrateur qu' :

> il avait quitté d'un bond imprévisible et fulgurant la misère qui tanne les enfances et leurs rêves fous. Mais savait-il que ce bond allait le projeter de l'autre côté de la vie ? Comment avait-il accueilli la mort-lui le berger qui n'avait jamais débordé d'entrain ou de témérité ? On dit que ces jeunes paysans qui rejoignaient le maquis mouraient avec un courage exemplaire. Sublimes jeunes hommes ou pauvres jeunes hommes ? Les voilà maintenant couchés sous la pierre immuable, les voilà de l'autre côté du souffle et du frémissement, eux qui n'ont même pas eu le temps d'apprendre ce que la vie peut donner de rire et d'émois à l'esprit et au corps de la jeunesse.[1]

L'on note que cette même société cruelle qui a imposé une vie impitoyable à ses enfants prodigues, n'a pas pu s'en passer du rôle que joue la femme dans la conservation de la mémoire de ses jeunes martyrs et dans l'édification sociale. La femme était toujours côte à côte avec l'homme dans les champs comme dans les montagnes, ses chants lui donnait force et courage et juguler l'angoisse :

> Les femmes sont belles, désirables malgré les cernes et les haillons de la guerre. Leur ventre est le creuset cruel de la vie et de la mort qui se donnent la main dans l'absolu. Triomphe de la chair ferme et vulnérable ! Les femmes ont apprivoisé la mort par leur beauté tranquille, et leurs cris sauvages de chacals efflanqués fusent à la face de l'occupant terrorisé. Elles nous accompagnent dans la recherche des squelettes et elles chantent pour désamorcer l'angoisse et la peur paralysante. Elle chantent pour enlever aux larmes leur amertume.[2]

En revanche cette même société qui sollicite la femme dans la vie tout comme dans la mort, lui tourne le dos une fois qu'elle ne réussit pas à avoir une progéniture, elle serait laissée à l'abondon comme un arbre sec ou une terre désertique comme le montre ce passage:

[1] Ibid,.28-29.
[2] Ibid.,p.29

> "Un jour, une question m'avait effleuré l'esprit : pourquoi ne répudie –t-il pas cette femme qui ne veut pas lui donner d'enfants ? Les femmes stériles chez nous, sont vite renvoyées dans leurs familles."[1]

Les chercheurs d'os est aussi ce roman qui décrypte les fléaux qui gangrènent la société algérienne récemment indépendante et qui résume la détérioration des valeurs sociales, on passe alors de la misère et de la famine, du combat et du sacrifice pour la terre, de l'honneur et du patriotisme, de la fraternité et de la solidarité à la quête de l'argent et des faveurs, à l'affairisme et à la bouffe notamment qui est devenue " le sujet préféré et inépuisable des habitants de ce pays."[2]

En effet le narrateur n'hésite pas à faire une comparaison entre les valeurs d'autrefois et les comportements imprévisibles et déroutants qui rendent les gens plus égoïstes, provocants et plus arrogants, ils affichent leur opulence et leur ostentation sans retenue :

> Jadis les traditions d'honneur et de bon voisinage exigeaient que l'on partageât toute denrée rare (viande, fruits) avec ses proches et son voisin ou alors de la rentrer chez soi avec de telles précautions que personne ne pût en déceler le moindre indice. Maintenant au contraire, c'est l'arrogance, la provocation. C'est à qui prendra à ses fenêtres le plus de choses couteuses et tentantes. Les gens possèdent désormais des biens et des objets dont ils ne pouvaient même pas rêver jadis.[3]

Et puisque" la grande affaire demeure la bouffe", la zerda est aussi cette pratique sociale millénaire et cet acte charitable sous forme d'une offrande, un festin qui permet à la fois aux pauvres comme aux riches de satisfaire leur boulimie et leur appétit insatiable, à l'image de cherif Oumeziane qui est :" un véritable obsédé de l'estomac, parti comme nous chercher les os de son frère, qui nous apprend la nouvelle, à l'endroit dit La -Source- de –la- vache doit avoir lieu demain une importante Zerda."[4]

[1] Ibid.,p.150.
[2] Ibid.,p.51.
[3] Ibid.,p.52.
[4] Ibid.,pp.52-53

1.4. La géopolitique du voyage et de l'errance dans *l'invention du désert*

Après la mise à nu d'une société qui dérive vers la gangrène au lieu du patriotisme, dans *Les chercheurs d'os,* Djaout entreprend un rapport différent avec l'écriture et la narration dans son troisième roman à savoir *L'invention du désert*, il se voit solliciter par l'éditeur pour l'écriture d'une histoire sur l'islam médiéval, son choix était porté sur la dynastie des Almoravides et sa successeuse la dynastie des Almohades et son puritain fondateur Ibn Toumert. Loin d'une intention d'écrire une biographie ou une historiographie, l'auteur use de la manœuvre qui lui est consentie dans le projet qui lui a été confié pour déambuler vers des lieux et des souvenirs d'enfance, voyager dans des espaces désertiques disparates et rapprocher des époques historiques éloignées.

En effet, Le roman qui se divise en trois parties, se compose de deux fragments hybrides et hétérogènes, l'un est consacré au parcours d'Ibn Toumert et à l'histoire de sa dynastie et l'autre est accordé à la trajectoire d'enfance et au cheminement de voyage et de réflexion du narrateur. Le texte est émaillé de graphie en italique qui met en relief l'histoire d'Ibn Toumert par rapport à l'histoire personnelle du narrateur. La marge de liberté octroyée à l'auteur lui a permis de revisiter l'histoire autrement pour l'écrire du regard du vaincu et non pas du vainqueur comme il l'affirme :

> "Il faut maintenant que je raconte leur histoire. Non pas leur gloire irradiante et leurs pérégrinations chamelières... Non leur gloire, donc, mais leur pitoyable dispersion."[1]

En plus d'une histoire personnelle, en évoquant le territoire de l'enfance et les voyages du narrateur adulte dans plusieurs régions du désert algérien et du désert d'Arabie, ainsi que son séjour à Paris. On assiste alors à un " télescopage des temps et des lieux avant l'échappée dans les territoires de l'enfance, temps de la pureté, de l'innocence première, bien avant l'histoire."[2]

Le titre du roman est très significatif et sa référence au désert est chargée de symbolique. Le désert a été toujours l'emblème de l'effacement et de l'amnésie, mais aussi l'archétype de la rémanence et de la mémoire. L'on note que :

[1] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.17.
[2] DjoherAmhis –Ouksel, *Tahar Djaout , ce tisseur de lumiére*,op.cit.,p.107.

> le désert n'a pas toujours été un paysage, et ne devient une notion géographique qu'à la fin du XIX^{ème} siècle. De l'époque médiéval au XIX^{ème} siècle, le désert désigne aussi bien un état moral, la déréliction, ou une pratique spirituelle, que tout espace concret sauvage ou abandonné.[1]

L'invention du désert se veut une réécriture d'une histoire enracinée dans la mémoire collective et une incarnation d'un regard critique et questionneur d'une enfance illusoire mais toujours inspiratrice, Nous sommes alors aux frontières du factuel et du fictif et au carrefour du personnel et de l'historique.

Le narrateur entame son récit tout en étant résidant dans un appartement à Paris, en plein hiver, il est solitaire et le sentiment d'exil l'étrangle et l'inspire à la fois. Il préfère rester emprisonné dans son appartement et s'évader dans ses pensées et sa tête vers des espaces et des lieux plus cléments et plus merveilleux que de sortir "dehors où guettent toujours les aiguilles du froid et l'angoisse discrète des lieux déserts ? Il vaut mieux rester là, quitte à supporter interminablement l'hiver et ses cris désagréables de crave."[2] Estime-t-il.

Dès le début du roman, Djaout explique les raisons et les motifs qui l'ont poussé à écrire le roman et n'hésite pas à poser explicitement sa problématique du récit en se demandant :" comment en était arrivée là une dynastie dont le puritanisme avait été le motif fondateur ?"[3]

Quelques lignes après, Djaout donne des éléments de réponse en disant que :

> je raconterai donc la dynastique almoravide surtout à travers les hommes qui la détruisent : en premier lieu Mohamed Ibn Toumert, théologien au destin mirifique. Qui aurait seulement imaginé que ce petit prophète grincheux de village allait devenir l'imam suprême de toute une nation ?[4]

[1] Marie Gautheron, Ségolène Le Men (dir), *L'invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIX ème siècle au premier atelier algérien de Guillaumet (1863-1869).*Thèse de doctorat, Université de Paris,2015, le résumé.
[2] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit.pp.09-10.
[3] Ibid., p.16.
[4] Ibid., p.17.

En revanche, l'initiative de l'auteur et sa trame réflexive ont été interrompues par un télescopage des images et des souvenirs d'enfance qui alternent avec l'histoire d'Ibn Toumert :

> "Les lieux dans la tête se télescopent, s'annulent comme des saisons contraires. Et ce qui vient accaparer soudain le reclus, c'est un autre hiver, un hiver des années cinquante dans la Soummam."[1]

L'enfance regrettable de Djaout, ainsi que son séjour à Paris avec ce sentiment d'exil l'inspirent et illuminent son imagination qui transgresse une histoire réelle et la façonne selon une fiction interrogative et réflexive, et du coup, l'auteur se trouve en face de deux textes hétérogènes juxtaposés pour constituer la texture romanesque. Tout en se méfiant et en avertissant d'une écriture et d'une interprétation d'une biographie :

> "Mon histoire risque, selon toute apparence de se transformer en biographie. Il faut bien veiller à cela."[2]

La trame narrative se trouve alors canalisée selon deux voix contrastées : l'une de l'auteur-narrateur et son univers fictif, et l'autre de l'écrivain-chroniqueur et le récit de son personnage historique, Nous avons alors affaire à des récits de voyage de l'auteur lui-même, à commencer par son voyage dans "les villes froides " en référence aux villes européennes notamment Paris où il séjournait et écrivait ce roman. En plus du voyage de son arrière-grand-père maternel pour le pèlerinage à la Mecque, suivit de (ses propres) voyages effectués récemment au désert algérien et celui du Hedjaz.

La première voix narrative de l'auteur-narrateur se fonde sur un télescopage des événements, des anecdotes et des émotions personnelles et qui commencent avant même la naissance de l'auteur (les anecdotes de son arrière-grand-père) en passant par ses passions et ses aventures d'enfance et en arrivant à sa vie quotidienne et ses ennuis et ses angoisses au moment de l'écriture du roman et au temps de la narration. Par contre la voix narrative de l'auteur-chroniqueur suit l'ordre chronologique par l'évocation des dates phares et les escales de l'Imam théologien : Mahdia en 1115 ; Bejaia en 1118, Marrakech, le lieu où il s'éteint en 1130. Cette mosaïque qui est née suite à l'agencement de la voix

[1] Ibid., p.10.
[2] Ibid.,p.17.

fictive avec la voix factuelle, écarte le roman des lois du genre comme l'affirme chaâbane Harbaoui :

> L'invention du désert s'écarte quelque peu du genre, en ce sens que la combinaison entre la fiction et l'Histoire, plutôt de consolider la construction romanesque, relève à Djaout l'impossibilité de pratiquer l'écriture romanesque dans ces zones frontalières et pleines de tension entre le récit factuel et le récit fictionnel [...] [il est] un texte hybride, brassant des modes discursifs assez divers. C'est surtout un texte où l'histoire semble desservir le roman.[1]

Du moment que l'auteur tient beaucoup plus à son rôle de romancier qu'à celui d'historien, une "fictionnalisation" et une "démystification" de Ibn Toumert s'avère indispensable pour malmener son récit, toutefois :

> sa vie privée [de Ibn Toumert] est un véritable désert. Instrumentalisé par l'histoire, il ne ménage aucune marge, ni ne tolère aucun écart par rapport à sa légende établie […] (par ailleurs) deux grandes questions hantent l'esprit et les nuits de l'auteur : « comment déloger Ibn Toumert du texte de l'histoire pour l'introduire dans le texte de la fiction ? Comment l'affranchir du temps révolu et de ses fonctions de naguère afin de le ressusciter ?[2]

En effet, à travers le rapprochement des trois personnages du roman (Ibn Toumert du XII^{ème} siècle, le grand-père maternel du narrateur du XIX^{ème} siècle et le narrateur lui-même du XX^{ème} siècle) ainsi que l'accolement des espaces et des temps composites. Djaout projette de mettre au jour une histoire vouée à l'anéantissement et une mémoire en voie de disparition, cependant, son intention n'est pas d'être assimilé à un historien mais plutôt il se sert du personnage historique et mythique et lui accorde un rôle majeur dans son roman afin de donner un éclairage et de pointer du bout du doigt les sources et l'historique du fanatisme religieux au Maghreb sans toutefois l'évoquer explicitement; une intrigue fictionnelle et des procédés narratifs interpellant allégories et métaphores hèlent le lecteur pour la construction d'une interprétation et du sens du roman.

[1] Chaâbane Harbaoui, " La recherche du temps maghrébin dans l'Invention du désert de Tahar Djaout", In Chaâbane Harbaoui (dir), *Le temps dans le roman du XX^{ème} siècle*, Presses universitaires de Renne:2010,p.69.
[2] Ibid.p.70

Dans son espace romanesque, Djaout met au jour IbnToumert et le place à Paris à la période des années quatre-vingt, (l'espace et le lieu du narrateur) tout en procédant par hyperboles et en recourant à une allure ubuesque, ainsi :

> Ibn Toumert hante le quotidien du narrateur d'une manière telle, qu'il prend son statut initial de personnage historique pour se transformer en un personnage hors - temps qui transite aussi bien entre les frontières du monde médiéval et de la mondialisation qu'entre les frontières de l'histoire et de l'imaginaire.[1]

Le voyage hors du temps et hors d'espace précis qui constitue le noyau du récit et sa thématique investit dans des toponymes hétéroclites et composites au point de les rendre non-lieux (les rues et le métro de Paris ,Touggourt, Biskra , la Soummam , le Hoggar , la Casbah, Aden et le Sahara d'Arabie, le Hedjaz…..) ainsi que dans l'irruption du personnage mythique la Kahina dans la chambre du narrateur à Paris, et du personnage historique Ibn Toumert dans les rues des Champs-Elysées et de Barbès, et c'est dans ces pérégrinations spatio-temporels qu'IbnToumert est présenté dérisoirement malgré lui , dans la peau et l'habit de l'immigré et de double du narrateur :

> être immigré, ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien, c'est vivre dans un non-lieu, c'est vivre hors des territoires, Cela, Ibn Toumert l'a bien compris, lui qui se retrouve déboussolé, expulsé sans recours, assis entre deux passeports, usant ses semelles immuables entre Air Algérie et Royal Air Maroc.[2]

Si le narrateur s'identifie parfois à Ibn Toumert et parfois d'autres il le délocalise de son temps et de son espace, et s'il se définit à cet ancêtre dans sa déterritorialisation, il le fronde néanmoins et se gausse de lui dans son intégrisme et son fanatisme religieux, car vouloir établir une doctrine rigoriste qui se fonde sur les prêches hostiles et qui appelle à une application stricte et littérale des préceptes du coran rend l'ancêtre Ibn Toumert chassé par tous les gouverneurs du Maghreb de son époque, et le rend ainsi grotesque et saugrenu aux yeux du lecteur et du narrateur qui le place, de temps à autre, dans une allure risible et dérisoire. Ceci dit car l'intention de l'auteur n'est autre que de renoncer et de dénoncer une attitude archaïque qui consiste à pratiquer la religion et exercer un mode de vie anachronique comme l'affirme Dominique D.Fisher :

[1] Dominique D. Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.189.
[2] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., pp.53-54.

> Le narrateur se place en position de même et d'autre vis-à-vis d'Ibn Toumert et des ancêtres ; proche d'eux dans sa déterritorialisation, loin d'eux par leur côté frondeur et fanatique. Les rapports d'identité et de différence gèrent par ailleurs l'hybridité du texte. La narration, soumise aux ruptures et aux changements brutaux de direction et de lieux, simule la trajectoire erratique du vol des oiseaux. Trajectoire à partir de laquelle le récit oscille constamment entre l'imaginaire et le réel, entre les brides de l'histoire algérienne et des traces de souvenir ou de lectures passées.[1]

Le format et la structure du roman s'articule autour d'une topographie des déserts et une posture de voyage sans motif voire une posture d'errance et de nomadisme. Le désert ainsi exploité dans cette écriture romanesque dépasse son rôle de référent symbolique pour embrasser une fonction de passerelle vers le monde environnant et qui tisse des liens avec l'histoire et la mémoire et plus particulièrement avec la société. A travers cette fiction romanesque, le discours sociopolitique nous semble être le motif et la source à la fois qui alimente cette poétique du nomadisme et du désert dans ce roman. L'exploration du passé, du nomadisme spatiale et d'une topographie du désert n'est qu'un procédé et un alibi pour une quête de soi et une confirmation de la multiculturalité de l'Algérie et de la pluralité de ses ethnies.

La quête de soi et de l'autre qu'opère le narrateur tout au long du roman a été affectée par l'errance et le nomadisme, car effectués dans un espace désertique et un temps aride, les multiples voyages qui inspirent l'auteur lui imposent une narration tourbillonnaire qui avance et recule vers le point de départ. Plus l'espace désertique est hostile et inculte plus la quête identitaire et culturelle s'avère obstinée et acharnée et cela est confirmé par une narration qui oscille entre une mémoire collective sur le parcours de Ibn Toumert et une mémoire personnelle du narrateur, les deux mémoires alternent tour à tour et procèdent à un rapprochement des déserts du Maghreb et celui d'Arabie.

En effet, la quête et la mémoire personnelles du narrateur occupent plus des quatre cinquième du roman, elles se fondent sur la relation aux territoires et à la terre natale, aux ancêtres et aux aïeux. Cette imposition et ce positionnement personnels du narrateur s'ajoutent à l'interrogation de l'histoire qui semble être inhérente à sa vie personnelle.

[1] Dominique D. Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op. cit., p.191.

C'est pourquoi il opère un survol aléatoire des déserts qui lui offre une fuite, une évasion voire un refuge. L'exploration du désert et le voyage vers le sud lui permet d'avancer dans sa quête de soi et de se reconnaitre d'avantage comme il l'affirme :

> " Je ne descends pas au sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites. C'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite et m'illumine depuis des temps indéterminés".[1]

Du moment que l'auteur tente de se réapproprier et d'accaparer ses pensées et ses réflexions, il juge nécessaire voire crucial de s'emparer de l'espace désertique et de voyager du nord vers le sud et de l'ouest vers l'est puis retourner au point de départ en plus de son voyage dans le passé. Cette déterritorialisation est imposée par un impératif intérieur qui exige ce processus pour la transcription, l'interrogation ainsi que l'interprétation de l'histoire.A ce propos Dominique D.Fisher voit que :

> ce survol erratique des déserts, le Maghreb, l'Arabie, mais aussi l'Europe, est encore celui d'une Algérie délogé de son histoire. Face à l'impossibilité de saisir les éléments d'une chronique enfouie sous les sables de l'histoire, le narrateur explique sa technique d'écriture : abandonner la rédaction de la chronique des Almoravides et mettre en page les conditions de son impossibilité en optant pour une trajectoire scripturale nomade. Cette trajectoire erratique reflète cependant un (réel), c'est-à-dire un dehors chaotique où l'histoire s'impose comme fiction ou légende, et, elle prend un caractère hallucinatoire.[2]

La trame narrative qui met en jeu un double mémoire, la première est personnelle : elle se résume dans les réminiscences de l'enfance ainsi que les souvenirs des voyages et des lieux désertiques, et la seconde est une mémoire collective qui traduit le parcours de Ibn Toumert vu et présenté par l'auteur. Le déplacement du sujet est dû à la sensibilité de Djaout et à ses fantasmes. Son choix du désert comme espace de référence n'est pas anodin dans la mesure où le désert représente le point d'arrivée et celui du retour pour les pèlerins maghrébins vers la Mecque, ce lieu a fait tant rêver l'enfant-narrateur qui voit grandir son imaginaire et ses rêves avec les histoires racontées par sa mère sur le pèlerinage de son arrière-grand père. Cet imaginaire s'étend à ses voyages à l'âge adulte

[1] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.27.
[2] Dominique D.Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.194.

dans le désert d'Algérie et celui d'Arabie en plus de son séjour à Paris. Ces multiples voyages en dehors de sa contrée et qui passent nécessairement par le désert qu'il soit géographique ou intellectuel, ont dépeint la narration.

La vastitude du désert, qui exige une marche accélérée vers l'avant, assure à l'auteur une émancipation de son enfermement (intellectuel) et physique (il écrit son roman dans une chambre enfermée à Paris) :

> "Ecrire dans les villes froides. Bien s'enrouler sur soi-même pour entrer dans l'architecture. La chambre lambrissée, presque nue, est un parallélépipède dont la longueur de base est exactement égale au double de la largeur."[1]

Djaout renonce plus tard à son projet de raconter l'histoire des Almoravides au profit de son admiration et sa fascination pour le désert et sa poétique ainsi que celle des voyages erratiques qui ne cessent de l'inspirer et de nourrir son imaginaire :

> "Les Almoravides y sont-ils pour quelque chose ? Le désert m'envahit. Me transborde dans ses errances malléables."[2]

L'écriture de *L'invention du désert* se voit teintée par la poétique du désert qui fait référence à l'innocence, au passé et à la terre vierge, le désert est ainsi cette symbolique de l'effacement, de l'amnésie mais aussi de recréation et de rénovation :

> Le désert est dur au balisage. Il ondule sous les mensurations, glisse comme une couleuvre entre les mains qui veulent jauger. Posez une borne ici et demain vous vous apercevez que le sable a accompli son travail d'aplanisseur. Le terrain redevient le lieu amnésique de parcours des bergers où les chèvres vont brouter les dernières tiges de légende."[3]

L'auteur qui s'est senti emprisonné dans ses pensées, a investi dans les espaces ouverts et vastes tels que Biskra, Touggourt, El oued, Ourgla, Guerta, Sidi Okba, M'chouneh, Tamanrassat, les balcons de Rouffi, Chetna, les falaises deTamakrest, le

[1] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit.,p.40.
[2] Ibid.,p.61.
[3] Ibid., p.33.

plateau d'Amedgout, l'Ahaggar…etc., Ces espaces représentent pour lui une médiation avec le passé et avec l'histoire, un dépaysement, une évasion et une émancipation :

> Je traque la tribu délité, je remembre la dynastie pulvérisée. Je nage dans les biefs des chroniques, remonte des torrents apocryphes, J'enjambe des temps sans milliaires et des déserts effrayants. Je dois me construire à tout prix une renommée de plaisir. Je traque comme un monstre de patience, quelle que soit la rudesse de l'affut. Les cales de ma tête s'avèrent parfois exiguës pour entasser les décennies, pour épouiller les légendes, pour démêler les chroniques. J'ai besoin d'une lumière plus crue, d'un parcours moins entortillé, d'une manutention plus vigilante pour classer les choses efficacement.[1]

En effet, Djaout qui procède à un déplacement dans le temps et dans l'espace opère une narration qui confond le parcours du protagoniste Ibn Toumert avec la vie de l'auteur-narrateur, cette narration oscille entre la première et la troisième personne, voire la deuxième, elle nous incite à se poser la question s'il s'agit ou non d'une fiction autobiographie, question à laquelle nous tenterons de répondre ultérieurement.

Le désert qui fascine Djaout, sa (vastitude immémoriale) lui permet de renouer avec l'histoire et de réitérer sa reconnaissance et son allégeance à la mémoire collective de la Berbérie vouée à la déperdition et au dépérissement. Nommer ces lieux et ces espaces éloignés du désert est une manière de les revaloriser comme repères d'une histoire marginalisée voire oubliée, et une façon de revendiquer son patrimoine condamné à la profanation, et de montrer sa vénération et sa considération pour ses ancêtres, ses aïeux et ses origines, c'est pourquoi le désert pour lui :

> "C'est là que l'histoire du Maghreb s'est jouée. Irréversiblement. Ici fut ouverte la première entaille qui allait désagréger la Berbérie (Le Maghreb- la Nuit du Nom-devint notre désignation)."[2]

> Ici et là, la terre éclate parfois pour livrer passage à quelques miettes du monde d'en bas qui semble protester contre l'oubli : morceaux d'ustensiles ménagers, blocs de pierre, verre terni par des siècles d'ensevelissement. La mémoire de ce qui

[1] Ibid., pp.40-41.
[2] Ibid., pp.31-32.

> fut agonise sous le poids des jours et de la terre. [….] On a l'impression que l'histoire s'est endormie là.[1]

En revanche, et en dépit de son admiration et son estime pour le désert, le narrateur se sert de cette" écorce du monde" pour exposer la problématique de la dérive identitaire et l'histoire de son pays livrée à l'amnésie. Il recourt à la sédition en ironisant le personnage historique Ibn Toumert et en se gaussant sur l'écueil de réécrire l'histoire, dans un monde où l'homme est livrée aux forces telluriques :

> "C'est quelque chose propre au désert, cette désolation qui rit."[2]

L'allégorie du désert et de son aridité est telle que le narrateur la compare à un être qui se venge :

> Voici comment le désert se venge parfois de ceux qui refusent d'en reconnaitre la loi rigoureuse pour n'y voir que l'ultime paradis de la vacance éternelle, un lieu de villégiature où l'on peut tout à son aise musarder, bronzer et photographier l'inédit. Oui le désert se venge parfois. D'avoir été trop aplani. D'avoir été réduit - alors que dans son ventre se fomente la calcination définitive du monde- à un chevauchement inoffensif de dunes, à des soleils se couchant dans une profusion docile d'ocre et d'or.[3]

En effet, si l'initiative d'écrire l'histoire de Ibn Toumert est enrayée par une immobilité intellectuelle et un blocage de pensée et de mémoire du narrateur, la trajectoire erratique du nord vers le sud, et du désert de sud-Ouest vers celui de l'est, est, de son tour, entravée par l'effacement des traces dû aux sables, et c'est ce qui allégorise encore une fois les obstacles qui entravent l'écriture de l'histoire du pays et gomme des esprits la profondeur de sa mémoire.

L'effacement des sables engendre un caractère mouvant et insaisissable du désert qui devient un noyau référentiel et symbolique et un générateur textuel de sables comme de soleil, de froid comme de chaleur, d'hiver comme d'été, de l'eau comme de la pierre, de fantômes comme de sang, de mouvance comme de oiseaux, de papier comme

[1] Ibid., pp.32-33.
[2] Ibid., p.26.
[3] Ibid., pp. 42-43.

d'écriture…etc., Tous ces symboles participent chacun à sa manière à démarrer, à suspendre ou à relancer le récit et le voyage erratique à la fois du narrateur. Ce procédé esthétique vise à excréter le passé personnel du narrateur et celui d'Ibn Toumert l'ancêtre, et à rejeter ou même faire renaître l'histoire sanglante de la Berbérie et de l'Algérie spoliée de son histoire tachée de sang, et puisque l'histoire s'est estompée, la légende de la kahéna a pris le relais, cette "ombre fantomatique" et "ce souvenir inconfortable "[1] à cause de son identité et sa confession berbère-juive, elle représente l'exemple de l'oubli, de l'anéantissement et de l'effacement malgré son héroïsme et sa bravoure, c'est ainsi que Djaout la présente :

> c'est pourquoi Tehouda n'est même pas un vestige. Tehouda témoin de passions, de fêtes et d'incendies, n'est plus qu'un mot en notice dans les livres d'histoire exhaustifs. Tehouda n'est plus qu'un tout petit monticule de terre stérile et de sable habité par un fou aux yeux vides […]
>
> Tehouda, repaire de la kahina. Lieu mirage échappé aux inventaires, sans même une plaque pour le nommer. C'est pourtant ici que sont croisés tant de chemins. C'est étrange, émouvant de regarder aujourd'hui Tehouda retranchée dans son anonymat et sa désolation comme à la suite d'une bataille éternellement reconduite et qui débarrasse chaque fois des cadavres et ses plâtras. On a l'impression que l'histoire s'est endormie là ".[2]

Djaout qui souhaite faire renaître cette histoire endormie de son pays, et ce passé lointain de son enfance devait s'affronter au territoire mouvant qui est le désert référent de la mémoire, et pour pouvoir enfouir l'histoire et la mémoire collective, il remonte à ses réminiscences d'enfance et les compare avec l'itinéraire de Ibn Toumert, et il inscrit l'histoire des ancêtres à sa propre histoire. Par la mise en jeu d'une écriture qui exploite la convocation de la mémoire collective et de l'histoire de Tehouda, le narrateur se bat contre la nature du désert et l'effacement de ses sables, il réaffirme ainsi l'existence d'une autre histoire livrée volontairement à l'oubli et qui se résume dans l'identité berbère à laquelle il revendique son appartenance. Sa tâche était dure dans la mesure où son devoir était d'écrire l'histoire à travers une traversée du territoire désertique où toute trace de mémoire

[1] Ibid., p.32.
[2] Ibid., p.33

est anéantie par les mouvements de sable, d'oblitération et de spoliation. Le combat entre le nord et le sud, l'ouest et l'est, entre la vie et la mort et entre l'existence et la disparition a dépeint le rythme de la narration dans lequel est appréhendé le travail de mémoire auquel s'est livré le narrateur, c'est pourquoi il recourt au regard de son enfance qui est considéré comme un regard originel permettant de s'émanciper temporairement des scories et des balises sociales, ainsi :

> Le monde des origines est donc bien celui qui échappe à toute balise, comme le désert. Ainsi, inventer le désert c'est, par le jeu de la mémoire, dépasser l'histoire et les identités acquises passivement, et construire, pour soi et pour tous ceux qui le veulent, un autre espace et une autre histoire, d'autres appartenances, plus authentiques et plus singulières, ancrées dans les origines, collectives et individuelles.[1]

De surcroît, le brouillage des pronoms (je, il, on, tu) et des noms (le narrateur, l'ancêtre, Ibn Toumert), des temps XII^{ème}, XIX^{ème}, et XX^{ème} siècle) et des espaces (Paris, Le Maghreb, Azeffoun, le désert d'Algérie, et d'Arabie), est dû à un désir d'errance et de nomadisme et à une volonté de se libérer des contraintes physiques et intellectuelles et des obstacles socio-politiques, ce brouillage est le propre de sa narration comme il l'affirme:

> "L'espace de mes romans est une sorte d'espace intérieur où les lieux et les temps se télescopent. Car mon lieu de prédilection se trouve dans l'errance et la traversée, dans un va-et-vient de continuel entre des rives différentes."[2]

Placer l'histoire au cœur de réminiscences personnelles et opter pour une mitoyenneté entre l'histoire et la vie personnelle, entre les parcours du personnage mythique Ibn Toumert, l'ancêtre (l'arrière-grand-père du narrateur) et le narrateur lui-même, c'est dire combien ces histoires s'entrecroisent et comment l'histoire se répète, se reproduit à travers les siècles, les temps et les espaces.

La poétique du désert et de tout ce qu'il génère de nomadisme, d'immobilisme et de mouvement, se traduit dans cet" espace affects " qui est perçu à travers les sensations psychiques et physiques du narrateur, de son ancêtre et de son personnage historique Ibn

[1] Corinne Blanchaud, Christiane Chaulet-Achour (dir), *Texte, Désert et nomadisme une étude comparée de romans français et algériens*, thèse de doctorat, Université de Cergy-pontoise, 2006, p.167.
[2] Djamal Amrani , "Espace intérieur, Entretien avec Tahar Djaout ", Journal Le Matin, N°94, 20 novembre1991, p.13.

Toumert. Cette superposition et transposition des personnage et de leurs parcours, vise à mieux analyser et questionner le présent du narrateur, à travers l'évocation de son passé et de celui de ses ancêtres : dès lors, le narrateur est confronté à lui-même, à son passé ou à son devenir par l'intermédiaire du désert qui permet d'avancer (voire de reculer) dans le temps et dans l'espace, et c'est ce qui explique cette mitoyenneté entre le parcours géographique, historique, physique et intellectuel des personnages.

L'on note que dans le désert, l'effacement des traces par le sable est assimilé au déni d'une mémoire et d'une histoire autres que celles imposées par les autorités et son idéologie, de surcroît, la transposition du parcours du narrateur avec ceux de leurs personnages, est une façon d'œuvrer pour puiser dans les leçons de l'histoire, ses tares et ses travers afin d'échapper à la frénésie de la foi et au dépassement de l'hostilité et de la rigueur religieuse qui ne provoquent que le sectarisme et le fanatisme archaïque.

Au désert du Yémen notamment à Aden, le narrateur pointe du bout de doigt les paradoxes de ce lieu de stagnation, entre la modernité et le conservatisme, il fait l'analogie entre l'hostilité de la nature et celle de la pensée qui n'a pas évolué depuis des siècles et qui refuse toute innovation. Il montre combien ces sociétés (du désert du Machrek : l'Orient) sont réduites à un désert intellectuel à la même mesure du désert géographique. Il déplore la stagnation et stigmatise l'ingénuité et la crédulité des peuples " qui sont d'inguérissables naïfs, des êtres tout prêts à être roulés qui ouvrent leurs oreilles toutes grandes aux vents de la mystification. Leurs têtes sont disposées à accueillir les images les plus impensables. "[1]

La confusion des repères temporels et spatiales et qui souffrent de brouillage incite l'auteur à ancrer l'histoire de Ibn Toumert sur les lieux de l'enfance et les espaces parcourus à la jeunesse, dans une posture de non-lieu et d'intemporalité mêlant le présent et le passé. La convocation du passé sert alors à porter un regard réflexif et interrogatif sur le présent pour mieux le comprendre. C'est pourquoi il s'attache à tout ce qui est mouvant et tout ce qui change et il œuvre pour la nécessité de chercher d'autres repères et de s'adapter constamment au vent du changement et de développement du monde à la mesure de la multiplicité des phénomènes naturels et leurs forces telluriques et célestes.

[1] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.193

Et puisque le mouvement et le changement ainsi que la mobilité sont cruciaux dans l'avancement et la progression, les volatiles sont omniprésentes dans ce roman comme dans le reste des romans de façon constante, elles hallucinent à la variété des lieux et du temps et à la fluctuation de la géographie et à sa variation.

L'on note que l'écriture de *L'invention du désert* coïncide avec la montée de l'intégrisme religieux au milieu des années quatre-vingt. L'intérêt de Djaout pour ce phénomène est tel qu'il le transpose en un roman où la poétique de l'invention, de l'innovation, de l'adaptation et de la mobilité prennent le dessus sur l'anéantissement, l'effacement, l'hostilité, le désert, le sable, la stagnation et l'archaïsme, pour cela Djaout convoque une période cruciale du Maghreb et interroge son histoire à savoir le XII^{ème} siècle et la gouvernance de la dynastie des Almoravides d'origine berbère et son époque florissante et qui a été détruite suite à une crise morale, telle celle vécue par l'Algérie aux années quatre-vingt. La transposition de l'histoire des Almoravides dans le présent de Djaout et l'actualité de la crise morale et identitaire de son pays, lui a permis de rappeler la diversité et l'étendue du patrimoine culturel, afin de tirer des leçons et des enseignements de cette histoire qui lui parait loin dans le temps mais qui est proche voire identique à la sienne dans son processus et sa posture, voire dans ses tares et ses travers.

A travers son invention du désert et son désert qu'il a inventé, Djaout, cet intellectuel berbéro-francophone, éclaire son regard et ses affres sur la montée en puissance du sectarisme et du fanatisme religieux, il compare l'intégrisme du passé à celui qui guettent son pays et qui rampe vers les esprits des gens. C'est en tant que témoin et victime à la fois des querelles et des polémiques d'appartenances politiques, religieuses et identitaires qui déchirent le pays, qu'il préconise une unité reposant sur la reconnaissance des multiples diversités qui construisent le pays et participent nécessairement à son progrès et à son épanouissent. Il tire ainsi la sonnette d'alarme pour le combat à venir et qui est un combat pour la diversité culturelle et la quête identitaire.

Par son invention du désert, il traverse le Maghreb vers l'Orient, et au long de son voyage effectif et spirituel, il se nourrit des diversités culturelles et linguistiques qui y sont présentes, et ce qui est un avantage pour dépasser la crise morale et le sectarisme née de la ségrégation culturelle et du régionalisme et de l'esprit tribal et pour cela il œuvre pour une mémoire (voire imagination) personnelle libre et libératrice et qui participe à la

construction d'une mémoire collective et un patrimoine multidimensionnel, et cela ne sera possible qu'à travers le retour aux sources et aux origines, sans aucune sanction, ni amputation, ni exclusion, et la réécriture de l'histoire sera le seuil de cette posture. L'éclatement de l'histoire, l'enracinement dans la terre natale et la désacralisation des ancêtres conduisent forcément à" vivre avec sérénité une "algérianité" sans amputation, réconciliée avec ses multiples facettes."[1]

1.5 - Les vigiles et leur univers œsophagique

Dans son quatrième roman *les vigiles*, Djaout entame un autre mode d'écriture qui s'éloigne du voyage et de l'errance, du brouillage générique, de l'insécurité culturelle et de la menace de l'identité, pour s'acheminer vers l'écriture réaliste qui décrit le plus nettement et de façon linéaire et chronologique les dérives de la société contemporaine et urbaine de l'auteur. Il s'agit de la description d'un état policier, géré par des anciens combattants qui se sont emparés des biens du pays au nom de la légitimité historique et révolutionnaire.

En effet, dans un contexte de postindépendance et par des procédés stylistiques qui mêlent constamment le discours étatique et officiel avec les discours populaire et journalistique et même littéraire. Djaout nous décrit une société coincée sous haute surveillance par les vigiles qui ne sont que les anciens combattants qui, sous la couverture de la continuité du patriotisme, ont conduit le pays vers la corruption administrative et bureaucratique. Ainsi, "*les vigiles* constitue une sorte de prélude à une littérature hantée par un quotidien phagocyté par l'irrationalité de l'histoire, telle que le sera *Le dernier été de la raison*."[2]

Il convient de remarquer que l'idéologie du roman se fonde sur un discours socio-politique de la société environnante de Djaout et de son histoire immédiate, ce discours demeure le référent constant d'un roman qui se veut une autopsie d'une société sous haute surveillance et livrée à la gestion des vigiles qui font partie du " camp des justes et des

[1] Tahar Djaout, In : " Le sacré est-il discuable ", Algérie Actualité, N° 13,3-9 janvier 1991, cité par F.B et S.A (le sociographie et l'adversité), In Equipe de recherche ADISEM , *vols du guêpier, hommage à Tahar Djaout*, vol I, Université d'Alger. pp.109-131.
[2] Dominique D.Ficher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.200

infaillibles "[1] et qui se sont permis de s'accaparer des biens et des privilèges dans le pays, qui se prennent pour les gouverneurs légitimes, et qui œuvrent pour " la souveraineté de la nation ". Cette dernière ne peut être concrétiser qu'à travers la vaillance et la veille des sentinelles soutenus par une légitimité historique qui leur permet de gérer le pays, dessiner sa politique et le protéger contre tout péril, aléa ou écueil qui le guettent ou hypothèquent son avenir ou sa sécurité.

En effet, l'histoire des vigiles se déroule au tour des années quatre-vingt. On raconte les tracas et le sabotage qu'a connus le jeune professeur de physique lors de sa volonté de breveter sa machine moderne d'un métier à tisser : Mahfoudh Lemdjad, ainsi son nom est présenté, il est chargé d'une lourde symbolique, en arabe ça signifie le protégé, le glorieux (le préservé), cette symbolique et ce choix de nom ne sont pas fortuits dans le mesure où :

> ce projet de créer un métier à tisser modernisé est l'expression du désir de renouer avec un passé dont il garde un souvenir heureux et qu'il cherche aussi à ressusciter dans le présent qui, pour la plupart des citoyens, ressemble plutôt à une " succursale du purgatoire » […], le métier à tisser […], chez Djaout, il est avant tout un instrument de création qui se lira, en premier lieu, comme la métonymie de cette créativité caractéristique d'un peuple résilient qui y trouve du bonheur et qui saura toujours renaître de ces cendres.[2]

L'on note que la préservation et la protection du patrimoine et du passé (sans pour autant être à califourchon sur le train de la science, du développement et de la modernité) semblent nourrir le premier thème de ce roman qui se résume dans la volonté et l'appel à la préservation et à la protection de tout ce qui fait référence aux aïeux et à leur pratiques :

> du matin jusqu'au soir, chaque pensée, chaque effort, chaque travail sont pour la machine en train de naître. Il fait corps avec cette machine qui n'en est pas une, avec cette invention qui ne le consacrera pas inventeur car elle ne fait que perpétuer une pratique immémoriale qui ne lui est pas vraiment familière mais qui l'avait séduit, voire fasciné, dès la première fois où il l'avait observée, adolescent, à l'occasion de vacances de printemps passées auprès de sa grande mère.[3]

[1] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., p.09.
[2] Christiane Ndiaye, " Dib et Djaout : Le métier à tisser en deux temps", *Nouvelle revue Synergies*, Canada, N°6, 2013, pp.63-77.
[3] Tahar Djaout, *les vigiles*, op.cit., p.33.

L'on note également que la politique démagogique qui fortifié les pratiques bureaucratiques de ceux qui dressent des embûches contre les innovateurs, les inventeurs et même les ambitieux, est mise à nue et dénoncée explicitement, et à plusieurs reprises, par l'auteur qui s'attarde à décrire les écueils et les obstructions provoqués par l'appareil administratif qui a posé une pierre d'achoppement à Mahfoudh Lemdjad dans ses démarches pour breveter sa machine et renouveler son passeport. Ses tentatives et ses démarches sont contrées par des antagonistes, à commencer par le planton de la mairie de Sidi Mabrouk, en passant par les agents du commissariat et du pouvoir politique local et en arrivant aux responsables administratifs.

A cette intrigue s'ajoute la suspicion de Menouar Ziada, qui habite au même quartier où Mahfoudh Lemdjad s'attelle à son invention. Cet ancien combattant qui s'est démarqué de ses compagnons maquisards qui ont razzié des villas, des biens et d'autres privilèges comme une compensation et une rétribution pour leur apport à la révolution nationale. Les veilles de Mahfoudh Lemdjad, accompagné d'une faible clarté de l'ampoule, ont provoqué le soupçon de Menouar Ziada qu'une fourberie se trame contre la patrie dans ce minuscule studio qui reste allumé durant des nuits entières. Il a informé son compagnon Messaoud Mezayer de la nouvelle en disant :

> Tu vois le logement délaissé attenant à la menuiserie industrielle ? Oui, le pavillon de Rabah Talbi qui suscite, comme tu le sais, même si, son propriétaire est toujours vivant. La convoitise de nombreux fonctionnaires et commerçants. Eh bien, figure-toi que l'endroit est occupé par de dangereux intrigants depuis maintenant une bonne semaine ! La lumière y reste allumée presque toute la nuit et, au matin, tout rentre dans le silence et le secret. J'ai fait le guet des heures entières pour découvrir les inquiétants locataires. La maison est sans doute investie par des professionnels de la subversion qui savent dissimuler non seulement leurs plans mais aussi leur personne. Il faut s'attendre bientôt à quelque coup dur dans notre ville.[1]

Ainsi la société des *vigiles* est celle qui se crevasse entre deux générations, l'une des anciens maquisards qui, au nom d'une légitimé historique et d'une récompense de leur contribution à la révolution nationale, s'emparent des richesses du pays et se dotent comme inquisiteurs et tuteurs sur le peuple : " Il ne faut surtout pas qu'ils croient

[1] Ibid., pp.23-24.

pouvoir se débarrasser de nous par ce que nos cheveux ont blanchi."[1] a réclamé Messaoud Mezayer. Et l'autre génération est représentée par Mahfoudh Lemdjad, le jeune inventeur et enseignant qui aspirait à s'acheminer dans la voie des valeurs de la révolution et de l'édification nationale, mais, hélas, il s'est trouvé contrarié par la corruption administrative causée par ses siens aînés :

> Les choses ont changé, Dieu merci ! Lamdjadh sait qu'il peut aujourd'hui compter sur la compétence, l'affabilité mesurée, le savoir-vivre d'une génération de bureaucrates efficaces. Il s'approche du guichet «Renseignement » derrière lequel veille un homme d'âge mûr, la soixantaine tassée. C'est, se dit Lemdjad, l'un de ces anciens combattants qui, cumulent une pension de guerre, une retraite anticipée, un fonds de commerce et un boulot assis. Il accueille Lemdjad en bougonnant comme s'il était contrarié d'être interrompu dans une réflexion essentielle et profonde."[2]

La bureaucratie et la corruption administrative étaient telles que l'accueil et les démarches provoquaient l'agacement et la colère du citoyen qui doit se prémunir de beaucoup d'énergie, de patience et de flegme ; Bénéficier de la plus simple formalité administrative quelque soi minime, était considéré comme une faveur, une prouesse voire même un exploit :

> Il ne peut s'empêcher de penser que les administrations sont devenues, après un battage forcené contre la bureaucratie, beaucoup plus accueillantes qu'elles ne l'étaient quelques années auparavant. Il fut en effet un temps où il était quasiment impossible, de soutirer le moindre papier ni même le moindre renseignement à l'irascible appareil administratif. Les préposés aux guichets repoussaient toute démarche d'un brutal « ce n'est pas ici » ou « Revenez demain». Il fallait alors, pour obtenir le moindre papier d'état civil, s'armer de patience, de sang-froid, de diplomatie et parfois d'un grand courage physique.[3]

Vouloir présenter et breveter une modeste machine à tisser modernisée dans la société de Lemdjad lui provoquait beaucoup de tracas et de chicanes, de colère et de

[1] Ibid., p. 23.
[2] Ibid., p.38.
[3] Ibid.

décompte. Beaucoup de vexations, d'avanie et d'avilissement étaient exprimés à son égard :

> "L'autre paraît émerger d'une incommensurable méditation. Il foudroie Mahfoudh d'un regard qui cherche à l'humilier, à l'anéantir, à lui faire sentir à la fois son insignifiance et son incongruité".[1]

le malheur et le pire c'est que tous les abaissements et les humiliations qu'a connus Mahfoudh Lemdjad dans les bureaux administratifs, à l'instar de tous ses concitoyens, ont été justifiés de la part des responsables par l'application et le respect des préceptes de la religion, et que toute tentative d'évolution et de progrès est considérée comme une dérogation des lois de la religion et une atteinte à sa sacralisation et un sacrilège contre la foi, la bienséance et la confession comme le montre ces propos du secrétaire général de la mairie, adressé à Mahfoudh Lemdjad :

> Vous n'ignorez pas que dans notre sainte religion les mots *création* et *invention* sont parfois condamnés parce que perçus comme une hérésie, une remise en cause de ce qui est déjà, c'est-à-dire de la foi et de l'ordre ambiante. Notre religion récuse les créateurs pour leur ambition et leur manque d'humilité ; oui elle les récuse par souci de préserver la société des tourments qu'apporte l'innovation.[2]

La consommation sans modération, la stagnation, l'inertie, l'indolence ainsi que la médiocrité ont ravagé, délabré et anéanti la société de telle manière que le secrétaire général de la mairie poursuit ses propos en exhibant avec beaucoup de conviction et d'assentiment, la conjoncture sociale :

> Vous savez en outre, comme moi, que nous constituons aujourd'hui un peuple de consommateurs effrénés et de farceurs à la petite semaine. Des combinards, oui, il en existe, des bricoleurs aussi qui font dans le trompe-l'œil et l'immédiatement utilitaire. Mais l'inventeur auquel se rattache des notions aussi dépaysantes que l'effort, la patience, le génie, le désintéressement- relève d'une race encore inconnue chez nous.[3]

[1] Ibid., p.40.
[2] Ibid., pp. 41-42.
[3] Ibid., p.42.

Lors d'une émission consacrée à Tahar Djaout, à l'occasion de la publication des *vigiles* en 1991, il a déclaré :

> Je crois que le problème de l'innovation dans la société musulmane, innovation dans le discours, dans les interprétations, dans les pratiques quotidiennes, et d'ailleurs, à un moment donné, je me suis un peu évertué à faire une référence, effectivement, à l'arabe un peu sacré en jouant sur *abda'a*, la création, et *bid'a* qui veut dire l'innovation sacrilège. Donc il y a le problème de l'innovation qui est posé dans le livre, une innovation face à une société un peu figée, qui vit dans un système bureaucratique bien huilé, un système qui rejette tout apport extérieur.[1]

La stagnation et la médiocrité dans lesquelles étaient plongée la société algérienne plus de deux décennies après son indépendance, en plus de l'extension du siège de la corruption et de l'oppression politique et sociales ainsi que la dérogation des lois par ceux qui sont censés être ses défenseurs et ses gardiens, sont autant de fléaux et de plaies qui gangrènent la société des vigiles. Mahfoudh Lemdjad qui se trouve en situation d'anxiété permanente quant à son sort obscur et flou, ces affres perpétuelles hantent sa vie et son quotidien. Par ailleurs, le pouvoir en place instaure un système de vigilance et de haute surveillance qui implante la peur et la suspicion, et s'appuie sur les renseignements et les services secrets.

Maintenir la société dans un état de blocus et l'éloigner de toute tentative de mutation ou de conversion, et veiller à la monotonie et au prosaïsme de la société de Sidi – Mebrouk, c'est ainsi que les vigiles conçoivent la gestion du pays et maintiennent le pouvoir sans partage ni contestation, le plus longtemps possible ; Skander Brik, un des vigiles confirme :

> "Il convient d'être plus vigilant à l'avenir. Tu sais le rôle qui nous échoit en tant que premiers défenseurs et fondateurs de ce pays."[2]

Face à cette attitude et cette posture des vigiles quant au maintien du pouvoir et à la préservation de leurs biens et privilèges, se dresse une jeunesse enthousiaste et déterminée et qui refuse de se résigner au discours étatique et des anciens combattants. Elle se sent

[1] Tahar Djaout," De vives voix, paroles de Tahar Djaout ", Michel-Georges Bernard (Introd), *Algérie Littérature/Action*, N° 73-74, 2003. pp.31-37.
[2] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., p.111.

concernée par le projet d'édification de son pays et récuse la politique de défendre le pays contre son proper peuple, elle est consciente du rôle qu'elle peut jouer sur la scène de rénovation et de progrès, et elle est lucide et éveillée quant à ses droits de citoyenneté et d'appartenance à une patrie :

> Menouar Ziada a envie de dire que ce pays appartient à tous ses citoyens et qu'il ne comprend pas toujours cette manie des anciens combattants de vouloir le défendre contre son propre peuple. Et puis défendre quoi exactement ? Le pays ou leurs privilèges ? D'avoir libéré cette terre leur confère- il le droit de tant peser sur elle, de confisquer aussi bien ses richesses que son avenir ? [1]

Les vigiles, est aussi ce roman qui nous décrit une société de renseignements et de police informelle qui travaille en collaboration et sans contrepartie avec la sûreté nationale pour garantir la stabilité et la sécurité du pays contre les perturbateurs, les mutins et les insurgés. La veille et la curiosité, la discrétion et la diligence sont ses fondements et ses armes :

> Skander Brik fait partie de la police informelle entourant Si Abdenour Demik, un officier supérieur qui exerce une grande influence. Il avait servi sous ses ordres durant la guerre d'indépendance et, aujourd'hui, il est chargé de lui rapporter tous les faits et gestes de quelque importance dont la ville est le théâtre, ce travail discret mais soutenu, il l'effectue avec une constante diligence, et sa curiosité, sous des dehors très réservés, est toujours en éveil […] Il est tel un insecte aux antennes ultra-sensibles qui se barricade dans sa carapace, mais conserve ses sens en éveil comme autant de pièges posés sur le chemin des imprudents.[2]

De la confiscation des richesses et des biens à la lourdeur de la bureaucratie, du service de renseignements et du joug à la suffocation de toute créativité et imagination, le roman nous énumère une multitude d'oppression multiforme dans laquelle beigne le simple citoyen qui se trouve opprimé et assujetti à un système de servitude et de sujétion au même titre que celui de la colonisation comme le confirme Omar Tarmelit :

> L'ampleur de l'oppression transparait aussi à travers la difficulté de dénoncer ces pratiques et d'exprimer son parti pris sous peine de mettre sa vie en danger. Et face

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.49.

> à cette situation d'une violence extrême conjuguée avec une oppression dans toutes ses déclinaisons politique, sociale, linguistico-culturelle, seul le courage possède une vertu libératrice capable de réduire la distance entre la pensé et sa mise en mot.[1]

Ainsi dans un pays où la tyrannie et la servitude règnent en maître, il est pénible voire épineux d'exposer son opposition, sa fronde et son insurrection à son bourreau qui n'est personne d'autre que ses responsables et ses gouverneurs :

> "Mais il aurait fallu beaucoup plus de courage qu'il n'en a pour que ce genre de discours franchisse la distance incommensurable qui sépare ses pensées de sa langue".[2]

Il est à noter que la société des *vigiles* rebondit sur le même régime de violence coloniale et sur ses pratiques d'oppression, de suffocation et de servitude, ainsi que sur cet esprit de clan et de rancune qui caractérise les liens entre les maquisards et crispe leur caractère :

> Mais, tournant et retournant l'incident dans son esprit, il ne peut s'empêcher de penser à la période de la guerre, à un évènement terrifiant. Il se remémore ces jours d'indicible souffrance où il faillit laisser sa peau, sans gloire, entre les mains de ceux de son camp, la nécessité de lutter ensemble, pour un idéal commun, n'a jamais réussi à anéantir l'esprit de clan et les rancœurs."[3]

Le parallélisme entre les deux systèmes de violence et d'oppression, celui de la colonisation et celui du pouvoir politique, est tel qu'une affinité est affirmée entre les deux pratiques dans les comportements des personnes tout comme dans leurs attitudes et leurs caractères :

> L'un des chefs du maquis où se trouvait Menouar Ziada, un homme d'une belle prestance et d'un grand courage physique, affichait de temps à autre le même sourire que celui de Skander Brik, dont quelqu'un devait chaque fois faire les frais.

[1] Omar Tarmelit, *L'oppression politique et sociale dans le procès de Franz kafka et les vigiles de Tahar Djaout*, Paris : Mon petit éditeur,2012, p.61.
[2] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., p.111.
[3] Ibid., pp. 112-113.

> Il nourrissait une haine particulière tenace à l'endroit de Menouar Ziada et cherchait le moindre occasion pour lui nuire.[1]

A travers cette parenté entre les pratiques coloniales et celle du pouvoir politique en place, Djaout essaye de monter aux sources de la violence et de l'oppression contemporaines et les expliquer par une histoire récente mais traumatisante et déterminante pour les actes et les usages de ses concitoyens ,"C'est pourquoi la mémoire apparait dans ce roman à la fois comme un lieu de violence et un réservoir de sens"[2], c'est ainsi que la mémoire de Menouar Ziada le recule vers la période coloniale et ses images de violence et de brutalité démesurées :

> Jusqu'au jour où, jaillissant des profondeurs de sa mémoire, un souvenir atroce se rapportant à cette période aussi héroïque que brutale se ranime en lui comme une douleur assoupie dont ou aurait taquiné la racine, l'indicible terreur nocturne qui le réveillait trente ans plus tôt en sueur, tremblant ou le pantalon mouillé, s'insinue à nouveau dans ses os, le maintenant sur le qui vivra. De temps en temps, à l'improviste, une effroyable détonation roule des échos dans sa tête.[3]

Si la trame narrative djaoutienne interpelle la mémoire personnelle de Menouar Ziada (qui n'est en fait qu'un fragment de la mémoire collective du pays) c'est parce qu'elle représente le noyau structurant et produisant du processus sémantique et interprétatif d'un malaise politique et sociale et c'est ce qui justifie l'interrogation récurrente de cette mémoire par Djaout, car elle lui éclaircit la voie de la vérité sur la source de l'oppression et de la tyrannie dont souffre affreusement la société algérienne :

> "Ces images traduisent la violence qui constitue l'une des caractéristiques du pouvoir colonial dont les séquelles n'en continuent pas moins d'exister avec un impact psychologique encore visible chez les acteurs de l'époque ainsi que chez les populations autochtones."[4]

Par ailleurs, l'interpellation de l'histoire brutale due à l'oppression physique, psychique et linguistique de la colonisation à travers la mémoire de Menouar Ziada, ne fait qu'accroître son étouffement, son angoisse et son tourment psychique.

---

[1] Ibid., p.113.
[2] Omar Tarmelit, *L'oppression politique et sociale dans le procès de Franz kafka et les vigiles de Tahar Djaout*, op.cit., p.64.
[3] Tahar Djaout, *les vigiles*, op.cit., pp.10-11.
[4] Omar Tarmelit, *L'oppression politique et sociale dans le procès de Franz kafka et les vigiles de Tahar Djaout*, op.cit., pp. 70-71.

Face à cet univers de trouble et d'asphyxie qui maintient aussi bien les gens que la société dans un espace clos et austère, les jeunes intellectuels, à l'image de Mahfoudh Lemdjad, trouvent dans le scarabée une échappatoire et un refuge où la jubilation et la liberté d'expression sont possibles loin des yeux et des oreilles des vigiles. Cette dérobade qui symbolise le faux-fuyant des hardiesses et des licences des personnes opprimées par le système politique telle que les journalistes, les écrivains, les scientifiques, les artistes et les créateurs, demeure l'espace de liberté, d'émancipation, d'affranchissement et de délivrance pour ces voix montantes et insurgées comme le confirme Omar Tarmelit dans ce passage :

> [le scarabée] ce lieu qui rend possible le débat d'idées opprimé par le pouvoir politique en place. En effet, faute d'espace d'expression public monopolisé par le régime autoritaire au pouvoir pour asseoir son idéologie, les voix discordantes de la société civiles ne sont audibles que dans cet espace. De ce point de vue, « La scarabée », peut être considéré comme la seule surface d'expression libre à proximité du pouvoir, et où les contradictions et les tensions caractérisant la société algérienne en pleine mutation et débat de fond sur le destin politique du pays sont possibles.[1]

En effet, la mise en scène du scarabée comme le symbole d'un espace de délivrance et d'expression libre, n'est qu'une stratégie narrative pour Djaout pour proposer des lieux et des discours alternatifs à ceux imposés par l'idéologie du pouvoir et du fanatisme montant dans une société en plein tumulte culturel, politique et social :

> "En une période d'oppressante dévotion et de prohibitions multiples, les bars de la capitale (dans certains districts, les bars ont été supprimés) demeurent parmi les rares lieux où l'on puisse entretenir un commerce désintéressé et enrichissant."[2]

L'on note que l'oppression administrative et politique à laquelle le citoyen avait affaire s'ajoute à celle d'un fanatisme religieux qui comprime son étau sur le citoyen algérien, d'où le double rejet auquel se heurte Mahfoudh Lemdjad dans sa propre communauté. D'un côté le système totalitaire des vigiles qui entravent toute tentative d'invention ou même d'évolution émanant des intellectuels, car considérée comme un spectre qui met en péril la stabilité du pays ou plutôt le maintien de leurs intérêts et de

[1] Ibid., p.76.
[2] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., p.28

leur bras de fer, en plus d'être une dépravation de la volonté divine qui monopolise la création et l'encercle dans les prérogatives de Dieu :

> "Ces gardiens du temple ont ainsi actionné la machine administrative pour lui faire obstruction dans toutes ces démarches en attendant de voir clair dans ce qu'il manigance".[1]

De l'autre côté, Mahfoudh Lemdjad est victime d'un ostracisme religieux incarné par l'attitude de son frère Younès qui adhère récemment à la " communauté de la foi " et à la nouvelle ère de dévotion dans le pays, il juge la vie de célibat de Mahfoudh et son lien avec son amie Samia en dehors d'une relation conjugale, ainsi que ses penchants intellectuels comme une perversion et une scélératesse à la sainte religion et à la loi divine :

> Younès eut le temps d'adresser à Mahfoudh de violents reproches sur son célibat, sa fréquentation d'une femme en dehors des liens conjugaux, sa non-observance des prescriptions religieuses. Devant la résistance et les arguments de Mahfoudh, sa flamme de prosélyte s'éteignit et il dut baisser les bras. Et depuis, entre eux, c'est le silence, l'esquive, les propos anodins de peur que ne survienne de nouveau l'empoignade.[2]

Younès, le frangin de Mahfoudh, ce prosélyte de la foi, est l'échantillon d'une jeunesse qui conflue vers la nouvelle voie de dévotion et de ferveur et qui a causé tant de fêlures dans les liens sociaux à commencer par les relations familiales :

> Mais ses rapports avec son frère […] demeurèrent empreints de la même camaraderie. Il se maria, eut des enfants, sans que ses liens avec Mahfoudh se relâchent ou s'altèrent jusqu'au jour où il succomba lui aussi à ce vent de dévotion qui soufflait sur le pays. Il devint brusquement renfermé, tout requis par ses prières et par la fréquentation des temples où il suivait assidûment les prêches, les commentaires du livre et les leçons de théologie. Il discutait encore avec Mahfoudh, mais sur un ton rogue, dénué de cordialité. Il s'ingéniait à ramener tout débat sur le terrain de la foi.[3]

[1] Omar Tarmelit, *L'oppression politique et sociale dans le procès de Franz kafka et les Vigiles de Tahar Djaout,op.ci.,p.78*
[2] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., p.65
[3] Ibid., pp. 63-64.

En effet, les prosélytes de la foi rapportent et lient tout acte quel qu'il soit minime à la religion et à la croyance notamment la réputation et le calibre de la personne, comme le juge Younès auprès de son frère Mahfoudh :

> "Tu aurais été un homme parfait s'il ne te manquait la pratique de la prière."[1]

Le vent de la dévotion qui a commencé à souffler sur le pays depuis peu de temps voit dans la loi de la religion une meilleure alternative au système policier corruptible et oppressif comme l'affirme Younès à son frère Mahfoudh avec beaucoup de conviction, d'enthousiasme, et d'hardiesse :

> "La loi religieuse purifie l'homme de ses bas instincts. Elle abolit tous les écarts, prêche l'honnêteté, le respect du vis-à-vis, le secours du faible."[2]

Si les prosélytes de la religion s'opposent au système de valeurs et de gouvernance en place, ils estiment -tous comme les vigiles- que l'école est le terrain vierge pour semer les graines de leurs idées et de leur idéologie, et c'est ce qui est justifié par le fait que l'école : "est devenue, après une série de réformes et son investissement par une caste théologique, une véritable institution militaro- religieuse : levée des couleurs nationales, chants patriotiques, fort volume d'enseignement religieux".[3]

Le champ de la dévotion et de l'intolérance religieuse qui a envahi même les esprits et les cerveaux des enfants écoliers ne pourrait avoir une envergure sans l'exploitation et l'investissement dans les lieux de formation tels que les espaces écoliers et dans les cerveaux maniables et vulnérables, à l'image de Redhouane, le neveu de Mahfoudh.

> Alors, plutôt que de s'occuper des choses de leur âge, les écoliers sont tout préoccupés du bien et du mal, d'ici – bas et de l'au-delà, de la récompense et du châtiment divins. Des archanges et des démons, de l'enfer et du paradis. Mahfoudh a entendu dire que les enseignants exercent parfois sur leurs élèves un véritable chantage moral : il les oblige à faire la prière en les menaçant de châtiments divins, ils les amènent même à dénoncer les parents qui consomment de

[1] Ibid., p.64.
[2] Ibid., p.67
[3] Ibid., p. 65-66.

> l'alcool. On lui a parlé d'une école où toute fille portant le hidjab est assurée d'avoir la moyenne.[1]

La société du fanatisme religieux montant dans *les vigiles* est analogique à celle de l'Algérie après l'ouverture démocratique de 1988. La volonté de purifier le pays de cette théocratie policière et ses responsables considérés comme "mécréants"[2] qui n'obéissent à aucune loi morale ou religieuse, s'est vite propagée pour disséminer une pensée plus hostile et une théocratie plus coercitive et plus opprimante et totalitaire :

> "ce qui est effrayant chez cette nouvelle génération de dévots Zélés, c'est sa négation même de toute joie, son refus de toute opinion différente, son rêve de soumettre le monde aux rigueurs d'un dogme inflexible."[3]

Pour échapper à cette double oppression et répression exercées aussi bien par les vigiles que par les islamistes, Mahfoudh et ses semblables ne peuvent s'en passer d'un espace plus prometteur et plus accueillant à leur besoin de défoulement, et de liberté qui est le scarabée. En dépit de ses dimensions restreintes, cette espace fermé offre à ses adeptes une chance d'émancipation et d'évasion même si pour des heures limitées, c'est un lieu d'oubli et de fuite des tracas, des interdits et de la censure qui étouffent la réflexion et même la respiration.

Il est quasiment le seul endroit public qui offre la possibilité aux intellectuels, artistes, journalistes et cinéastes opprimés de discuter de leurs projets censurés et de critiquer voire ridiculiser le discours officiel en le substituant par une polyphonie discursive qui représente toutes les catégories de la société sans exclusion.La consommation de l'alcool semble être une manière de rébellion et de jouissance à la fois qui permet aux buveurs de franchir les frontières de la répression, des interdits et des frustrations :

> "Les buveurs y meuglaient, y gesticulaient, s'y détachaient comme des pantins hésitants, aux contours imprécis. Hybridation des lignes et des volumes se jouxtant, se rejoignant, s'entrecoupant".[4]

[1] Ibid., p.66.
[2] Ibid.
[3] Ibid.,p.69
[4] Ibid., p.30.

Le scarabée ne semble pas être la seule et unique échappatoire à cette jeunesse opprimée qui rêve désormais de s'éloigner le plus loin possible de cet univers d'étouffement et d'écrasement qui règne sur le pays. Le passeport quant à lui est une autre lueur et une promesse de fuite et d'évasion d'une réalité amère et accablante vers un monde ailleurs plus florissant et prometteur d'une vie meilleure et d'un sort rayonnant. Ce papier convoité par les citoyens, fait l'objet d'inquisition et de confiscation par les autorités qui ne le délivrent pas à tous les demandeurs et surtout non plus à ceux qui nuisent la sécurité et la stabilité du pays à l'image de Mahfoudh Lemdjad qui, s'est vu refuser le renouvellement de son passeport pour participer à la foire de Heidelberg (Allemagne) et présenter sa machine à tisser :

> Le passeport est un objet convoité et un peu magique que les citoyens aiment bien sentir dans leur poche comme une promesse d'évasion. C'est fou, ce désir de partir qui hante les hommes de ce pays. Partir n'importe où, pourvu que l'on passe les frontières natales. Vivre dans les villes tumultueuses une dance liberté d'apatride. Mahfoudh se dit qu'on ne doit connaitre nulle part ailleurs cette sensation d'étouffer chez soi, ce désir de lever l'ancre, d'allonger les distances entre son pays et soi.[1]

Les péripéties et les embuches qu'a dues affronter Mahfoudh Lemdjad pour obtenir son passeport sont similaires à un parcours d'un combattant, cependant, il est déterminé à mener à bien son projet qui est la participation à la foire des inventions, pour cela il a remue ciel et terre pour se réjouir de son droit légitime : obtenir son passeport. En fin, et après de longs jours d'attente et de patience, et même d'angoisse, et après toutes les tracasseries administratives, il parvint à l'arracher.

Après l'obtention du passeport, et de retour au domicile de Sidi Mabrouk, Mahfoudh Lemdjad constate que sa demeure a été fouillée, durant son absence, il ne trouve pas de justification pour cette fouille, néanmoins la police et les services de renseignements l'ont casé comme un suspect qui risquerait de porter atteinte à la sécurité et à la stabilité du pays.

Par ailleurs nous soulignons que la société des *vigiles* est une société qui réserve un double statut à la femme, sachant qu'elle se balance entre une attitude archaïque et désuète, et une autre qui tente de s'accrocher aux roues de la modernité. A l'image de Menouar Ziada qui représente une génération qui a du mal à libérer la femme du gouffre de la servitude et de la sujétion :

[1] Ibid., pp.76-77.

> Mais sa femme, évidemment, ne compte pas, en débit de quarante années de vie commune ou, plutôt, côte à côte. Sans doute avait-elle existé à un moment donné ; mais c'est une très vieille histoire, une histoire sans importance. De toute manière, maintenant sa présence ne suscite pas en lui plus d'émotion que la présence d'un tabouret ou d'une valise. Il est convaincu que si, un jour, elle disparaissait, il ne s'en apercevrait qu'après coup, lorsque viendrait l'heure de manger et que le repas n'aurait pas été servi, et puis on n'échange avec la femme que les paroles les plus nécessaires et les gestes les plus indispensables.[1]

De surcroît, en plus de l'avanie et l'avilissement qui étaient exprimés à l'égard de la femme après tant d'années de vie conjugale sous le même toit, s'ajoute le spectre de la rupture et de la séparation si on l'accuse même à tort de stérilité :

> "Aucun homme sensé n'aurait supporté une femme stérile, et Menouar Ziada ne fait pas exception. Il n'avait accepté de vivre cette situation qu'à partir du moment où il s'était rendu compte que la malédiction venait de lui."[2]

Et l'ironie des coutumes ne veut pas seulement répudier la femme si elle est stérile et la priver d'une vie conjugale stable mais la femme n'oserait jamais demander le divorce au cas contraire, c'est-à-dire si la stérilité provient de l'homme pour la simple raison que la femme est exclue de toute postérité, cette dernière est une vertu masculine ou plutôt un signe de virilité :

> Il s'était même demandé un jour, par simple désir d'argumenter, pourquoi les femmes, elles ne quittaient pas les hommes stériles. Sans doute, parce que, avait-il conclu, les enfants n'étaient jamais perçus comme une descendance de femme, mais seulement comme une descendance d'homme. La femme n'a pas de postérité.[3]

En revanche, et à l'opposé de ce statut que réservent les vieux ou plutôt l'ancienne génération à leurs femmes, la génération montante à l'image de Mahfoudh Lemdjad procure à la femme un poids valeureux, son amie Samia avec qui, a grandi son projet d'invention et puis de participation à la foire d'Heidelberg, était son bras droit qui l'incitait et l'encourageait pour ne pas perdre son pari, et persévérer devant la machine bureaucratique afin d'obtenir son passeport. C'est elle qui l'a incité à se heurter à ces

[1] Ibid., p.16.
[2] Ibid.
[3] Ibid., pp.16-17.

pratiques oppressives, et c'est grâce à sa présence et sa relation intime qu'il était capable d'enrayer sa colère et son angoisse, elle l'a conseillé :

> Et si tu baisses les bras, ils croiront justement que tu te reproches quelque chose, qu'ils ont trouvé la faille pour te confondre. Ils te tiendront ainsi d'une main de fer parce que tu auras accepté de jouer leur jeu et de tomber dans leur panneau… Ecrire une lettre de recours.[1]

Grâce aux conseils et aux orientations de sa conjointe Samia, et après écrire une lettre de recours, Mahfoudh parvint, en fin- et après un marathon de confrontation et d'angoisse avec l'administration- à obtenir son passeport qui lui a permis de participer à la foire des inventions. C'est son soutien, ses encouragements et son assistance qui renouvèlent son énergie et lui donne fore et persévérance :

> "Il pense à Samia, à son rire bienfaisant, à son corps dont le souvenir le poursuit, lancine en lui comme une douleur. Sans qu'il connaisse la raison, le mot plénitude lui vient à l'esprit." [2]

En effet, la société des *vigiles* qui oscillent entre la valorisation et l'humiliation de la femme, c'est une société qui a deux mesures, où la loi du plus fort, est la meilleure, la loi qui soutient et qui donne justice et raison à celui qui est debout, au expédient, au salutaire au fructueux, à l'exemple de Menouar Ziada vis-à-vis de son épouse : la compagnonne de sa vie :

> une profonde et incompréhensible affection le liait alors à cette femme qui lui avait ouvert son intimité, lui avait révélé la fête, la plénitude du corps et son repos apaisé. C'était une époque où il était convaincu qu'en dépit des apparences les hommes de ce pays accordaient dans leur cœur une très grande place aux femmes et qu'ils préféraient même leurs filles à leurs garçons. Son beau-père leur rendait souvent visite [il ordonne son fils en disant :] y a si Menouar, prends soin de mon oiselle.[3]

Et comme la gaieté, la jeunesse, la beauté, la santé de la femme s'affaiblissent, déclinent et dégringolent comme les feuilles de l'automne, l'homme à la pensée archaïque

[1] Ibid., p.98.
[2] Ibid., p.28
[3] Ibid., p.17

n'hésite pas à lui tourner le dos et oublier toute la plénitude qu'elle lui a ouvert durant des années longues de sa jeunesse :

> "Comme l'oiselle a vieilli ! Elle est devenue une poule revêche, murée dans la décrépitude et le silence. Elle n'est plus qu'un meuble vétuste parmi d'autres meubles qui ne tarderont pas à rejoindre les débarras."[1]

L'hypocrisie de la société est telle qu'elle ne se contente pas d'avoir deux mesures avec la femme en particulier, mais ces deux mesures évaluent la carrure de l'individu en fonction de ce qu'il peut faire profit ou non aux vigiles et à leurs intérêts restreints, et c'est la loi du plus fort qui obtient toujours gain de cause.

Les accapareurs de biens publics nuisent et provoquent des embûches aux parcours de Mahfoudh Lemdjad, mais une fois primé à l'étranger, à la foire d'Heidelberg, les responsables de la municipalité de Sidi Mebrouk n'hésitent pas à lui consacrer une réception démagogique et de complaisance pour se laver les mains des tracas provoqués et échapper au jugement et à la censure de la société et de l'opinion publique.

En effet, cette société hypocrite ne rectifie jamais ses bévues et ne cherche nullement à se réconcilier avec ses enfants prodiges et maltraités, mais plutôt elle cherche à trouver des boucs émissaires, même s'il faut qu'il soit l'un des leurs (les vigiles), l'un des anciens combattants de la révolution. Le choix est porté sur Menouar Ziada, cet échantillon de maquisards qui n'a pas tiré profit de sa participation à la révolution, et qui ne fait pas partie de cette élite qui a abusé dans les dépossessions et les spoliations :

> "Mahfoudh médite sur cette nouvelle forme de dépossession, de spoliation : l'impossibilité d'avoir un chez -soi, un lieu intime, un territoire."[2]

Menouar Ziada constate que l'indépendance du pays n'a fait que changer les accapareurs des biens publics et bourreaux qui étaient les colonisateurs étrangers et qui sont devenus les anciens maquisards indigènes au moment où la majorité écrasante de la population se trime pour survivre. Néanmoins, Menouar Ziada se trouve impliqué malgré lui dans l'affaire de la suspicion de Mahfoudh Lemdjad et par la suite il se voit confronté à cette décision de ses compagnons vigiles qui l'ont désigné pour se sacrifier et pour laver leur bévue et effacer leur impair, en lui ordonnant de se suicider. Les vigiles qui incarnent

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.106.

la loi du bourreau qui, "accuse son chien de la rage, quand il veut le tuer", justifient le choix de Ziada du fait qu'il est une personne oiseux et superfétatoire et que son suicide n'est que pour "rendre service à son pays",[1] comme décide, propose et affirme, Skander Brik :

> Mon choix s'est porté sur Menouar Ziada, non seulement parce qu'il ne nous opposera pas de résistance, mais aussi parce qu'il est un membre peu utile de notre société. Il n'a même pas fait d'enfants pour le défendre ou tout au moins le regretter. Nous sommes d'accord sur un point : toutes nos actions doivent avoir pour objectif la santé de notre société. La perte de Menouar Ziada sera un étalage et non une amputation; c'est une perte qui n'affligera personne. Il disparaitra comme une lettre à la poste. Je crois même que tout le monde y gagnera.[2]

En effet, les vigiles qui veulent sortir à tout prix, de cette affaire de Lemdjad sains et saufs sans que quiconque leur pose le doigt d'accusation ou même de doute, sont déterminés à clôturer l'affaire par le sacrifice de l'un des leurs, qui n'est autre que Menouar Ziada. Ils justifient telle décision par le fait que : "L'état est comme Dieu. Tous deux demandent notre respect et notre soumission. En outre, leurs desseins à tous deux sont impénétrables et justes."[3]

Skander Brik s'attarde à convaincre sa victime Ziada de la nécessité de se résigner à une telle volonté qui profite au pays et au devoir patriotique :

> "Telle est notre destinée. Il faut savoir répondre présent chaque fois que l'intérêt du pays nous sollicite. Nous avons la chance d'avoir affaire à des hommes valeureux. Ils nous ont orientés durant notre glorieux guerre et ils nous orientent aujourd'hui."[4]

Skander Brik poursuit son discours démagogique et change de ton qui se transforme au ton de chantage et d'extorsion, au cas où Ziada s'oppose à la volonté des vigiles :

> Je vais être franc avec toi. On exhumera la période de la guerre. On ressortira certains épisodes peu avantageux, on en inventera d'autres encore…oui. Ton nom

[1] Ibid., p.170.
[2] Ibid., p.166.
[3] Ibid., p.170.
[4] Ibid., p.172.

> sera sali à jamais. Tous les avantages dont tu jouis le seront retirés, tes biens te seront confisqués. L'opprobre sera jeté sur toi.[1]

Le suicide de Menouar Ziada sera l'ultime et le meilleur dénouement à l'affaire de Mahfoudh Lemdjad, il profitera à tout le monde, lui annonce Skander Brik :

> Il faut que tu disparaisses, dit-il enfin très froidement. Ton suicide sera présenté comme un geste de remords, comme un acte de profonde lucidité, le rachat à prix d'or d'une malencontreuse erreur commise à l'adresse d'un grand inventeur. Ton mon, comme celui de notre municipalité, sera associé à cette invention au lieu qu'il soit trainé dans la boue.[2]

Par ailleurs, Mahfoudh Lemdjad devient l'invité d'honneur dans une collation réservée à lui en terme de reconnaissance, et de " rachat" au lieu d'une vraie gratitude, par la municipalité de Sidi Mebrouk qui lui a naguère fermé toutes ses portes, elle lui consacre des festivités et un discours prononcé par le maire qui s'insère dans la politique démagogique, et qui se fonde sur les slogans des rêveries idéalistes et des proclamations qui mettent la poudre aux yeux et des predications qui tentent de détourner la vision claire du citoyen dépité et désappointé. Le maire a déclaré ce qui suit :

> Nous sommes rassemblés ce soir comme les membres d'une famille unie afin de célébrer une victoire précieuse ajoutée au palmarès chaque jour plus long des victoires nationales […] Il y a parmi les invités de ce soir un homme encore jeune mais qui, par son savoir, son intelligence, un travail tenace en dépit des embuches dressées par certains égoïstes qui ne sont jamais préoccupés du prestige de la nation, un homme, dis-je, qui a appelé la gloire sur notre ville pour l'avoir choisie comme berceau d'une invention qui nous honore et nous grandit.[3]

En effet, la reconnaissance hypocrite et le discours d'éloge prononcé au profit de Lemdjad ne sont que le fruit d'une politique des intérêts personnels des vigiles, comme le confirme le commentaire de Christiane Ndiaye :

> Lemdjad est désormais engagé dans un parcours qui risque fort de ressembler à celui de Ziada. Sorti de l'anonymat, il aura son heure de gloire, et peut-être même un logement confortable, mais une fois "adoptés" par la grande famille, c'est elle

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.173.
[3] Ibid., pp.190-191.

> qui décidera de son sort. Au mieux, on l'ignorera, au pire, si l'on le juge encombrant, on le fera disparaitre.[1]

Même si Lemdjad est conscient de ce changement de position des responsables de Sidi Mabrouk et de son nouveau statut dans cette commune, il ne se prive pas de se réjouir et de savourer un tel exploit et une telle plénitude par un discours qui rend hommage, en premier lieu, à la femme algérienne et à cette mémoire collective qui reconnait la valeur des tisserands et du travail artisanal qui n'est en fait qu'une modeste face de l'identité d'un peuple. Il affirme à ce propos :

> Quant à ma modeste machine qui reçoit ce soir des hommages un peu démesurés, je rappellerai seulement tout ce qu'elle doit aux autres, en particulier aux femmes qui sont absentes de nos célébrations, mais qui sont attelés des siècles durant à des travaux éprouvants pour tisser brin à brin notre bienêtre, notre mémoire et nos symboles pérennes. A travers un métier où elles se sont usés les yeux et les mains et que je réinvente aujourd'hui qu'il a presque disparu, je leur exprime toute ma reconnaissance et je leur restitue une part infime des multiples choses qu'elles nous ont données.[2]

Il est vrai que Mahfoudh Lemdjad devient l'invité d'honneur dans une cérémonie imposée par la force des choses et de son prix à l'étranger qui a fait de lui un héros national, néanmoins "la famille unie" des dirigeants ne lui garantira pas une adoption éternelle, elle n'est qu'éphémère et les prémisses de sa fin sont annoncées par la fin tragique de Menouar Ziada, cet autre ancien fils adopté par cette même famille, qui (ne voit aucun inconvénient) lui tourne le dos une fois qu'il devient encombrant ou même superfétatoire, car "les petits professeurs, fussent-ils inventeurs, feront peut-être l'objet de quelques beaux discours de reconnaissance hypocrite jusqu'à ce que l'on puisse plus rien en tirer et qu'on les jette aux oubliettes. Les objets et personnes démodés finissent au dépotoir."[3] pour reprendre les termes de Christiane Ndiaye.

En somme, c'était le sociogramme ou les traits marquants de la société des vigiles qui oscillent entre la bureaucratie, l'avarice, les intérêts personnels et restreints ainsi que la

[1] Christiane Ndiaye, " Dib et Djaout : Le métier à tisser en deux temps", op.cit., p.11.
[2] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit, pp. 193-194.
[3] Christiane Ndiaye, " Dib et Djaout : le métier à tisser en deux temps", op.cit.

manipulation des rêves et des ambitions du peuple, quand est-t-il du sociogramme des frères vigilants ?

1.6 Le dogme des frères vigilants et leurs prédications

Le roman posthume de Tahar Djaout, à savoir *Le dernier été de la raison* ne dérive pas de l'ensemble de la production romanesque de l'auteur, qui puise son inspiration des mutations qu'a connues la société algérienne durant les décennies qui ont succédé sa guerre de libération. Les multiples dérives sociaux qui ont affecté le pays et ont chamboulé la bataille de la construction et de l'édification, atteignent leur paroxysme avec l'ouverture démocratique et la pluripartite. Le vent du fanatisme religieux souffle sur le pays et révolutionne les acquis et les repères historiques, religieux, culturels et même identitaires, et c'est ce qui constitue la matière thématique de ce chant posthume qui décrit et dissèque le dérapage fanatique de toute une société que Djaout voit se disloquer.

Après l'oppression, le tutorat et l'inquisition des *vigiles*, vient le tour *des frères vigilants* qui s'emparent du pouvoir et envahissent les esprits par leurs prédications et leur dogme indéniable. Boualem Yekker qui compte parmi les derniers libraires de la capitale pourchassé par les prédicateurs de la foi et abandonné par ses clients lecteurs, ne trouve plus la sécurité et la liesse d'antan. Des menaces d'agression et de violence empoisonnent sa vie et son environnement dans une saison qui s'annonce plus chaude et plus provocante qu'habituelle :

> Cet été -là fut donc le dernier- car, après, le temps devient sans saisons et sans nuances, il s'était mué en tunnel dont on ne voyait guère le bout […] cet été -là avait été celui des agressions, mais aussi des défis. Depuis quelque temps, des brigades de rédempteurs illuminés faisaient des incursions sur les plages, rendent la vie difficile aux estivants, allant jusqu'à les agresser physiquement.[1]

La ville étant atteinte de l'épidémie de la religiosité et de l'extrémisme fait diligence vers le chaos et l'apocalypse qui rature les constances du peuple et estompe les valeurs et les acquis de la nation. La culture et la lecture sont devenues les pires ennemis des frères vigilants qui n'admettent aucune science ou connaissance loin du champ du dogme qu'impose leur conception de la religion, et qui bannit toute soif de savoir et d'érudition :

[1] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., p.27

> "A quoi bon les livres alors qu'existe, pour toutes les curiosités et toutes les soifs, Le Livre ? A quoi bon les inquiétudes et les questionnements douloureux lorsque l'inépuisable sérénité est à portée de cœur ?"[1]

En effet, la révolution qui affecte aussi bien la foi que les esprits des gens, n'est que l'aboutissement fatidique d'une somme d'expropriation et de violence, ce qui a affligé la société toute entière, à commencer par la violence coloniale suivie par la politique négationniste et oppressive postcoloniale, en passant par l'étouffement bureaucratique et la suffocation sociale, et en arrivant jusqu'au fanatisme religieux qui a boosté cette violence à l'extrême et l'a légitimé au nom de la bonne cause qui est la foi et la religion :

> Dans la nécessite et la ferveur de l'action, du sang s'est fatalement répandu, rosée indispensable à la soif du monde qui se lève dans le feu de la rédemption. Le glaive est parfois un outil béni, c'est le simple prolongement de la main bien guidée qu'un ordre supérieur inspire et meut […]. Ainsi ont toujours agi ceux qui ont ouvert dans la nuit de l'impiété le chemin éblouissant de la croyance.[2]

Si le roman se compose de dix-sept chapitres intitulés selon un ton chaotique et pessimiste, leurs contenus érigent le temple de la pensée intégriste présentée dès l'incipit par le syntagme "l'Œil omniscient", cet "Œil omniscient" est le compendieux du credo des frères vigilants (qui ne sont autres que les islamistes intégristes). Leur dogme est exhibée en toutes lettres dans le premier chapitre intitulé "*Prédication,1*", écrit tout entier en italique et en traduisant la fièvre religieuse qui a ébloui les gens et a ému leur intellect et a ébranlé leur bon sens :

> "L'Œil peut à tout moment s'allumer. Il aveugle à la fois par sa clarté et par sa vérité qu'il épand. Il illumine et confond. Son évidence est comme une meule qui broie la pénombre et l'hésitation. C'est un désir franc comme une épée qui taille dans les chairs vives. Car le halo de la vérité n'admet aucune zone d'ombre où le péché, le doute ou la réflexion honteux peuvent encore trouver refuge."[3]

Le dernier été de la raison se caractérise par un style journalistique et un témoignage immédiat sur une société qui dérive vers le fanatisme et l'intégrisme religieux, ce pamphlet politique plus testimoniale que littéraire photographie le quotidien de l'intellectuel algérien

[1] Ibid., p.10.
[2] Ibid., pp.10-11.
[3] Ibid.,p.10.

à l'image de Boualem Yekker face à la machine idéologique de l'intégrisme qui ravage les acquis et les valeurs de toute une nation et ébranle et détruit les valeurs et les constantes précieuses du peuple. Ce père de deux enfants (Kenza et Kamel), se trouve du jour au lendemain comme la cible d'une oppression exercée par les différentes couches de la société à cause de sa profession de libraire qui devient désormais une activité damnée et réprouvée par les barbus et même les enfants qui lui jettent des pierres aux abords de sa librairie, cette dernière se voit ainsi désertée et abandonnée des clients qui se sont détournés de la culture, de la lecture et de l'art car assiégés par la pensée fanatique et encerclés par leur épidémie de sectarisme :

> Car, dans la nouvelle ère que vit le pays, c'est qui est avant tout pourchassé c'est, plus que les opinions des gens, leur capacité à créer et à répandre la beauté. Après les premiers procès publics et spectaculaires intentés au matérialistes, aux laïcs, aux adeptes et tous les athéismes, les inquisiteurs ne furent pas long à se rendre compte que les personnes qu'ils jugeait n'étaient que des sortes d'excroissances, l'effet et non la cause, que les racines et la tronc du mal étaient ailleurs, capables un jour de reverdir et de refleurir pour donner d'autres fruits contre nature.[1]

Et c'est pourquoi les inquisiteurs barbus qui se sont emparés du pouvoir dans la ville, se sont précipités pour leur propre investiture comme les tuteurs et les garants du nouvel ordre qui ne pourrait s'établir sans la diligence et la rigueur des thérapeutes de l'esprit, et qui devront déraciner le mal et la perversion en détruisant ses graines et ses berceaux et en forgeant les hommes à la mesure de leur dogme indubitable :

> "Il faut forger les hommes à l'usage de l'absolu. Et pour cela, les prendre dès l'enfance. Gommer dans leur cœur le doute et dans leur tête les questions. Le Grand Œuvre est à ce prix, aux prix de l'effort inlassable qui accapare les jours et les nuits."[2]

Une telle tâche ne pourrait se concrétiser sauf s'ils prennent certaines mesures à commencer par l'éradication de toute forme d'art et l'excision de tous ses germes

[1] Ibid., p.16.
[2] Ibid., p.12.

et l'extirpation de ses semences et tout ce qu'y fait référence :

> Tant que la musique pourra transporter les esprits, que la peinture fera éclore dans les poitrines un paradis de couleurs, que la poésie martèlera les cœurs de révolte et d'espérance, rien pour eux n'aura été gagné. Pour affermir leur victoire, ils savaient ce qu'il convenait de faire. Ils cassèrent les instruments de musique, brulèrent des pellicules de films, lacérèrent des toiles de peintures, réduisent en débris des sculptures, pénétrés du sentiment exaltant qu'ainsi ils poursuivaient et parachevaient l'œuvre purificatrice et grandiose de leurs ancêtres luttant contre l'anthropomorphisme.[1]

Ainsi les prédicateurs de la foi jugent et justifient de telles attitudes par le fait que ces multiples formes d'art et de créativité sont une atteinte au pouvoir divin, une entorse et un outrage à la beauté et à l'absolutisme du créateur :

> "Il ne fallait pas qu'une figure terrestre rivalise avec sa figure, qu'une beauté conçue de main d'homme avoisine Sa Beauté, qu'une passion quelconque concurrence Son Amour éblouissant."[2]

Et comme le fanatisme est ce monstre qui ose se dire le fils de la religion -pour reprendre les termes de Voltaire-toute tentative de créativité voire de création, quel que soit sa simplicité ou sa modestie, est bannie par les frères vigilants qui la qualifie de préjudice aux préceptes de la religion. L'interdit et le péché prennent, dès lors, le dessus sur le cours de la vie sociale et culturelle qui dérive peu à peu vers l'aveuglement de tous poils jusqu'à l'autoritarisme borné et virulent, et ça devient la feuille de route qui a éradiqué de son compte toute réflexion ou même tentative scientifique qui oserait rivaliser ou critiquer les perceptions étalées par la religion selon leur interprétation :

> "1. La science n'a le droit de s'intéresser qu'aux questions non tranchées dans le livre.
>
> 2. Tout résultat, toute découverte scientifique doivent être confrontés avec le texte afin de leur y trouver une justification.
>
> 3. Notre religion est la source de tout savoir : toute loi scientifique, morale ou législative édicté au temps d'avant cette religion, où l'humanité baignait dans les ténèbres, le mensonge et la barbarie, est nulle et non avenue."[1]

[1] Ibid., p.16.
[2] Ibid., pp.16-17.

Ainsi la science et le savoir deviennent des points de mire que les fanatiques ont cherché à borner à travers le confinement des gens dans les cercles de l'ignorance et de la pensée oisive et l'opiniâtreté de croyance aveugle et acharné, et qui plaident pour un credo immuable. Un monde qui n'accepte ni la critique ni l'opposition ni même pas la différence, s'enferme dans une clôture spirituelle qui peut aller jusqu'au sacrifice de sa vie ou même de celle de ses proches. Répandre la mort et la terreur au nom de Dieu et de leur dogme est la charge des "thérapeutes de l'esprit"[2] qui diffusent le slogan : "Dieu est le plus grand ! " Pour elle non vivons, pour elle nous mourrons !".[3]

Les frères vigilants se constituent, dès lors, légionnaires terrestres de Dieu, chargés de la mission de combattre les mécréants et tous ceux qui oseraient transgresser leurs lois. Leur culte n'admet aucune autre interprétation qui s'opposerait à les leurs. Leur dogme ne devance pas une résignation aveugle et obstinée à une religion, à un texte et à un credo qu'ils ont claquemuré dans un cercle borné et confine. Et pour arriver à épurer la terre des infidèles, ils se chargent d'assurer la médiation entre Dieu et ses créatures et s'il le faut, la force des armes et la violence peuvent faire le nécessaire. Leur approche exégétique prétend détenir, seule, la vérité et exécuter la volonté divine sur terre sans pitié ni tolérance comme apparaît dans l'une des manifestations des frères vigilants :

> La masse humaine pressurée, qui ondule comme des dragons multicolores des carnavals chinois, possède un seul cœur gigantesque, galvanisé, trempé dans le brasero de la foi, le soupir collectif qui termine chaque incantation est comme un grondement sismique qui fissure les entrailles du monde.
>
> Ce rassemblement a des allures de jugement dernier. Le monde va devoir rendre des comptes, l'humanité va se présenter au verdict avec ses beautés et ses turpitudes, rien ne sera oublié, rien ne sera pardonné.[4]

Ainsi le fanatisme des frères vigilants a pris plusieurs formes et dimensions dangereuses, à commencer par la déclaration d'une guerre acharnée contre tout ce qui suscite le doute et le questionnement loin des vérités émises par le texte. Un texte qui n'a pas changé depuis près de quinze siècles et qu'ils cherchent à le restreindre dans une

[1] Ibid., p.84.
[2] Ibid., p.83.
[3] Ibid., p.80.
[4] Ibid.,pp.79-80

exégèse littérale qui se borne à tout développement ou toute modernité ; une exégèse qui décontextualise la parole divine pour qu'elle ne profite qu'à leurs intérêts réduits au point de représenter la violence comme un élément intrinsèque de la religion. Cette lecture sectaire se traduit par des actes et des comportements violents de révolte et de nihilisme qui détruisent en premier lieu les liens parentaux, à l'image de Kenza, la fille de Boualem qui :

> lui avait assené, quelque jours avant son départ, qu'elle avait honte d'un père comme lui, sourd à la voix de Dieu, exclu des clémences du jugement dernier et des béatitudes de la résurrection. C'était l'heure de la prière. […] lorsqu'ils se relevèrent de leurs dévotions, la fille ramassa avec rage son tapis et, se tournant vers son père, elle déversa un flot de reproches.[1]

Kenza, cette autre victime atteinte de la maladie de la foi, n'est qu'un échantillon de dizaines de milliers de jeunes piégés par les "régulateurs de la foi"[2]qui les poussent jusqu'à l'extrême du sectarisme au point de sacrifier les liens familiaux sous prétexte de se résigner à la volonté divine :

> Sature dressé de justicière. Virago implacable que toute féminité a désertée. La maladie du fanatisme l'avait atteinte. Sa foi surhumaine, inhumaine, avait rompu en elle tous liens tissés par la chair de l'affection. La petite fille aimante, qui s'était toujours sentie très proche de son père, était morte. C'était comme un cocon répudié par la jeune fille bardée de certitudes supérieures, pourvue d'une carapace nouvelle qui ne présente aucune faille pour la tendresse, les faiblesses et les tergiversations de l'homme incrédules.[3]

Et comme le fanatisme n'a pas cessé de gagner le terrain au milieu juvénile, il n'a pas hésité, ni reculé, ainsi, à émettre la pensée antiféministe et de misogynie dans les mosquées et à travers les prêches. La femme devient dès lors le germe de tous les maux, c'est pourquoi on appelle à l'hybrider tout comme les penseurs, les artistes et les athées que la société doit s'en épurer :

> La femme était malmenée mais elle n'était pas, comme aujourd'hui, réduite à une chose honteuse que l'on dissimule derrière un voile noir. Elle n'était

[1] Ibid., pp.71-72
[2] Ibid., p.68.
[3] Ibid., p.72

> nullement assimilée à un objet de séduction et de damnation dont le croyant doit se garder comme d'un appât du diable. Les femmes sont aujourd'hui au centre des prêches dans la majeure partie des lieux de culte ; Elle sont, au même titre que les artistes, les athées et les libres penseurs, désignées comme la source de nos malheurs multiformes, la cause du juste châtiment qui nous accable. Si Dieu refuse de déverser sur nous ses richesses, sa compassion et sa bénédiction, n'est-ce pas en raison de ces saltimbanques, de ces dépravés, de ces pêchés incarnés dont l'existence même constitue une offense au ciel ?[1]

Le sectarisme de la nouvelle ère ne cesse d'envahir les esprits des jeunes et de réduire leur liberté d'action tout comme celle d'expression et de pensée, il se cantonne à écarter la femme de tous les domaines de la beauté, de la créativité voire même du partage avec l'homme, son habit et sa conduite incarnent et reflètent, désormais, sa réclusion et sa claustration dans les ténèbres de la rétrogradation et la reculade qui l'ont déroutée du courant de la modernité et de l'édification :

> Les femmes réduisent leur présence à un ombre noir, sans nom et sans visage. Elles rasent les murs, humbles et soumises, s'excusant presque d'être nées. Les hommes devancent leurs femmes de deux ou trois mètres ; ils jettent de temps en temps un regard en arrière pour s'assurer que leur propriété est toujours là : ils sont gênés, voire exaspérés, par cette présence à la fois indésirable et nécessaire.[2]

En effet, c'est dans ce" bourrage de crâne" dans lequel sombre la pensée des frères vigilants, que les femmes étaient humiliées au point de les destituer de leurs fonctions et leurs prérogatives d'antan qu'elles exerçaient côte à côte avec les hommes dans l'édification nationale et civilisationnelle, elles sont devenues des instruments maniables aux mains des hommes qui les manipulent pour les filtrer à l'intérieur des demeures et participer machinalement à la propagation de leur méditation religieuse :

> Ayant plus de facilité que les hommes à pénétrer dans les foyers, c'est par leur biais [les femmes] qu'un service de renseignement a pu se mettre en place et que des quartiers entiers ont été soigneusement enregistrés et classés, avec les us, les habitudes, le terrain de vie, la couleur politique, le degré de dévotion, les idées morales de chaque habitant.[3]

[1] Ibid., pp. 66-67.
[2] Ibid.,p.69
[3] Ibid., p.85

Le service de renseignement sur lequel compte les frères vigilants ne pourrait pas fonctionner sans l'intrusion de ces femmes dans les maisons et la multitude des tâches qu'elles y exerçaient :

> Ces femmes ont aussi appris aux ménagères et aux mères de famille à surveiller les écarts de leur mari, à élever leurs enfants dans la voie de Dieu et le refus de tout savoir inspiré par les propagateurs du sacrilège et de l'immorale, à se battre contre la société sans Dieu que d'habiles managers de Satan essaient d'implanter sur la terre, à résister à la prétendue science qui dépouille le monde de sa foi, elles se sont dénommées elles- mêmes "les thérapeutes de l'esprit.[1]

En revanche, Boualem Yekker le libraire tente de faire face à cet endoctrinement et à cette manipulation hypnotique par le maintien de sa librairie ouverte malgré sa désertion par les clients et la peur qui l'avait gagné suite aux menaces de mort, car " ils ont peur de s'aventurer dans cet antre d'Aladin, dans ce lien attirant mais suspect d'où ils ne sortiront peut-être pas indemnes".[2] Yekker est le prototype des intellectuels qui montrent leur désapprobation et leur discorde au système de valeurs de l'ordre nouveau : "Celui qui vous permet d'exclure sans remords ceux qui n'ont pas vos convictions."[3]

Néanmoins, les régulateurs de la foi et de la loi recourent à des mécanismes et à des stratégies qui paralysent toute tentative de confrontation ou même d'auto- défense de la part de ces intellectuels. Les frères vigilants manipulent les enfants et ils deviennent leurs instruments dans la diffusion de leur pensée et la concrétisation de leur barbarie :

> Sont-ce les enfants d'aujourd'hui qui ont pratiqué ce vandalisme ? Il ne peut que conjecturer, mais il sait que ces adolescents qu'on fanatise dans les mosquées, qu'on dresse à sauter à la gorge comme des dobermans, sont capables de tout, du sacrifice comme de crime, de l'abnégation comme de la terreur. Ils portent en eux la mort, prêts à la donner ainsi qu'à la retourner contre eux-mêmes sans le moindre sourcillement.[4]

Ainsi l'exploitation et la fanatisation des enfants sont devenues des priorités des frères vigilants car les enfants représentent un terrain vierge à l'instrumentalisation et à

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.23.
[3] Ibid., p.43.
[4] Ibid., p.44.

l'endoctrinement ; leurs jeunes esprits sont malléables et ils perdent rapidement leur innocence et leur sensibilité à la violence pour servir l'idéologie, ils sont employés comme des sources de renseignements plus discrètes et plus efficaces, et ils détournent plus facilement la vigilance des autorités. Dès leurs bas-âge, on les allaite l'esprit de parti et le sectarisme, on gonfle leurs cœurs par la haine et la vengeance car leur innocence a été à jamais gommée et a été substituée par un monde féerique qui se fondre sur l'élimination de l'autre qui oserait prononcer une vérité autre que celle absolue émise par les régulateurs de la foi :

> Les enfants sont devenus les exécutants aveugles et convaincus d'une vérité qu'on leur présente comme supérieure. Ils ne possèdent rien sur cette terre : ni matériels, ni culture, ni loisirs, ni affection, ni espoir, leurs horizons sont obturés. Ils sont prêts à tuer et à mourir. A quoi bon vivre, leur explique-t-on, alors que la véritable existence les attend ailleurs, hors de ce monde d'injustice et de péché, une existence qu'il ne devraient surtout pas compromettre par leurs hésitations ou leurs "désobéissances" ici- bas ? [1]

La propagande aux milieux infantiles s'avère fructueuse au point que ça devient impératif de s'affronter aux gens embourbés dans l'égout de l'erreur et du péché :

> Ils [les enfants] doivent servir la vérité, transgresser les barrières de la loi humaine arbitraire et fallacieuse pour atteindre et servir la vraie morale, celle qui échappe au temps et aux conjonctures parce qu'elle est l'émanation du bien dont le Très-Haut a fixé une fois pour toutes les contours de la substance.[2]

De surcroit, Le nouvel ordre a instauré des comités de bienséance qui se chargent d'établir, dans chaque quartier des listes de personnes à neutraliser ou à châtier, des activités à entraver et de commence à verrouiller, et c'est une opportunité pour les règlements de comptes et les vengeances, les enfants ont leurs tâches dans ces missions :

> "Les enfants sont très impliqués dans l'œuvre "civilisatrice" que les nouveaux maitres du pays entreprennent. Ils secondent souvent les adultes dans des travaux de volontariat, des missions de propagande et même dans les opérations punitives."[3]

[1] Ibid., p.45.
[2] Ibid
[3] Ibid., p.48.

Les affronts, les offenses, les vexations et les sarcasmes que subissent les gens par des hommes barbus vêtus de cagoules et de la tenue "afghane", les jettent dans une profonde déception et de dégoût au point de se mesurer à des bêtes sans valeur ni droit, à l'image de Boualem Yekker qui :

> "souhaite un bref instant être ce chien insouciant ou n'importe quelle autre bête. Il serait tellement bénéfique d'échapper aux lois et aux services d'une humanité plus que jamais désaxée, capable de tous les dépassements et de toutes les turpitudes."[1]

L'oppression sous laquelle vivaient les gens sous le nouvel ordre était telle que leurs journées étaient dépourvues de quiétude et de sérénité et leurs nuits aussi n'étaient pas exemptes de tourment et de hantise. Le cauchemar qui a fait inonder les larmes de Boualem Yekker était une prédiction du sort d'une société qui s'oriente vers l'affrontement entre le père et le fils dans un tribunal militaire fanatique qui choisit les enfants pour exécuter les verdicts contre leurs pères tout en excluant tout sentiment de pitié ou tout lien de sang :

> "C'est à ce moment que Kamel s'avance d'un pas, mais le regard au loin, comme si la présence de son père sur le banc des accusés ne le concernait d'aucune façon."[2]

De son côté, le père ressentait la nécessité d'épurer la société d'un tel danger rampant qui n'était autre que son propre fils :

> Un dessein téméraire, à la lisière de la folie, se forme dans la tête de Boualem Yekker. Cet être cruel, déshumanisé et pourri par il ne sait quelle organisation, il ne le reconnait plus pour son fils. Ils se dit même que, l'ayant conçu, il lui revient d'en délivrer la société.[3]

En effet, un tel cauchemar de Boualem Yekker qui finit par l'assassinat de son fils par ses mains et la lacération de son corps par les balles n'est que le résultant d'une préoccupation et d'une anxiété dues aux bouleversements de valeurs et de mœurs engendrés par le sectarisme de l'ordre nouveau. Djaout, et par le biais de son personnage

[1] Ibid., p.53.
[2] Ibid., p.57
[3] Ibid.

Yekker et la trame narrative, avertit la société de cette tornade du fanatisme qui moissonne tous les liens sociaux sans exclure les liens familiaux qui pourraient voler en éclat au nom d'une allégeance à l'ordre nouveau et sa volonté de s'imposer comme le justicier qui présente Dieu sur la terre Les menaces de mort, que ça soit par les coups de téléphone ou par les lettres sont une autre forme d'oppression qu'exerçaient les frères vigilants pour faire aligner les personnes qu'ils jugeaient mécréantes, insoumises, rebelles ; semer dans leurs cœurs la terreur et les affres semble être une bonne stratégie pour les ajuster voire les "apprivoiser" :

> Il sait qu'ils sont des milliers dans son cas. Mais la méfiance est générale. Comment ceux qui veulent lutter pourront-ils se rencontrer quand la méfiance est élevée au rang de névrose ? On a peur de se dévoiler au voisin mais aussi à l'ami, au frère, au rejeton. Chacun est barricadé derrière un rempart d'hypocrisie et de piété affectée.[1]

Et quand on n'est pas sûr de ses forces ou même dépourvu des armes, le silence reste la meilleure riposte à de telle attaques et offenses :

> Le silence, lorsqu'on n'est pas sûr de la fiabilité du terrain, est le meilleur appoint à cette armure, car la moindre faille qui se révèle, la moindre défense qui s'abaisse peuvent s'avérer fatales. Et la gigantesque massue des régulateurs de la foi viendra alors vous écraser comme une vulgaire mouche à merde qui aurait le culot de se poser sur un gâteau.[2]

C'est ainsi que l'oppression des frères vigilants a pris un tournant dangereux sous le régime de l'ordre nouveau qui se chargeait de désherber la société de toute source d'humanité, de questionnement et de liberté de penser et d'agir, et de la déraciner de tout germe de beauté, d'art, de culture et de créativité. L'inquisition des prédicateurs de la foi a substitué le citoyen par le croyant, et a annihilé la société au profit de la communauté de la foi, et elle a pilonné les livres et leur savoir au nom de la justesse absolue du livre. Mais que peut-t-on espérer d'une société qui ferme les librairies et incline vers le promouvoir du commerce de fast-food, où la profession du libraire est devenue une activité passible de la peine de mort comme le témoigne les propos du "Grand Vizir de la Réflexion" :

[1] Ibid., p.75
[2] Ibid., pp.75-76.

> Interrogé sur ses lectures, l'homme qui, aujourd'hui, occupe les fonctions de Vizir de la Réflexion, répondit qu'il s'interdisait de lire autre chose que le texte sacré ; que les romans, essais et autres divagations perverses ne sont que fatuités qu'il dédaignait et auxquelles il réglerait leur compte le jour où le Très-Haut, qui détient le secret des hiérarchies, lui en offrirait l'occasion.[1]

Ainsi, les prédicateurs de la foi ont favorisé le destin collectif au détriment de l'individu et du sens de l'humanité afin de corriger les égarements et les déviances des gens en répandant la terreur et le silence et ce par le moyen de l'oppression et de la violence :

> Il n'y a pas un lien, un service qui n'ait été frappé du sceau de la communauté et la foi fait loi. Rien n'échappe à cet ordre nouveau implacable et castrateur. Ils imposèrent, un été, leur règne sur la ville et jurèrent que rien ne serait plus comme avant. Ils sont décidés à faire table rase de ce qui s'est fait hors de leur volonté et de leur diktat.[2]

En effet, les jeunes ont subi un bourrage de crâne de manière telle que toute idée, culture ou passion est maudite voire prohibée par les frères vigilants barbus qui ont fait main basse sur la ville, et toute tentative de défi ou de sédition risquerait de fermes condamnations ou de pénibles châtiments, ce qui a généré une génération déshumanisée et dépourvue de tous les plaisirs de leurs âges et de toutes les beautés et les ambitions de la vie :

> C'est une sorte de jeunesse mutant, vide de tout désir humain, habitée et obnubilée par un brûlant rêve de pureté et de rédemption. C'est une jeunesse dévolue au noble combat pour la foi où la mort se donne et s'accueille avec un détachement terrifiant. Le licite et l'illicite sont les deux frontières qui bornent leurs horizons, qui balisent leur champ morale : on se sacrifie pour instaurer l'un et on se bat jusqu'à la mort pour effacer l'autre.[3]

Une allégeance, une résignation, voire une obéissance aveugle à un dogme qui prétend répandre et préserver une loi divine de justice, de clémence et de perspicacité,

[1] Ibid., p.34.
[2] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout un écrivain pérenne*, op.cit., p.161.
[3] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., p.109.

cependant, c'est un dogme qui répand la mort et l'ignorance, l'anéantissement et l'obscurantisme au milieu juvénile :

> jeunesse sans générosité et sans entrailles, sans raison et sans retenue, tout entière agitée par un flux dévastateur, le flux du dogme qui commande de souffrir et de faire souffrir, d'anéantir et de disparaître sans une pincée d'état d'âme ! Des jeunes s'épient dans la rue, prêts à en découdre sauvagement au moindre geste suspect. Les armes parlent avec une aisance et une fréquence qui font de la vie une dérision, un simple accident temporel coincé entre deux probabilités où la variable est devenue plus aléatoire que jamais.[1]

De surcroît, l'obscurantisme ne semble être le seul objectif visé par les frères vigilants qui ont planifié et ont réussi à ensemencer l'épouvante, la frayeur, l'effroi, l'horreur et les affres au point que "la populace" se réduisait à des bêtes préoccupées par leur survie :

> Lorsque quelqu'un plonge la main dans sa poche, sous son manteau ou sa gandoura, des souffles se suspendent, des cœurs se mettent à battre la chamade, des jambes se tendent, prêts à entamer une course folle. Il n'est pas rare qu'un pistolet ou un poignard jaillisse, un bond de félin, un geste prompt comme l'éclair l'accompagnant. Le résultat un homme lardé de coups de lame ou perforé d'une série de balles se débat dans une mare de sang comme la bête du sacrifice rituel. Il n'y a pas de main secourable, de réactions d'indignation.[2]

En effet, la société des frères vigilants représente une transposition, une photographie en plus d'une prédiction de la société algérienne de Tahar Djaout, juste après l'annulation des résultats des élections législatives en 1991, et peu avant son assassinat. Les dépassements et les attitudes des barbus, adhérents du parti islamiste prohibé, se présentent dans ce roman d'engagement de façon grotesque et dérisoire, la condamnation de tel comportement par un récit vraisemblable prouve le souci et les préoccupations qu'apportait Djaout quant à la dérive de la société algérienne vers le sectarisme et le fanatisme religieux et l'avertissement des impasses qu'ils peuvent en mener.

Les discours qui flottent dans la société romanesque du *Dernier été de la raison* reflètent les voix discursives de la société de début des années 90 du siècle dernier. L'engagement de l'écrivain-journaliste l'a incité à écrire ce pamphlet socio-politique pour

[1] Ibid., pp.109-110.
[2] Ibid., p.110.

alerter le pays de ce danger qui le guette, mais hélas les mains du fanatisme ont fauché sa vie qui était en plein printemps et ses lecteurs n'ont pu découvrir ce roman que six années après son assassinat en 1999.

En somme, les sociogrammes djaoutiens à travers toute sa production (les cinq romans) apparaissent comme une transposition voire une adaptation d'un vécu immanent et sociétal qui n'est pas exempt des mutations, des écueils et de risque. Le roman est, dès lors, utilisé par l'écrivain-journaliste pour dénoncer beaucoup de pratiques sociales qui basculent le pays vers l'impasse et le drame, et ce par des stratégies discursives qui invitent le lecteur à adhérer à la cause de l'écrivain qui n'est en fin de compte que la cause de toute une société. Mais quand est-il de l'insertion des mythes dans sa société romanesque?

Chapitre 02 : l'écriture de la mythification et de la démystification

2.1- Du mythe littéraire à la mythocritique

2.2. L'écriture de la démystification et de la mythification Chez Djaout

Le mythe a accompagné l'homme depuis sa création jusqu'à nos jours dans l'explication de la constitution du monde et des groupes, dans l'élucidation des mystères et des énigmes métaphysiques et rituels. Placé hors du temps ordinaire, il passe pour un objet d'étude dans les sciences humaines notamment littéraires.

2.1 Du mythe littéraire à la mythocritique

L'étude des mythes est tout comme celle des thèmes, ne prend son essor qu'à partir des années 1930 sous l'influence de la psychanalyse, même si elle s'est constituée progressivement bien avant au cours du XIX^{ème} siècle et les premières décennies du XX^{ème}. Depuis les peuples sans écriture, le mythe est anonyme et collectif, il est défini comme un récit fondateur du temps fabuleux des commencements élaboré oralement au fil des générations. Philippe Sellier synthétise ses caractéristiques en disant ce qui suit :

> Le mythe est tenu pour vrai : histoire sacrée, d'une efficacité magique, récitée dans des circonstances précises, il est nettement distinct, pour ses fidèles eux même de tous les récits de fiction […].
>
> Le mythe remplit une fonction socioreligieuse, intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré.
>
> Les personnages principaux des mythes (dieux-héros) agissent en vertu de mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie" raisonnable". Leur logique est celle de l'imaginaire psychologisation et rationalisation marquent le passage du mythe au roman (Dumézil). Il revient à Claude Lévi-Strauss d'avoir mis en évidence un autre trait distinctif : la pureté et la force des oppositions structurales.[1]

Nombreux sont les mythologues qui opposent le mythe à la littérature à l'instar de Lévi-Strauss et Vernant qui qualifient le passage de l'un à l'autre en termes de rupture et de fêlure. Cette rupture apparait dès la disparition des caractéristiques du mythe religieux dans le mythe littéraire qui ne fonde ni n'instaure plus rien, en plus du passage du code du l'oral à l'écrit et son éloignement de la vérité, " Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact sociale et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions que l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire."[2]

[1] Philippe Sellier," Qu'est-ce qu'un mythe littéraire", *Littérature*, 1984, N°55, pp.112-126.
[2] Ibid.

L'on note que le panthéon mythologique gréco-romain a été le champ d'investigation où puise une multitude des écrits littéraires avec ses genres multiformes. Philippe Sellier constate que :

> Les littératures et les mythographies de la Grèce et de Rome nous ont légué toutes sortes de scénarios (avec leurs variantes) où la matière mythique, plus ou moins transformée, demeure décelable. Certains ont exercé une intense fascination et ont été indéfiniment repris, suscitant sporadiquement des œuvres d'une grande envergure.[1]

Pour que le mythe religieux embrasse le champ de la littérature, il a fallu qu'il passe par plusieurs épisodes et plusieurs baptêmes pour qu'il trouve son prestige contemporain et sa forme actuelle et qui le positionne souvent au-devant de la scène culturelle et artistique." Longtemps retravaillé, le mythe atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend supérieur à ces agencements individuels qu'on appellee littérature."[2]

La littérature comparée se penche souvent vers l'investigation des mythes au sein des textes aussi variés que convergents et elle se réfère souvent à la célèbre définition du mythe proposée par Denis De Rougement dans les premières pages de *l'Amour et l'Occident*:

> Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes.[3]

Quant à l'entrée du mythe littéraire dans l'écriture romanesque, elle est qualifiée par Lévi- Strauss par les propos ci-dessous, où il distingue les voies de l'un et de l'autre:

> le romancier, lui, ne soit plus hanté que par " des formes et des images disloquées, et il "vogue à la dérive parmi ces corps flottants". Le roman est né de" l'exténuation de la structure " : il s'est emparé des" résidus déformalistes" du mythe" et souffre du" manque de plus en plus évident d'une charpente interne.[4]

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

Il est utile de rappeler que la confusion entre le récit mythique et le récit littéraire est à jamais consommée dans la mesure où l'intrusion de l'un dans l'autre constitue, de nos jours, le noyau de la littérature comparée ou à ce que Georges Dumézil, dans les préface de *Mythe et épopée,* appelle" la mythologie comparée"[1]. L'actualisation des mythes dans les textes littéraires a généré une interdépendance voire même une ressemblance (une réinsertion) entre le récit mythique et le mythe littéraire de telle manière qu'on a commencé à parler de mythologie littéraire et du mythe-récit comme le confirme Pierre Brunel :

> A.J. Greimas, cherchant à distinguer le récit mythique des autres types de récit, lui affecte comme caractéristique essentielle la redondance : non seulement le récit mythique réitère fortement certains formules, certaines séquences, certains rapports, mais encore il a le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ses éléments constitutifs (ce que Lévi-Strauss appelle les « mythèmes ». Cette réitération même invite à la comparaison, et A.J. Greimas préconise en effet a une description comparative qui serait à la fois « générale et historique » et à laquelle il affecte deux buts : la description de l'univers mythologique (qui ne semble relever plutôt d'une mythologie littéraire), la définition de la structure du mythe-récit (qui ressortit de l'analyse structurale des récits).[2]

La réitération du mythe dans les récits littératures a fait sortir ce même mythe du carcan rituel et religieux qui fut le sien à l'origine et a éloigné (libéré) le mythe littéraire de ses confins spatio-temporels et c'est pourquoi Pierre Brunel estime que :

> Georges Dumézil, bien qu'il constate l'antériorité du mythe par rapport à sa" carrière littéraire" et lui fixe pour fonction première de justifier et d'exprimer l'organisation sociale et politique, avec le rituel, avec la loi ou avec la coutume, est bien obligé de reconnaître que le mythe est un langage et que c'est surtout de" textes mythologiques" que l'on dispose.[3]

C'est ainsi que la configuration des mythes par l'homme et leur actualisation selon lesgoûts du jour à travers les siècles et selon les genres artistiques et littéraires ne sont que des preuves qui se juxtaposent pour dire l'humanisation de l'homme grâce à la mythologie

[1] Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, T.I, Gallimard, 1963, p.10.
[2] Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, p.31.
[3] Ibid. p.32.

qui participe en grande partie à l'ôter et à l'extirper du joug de la lubricité et de la lasciveté comme le confirme Michel Tournier, dans *Le Vent Paraclet* :

> L'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme n'est qu'un animal mythologique. L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires, au Kaléidoscope d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent jusqu'au tombeau.[1]

En effet, la mythologie forme l'aspect humanitaire de l'homme qui ne pourrait se constituer qu'avec le cumul et l'amoncellement des récits, des histoires, des mythes qui contribuent à la définition de ses désirs et de ses sentiments et qui lui permettent de se connaitre et de se définir car " l'âme humaine se forme de la mythologie qui est dans l'air."[2]

Dans cette optique, Il est crucial de rappeler que la mythologie prend sa forme vivifiante et se réactive à chaque fois qu'il semble nécessaire de le faire parce que l'homme a souvent besoin de cette bouffée d'oxygène qui lui aère ses pensées et ses sentiments, c'est pourquoi on estime que la fonction de la littérature est de réactiver la mythologie et de préserver le caractère ontologique des mythes qui permet à l'homme de retrouver à la fois sa sociabilité et son humanité et de ne pas manquer le train du changement et de la modernité, et l'œuvre littéraire devient, dès lors, un mythe actif qu'on renouvelle à chaque fois pour déjouer sa disparition ou sa mort, à l'instar des êtres vivants et les écrivains qui se trouvent chargés d'une mission aussi bien sociale que biologique comme le confirme Michel Tournier :" Leur ambition [les écrivains] vise à enrichir ou au moins à modifier ce « bruissement » mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme."[3]

Michel Tournier poursuit ses explications sur le poids des mythes dans la société et leur lien avec la littérature en disant que :

> Cette fonction de la création littéraire et artistique est d'autant plus importante que les mythes- comme tout ce qui vit - ont besoin d'êtres irrigués et renouvelés sous peine de mort, un mythe mort, cela s'appelle une allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories. Les sociétés où les

[1] Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, Ed. Gallimard , 1977, p.191.
[2] Ibid.
[3] Ibid.,p.192.

> écrivains ne peuvent pas exercer librement leur fonction naturelle sont encombrées d'allégories comme d'autant de statues de plâtre.[1]

La mythologie vivifiante qui exige la permanence des personnages sous la forme de divinités ou de héros humains légendaires, requiert également l'actualisation et la mise à jour de ces mêmes personnages selon les goûts du jour afin de renforcer leur caractère persuasif et consolider l'esthétique littéraire et artistique. Cette voie nous interpelle dans la mesure où la redondance différentielle des mêmes mythes voire des mêmes productions de l'imaginaire à travers leur réception plurielle convoque ce qu'on appelle " la critique archétypale". Ainsi cette critique est définie comme suit :

> La critique archétypale (critique des archétypes, archétypocritique, critique de l'imaginaire) se présente comme une recherche des « lieux de sens » qui transparaissent à travers la redondance des productions de l'imaginaire individuel et collectif, ouvrant la voie à une intertextualité au niveau de l'imaginaire.[2]

Carl Gustav Jung explicite ce que signifie un archétype par les propos suivant :

> Il faut chercher en premier lieu l'explication historique d'un symbole dans son propre environnement culturel, puis trouver des symboles identiques ou semblables dans d'autres civilisations, pour pouvoir affirmer avec certitude qu'il s'agit d'un archétype. Et cette affirmation ne sera tout à fait sure que si cette image peut être rencontrée de nos jours dans un rêve et, bien sûr, chez un individu qui n'a jamais eu le moindre contact avec les traditions en question.[3]

Dans son article intitulé *archétype*, Stanislow Jasionowicz synthétise à la fois la fonction de l'archétypocritique et le poids de l'imagination archétypale comme suit :

> une archétypocritique responsable doit être aussi une mythocritique et une mythanalyse du" moment culturel " qu'elle tente d'examiner. C'est là que réside la différence fondamentale" réductives de ces phénomènes qui s'efforcent de limiter l'imaginaire à une causalité psychique et les approches" instantatives" où les archétypes apparaissent comme des organisateurs imaginaires signifiants " […] et où l'imagination archétypale permet de" participer à la vérité du monde",

[1] Ibid., p.193.
[2] Stanislaw Jasionowicz, "Archétype", In Daniel Chauvin, André Siganos, Philippe Walter, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, Imago, Paris : 2005, p.35.
[3] Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient,* Paris :Albin Michel, 1987, p.158.

> à chaque fois actualisée au niveau individuel de l'existence de chaque humain et au niveau collectif, celui du destin commun des sociétés et de l'humanité toute entière.[1]

Du moment que l'archétype participe à la réalité du monde qu'il soit vivifié par la mémoire individuelle ou collective, plusieurs genres littéraires contemporains puisent dans la mythologie et s'inspirent de ses arcanes et des mystères de ses personnages à l'image de la biographie et de l'autobiographie qui s'enracinent, pour une grande partie, dans les vies des ancêtres et les généalogies des dieux et des héros, elle conjuguent les mythes à l'Histoire et mêle la folle du logis à la vérité humaine au point de penser qu'" entre le mythe et la biographie se nouent, au fil de l'Histoire, des lieux complexes de filiation, de synergie, d'opposition et d'hybridation."[2] pour reprendre les termes de Daniel Madelénat de l'Université de Clerment-ferrant.

C'est ainsi que le mythe participe à l'écriture des vies des hommes et mêle sans cesse l'imagination, les pensées et les croyances des ancêtres avec celle de l'auteur, de son histoire, de son monde, et de son univers spirituel au point que le mythe assure une certaine cohérence et cohésion entre les ficelles de l'Histoire et contribue à la compréhension de ces énigmes comme le confirme Daniel Madelénat:

> le mythe arrange comme un aimant la poussière factuelle en figures cohérentes et fournit un schéma d'assemblage aux atomes d'informations, actualisations et historisations biographiques lui assurent une présence culturelle et sociale renouvelée : échange féconds et profitables aux deux parties.[3]

En dépit de son aspect imaginaire, le mythe poursuit son impact et sa présence dans le récit biographique, il lui sert de l'investigation psychologique et se résigne à l'épistémologie critique, mais il puise souvent de l'affabulation et de l'extravagance et du fantasme du mythe :

> refusé, renié, le mythe continue néanmoins de hanter la biographie comme ambiance indélébile de l'imaginaire (commune à l'écrivain et à son objet), dangereuse attraction, ombre accusatrice ou mauvaise conscience de tout " réaliste". Il peut s'anguler et se crypter dans l'épaisseur du texte- présence

[1] Stanislaw Jasionowicz, "Archétype", In Daniel Chauvin, André Séganos, Philippe Walter, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, op.cit, p.37.
[2] Daniel Madelénat," Biographie et mythe", In Daniel Chauvin, André Séganos, Philippe Walter, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, op.cit, p.51.
[3] Ibid.,p.53

> palimpseste- ou s'utiliser à la surface -propagande et marketing: toute entreprise biographique exhibe ou dissimule une dimension mythique souvent axiale.[1]

En effet, l'intrusion et l'investigation des mythes dans les différents genres littératures et artistiques contemporain n'est qu'une preuve qui s'ajoute aux preuves précédentes pour dire le poids du mythe dans le devenir individuel et collectif des hommes et des peuples et pour monter sa pesanteur et sa contribution à ce qu'on appelle la vérité-dévoilement. "Faire retour au mythe, c'est donc, corollairement et symboliquement, redevenir contemporain d'une première création."[2]

En effet, la création littéraire artistique exige d'une manière ou d'une autre l'intrusion ou l'inspiration du récit mythique qui favorise à l'artiste et au littéraire l'acte de création et lui permet de participer à un monde en perpétuel mouvement et évolution, dans cette optique Jean- Jacques Wunenburger estime que :

> le récit est apparenté, d'une certaine manière, à un texte latent qui ne peut revivre en moi qu'en se transformant en texte manifeste. Il n'y a donc de création que là où préexiste le texte de l'œuvre naissante, qui ne peut accéder à la représentation de soi qu'au prix de condensation, de déplacement semblables à ceux du rêve qui se nourrit du refoulement d'une histoire originelle. L'artiste sait par là qu'il n'est pas à l'origine à une parole autre, à l'Autre d'une parole, dont l'œuvre va porter précisément la trace.[3]

Jean- Jacques Wunenburger insiste sur le fait que le puisement dans le mythe offre à l'auteur la matière première de ce qu'il dit, de ce qu'il crée dans son œuvre, mais qu'il est ouvert à une parole, créateur ce moyen élémentaire et intermédiaire qui forme un pont entre l'être et le néant au point que la création devient quasiment impossible si elle ne s'appuie pas sur un récit mythique ou un récit d'une première création. " En reconnaissant, à travers le mythe, la voix obscure des origines, le créateur identifie un espace en retrait, un fond sans forme, à partir duquel une nouvelle forme peut trouver place dans le monde."[4]

De ce qui précède, nous confirmons qu'il est incontournable de dire que la mythologie contient une générativité intrinsèque qui ne cesse de livrer à l'homme

[1] Ibid.,p.55
[2] Jean-Jacques Wununburger," Création artistique et mythique", In Daniel Chauvin, André Siganos, Philippe walter, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, op.cit., p.71
[3] Ibid.
[4] Ibid.

contemporain une matière première et brute pour tout art y compris la littérature. Nous confirmons avec Wunenburger qu'" un récit mythique aussi riche, complexe et fondateur de sens qu'il soit, qui ne serait pas partagé ni transmis, ne pourrait être considéré comme un véritable mythe vivant."[1]

À l'instar de toute création artistique, la littérature ne renonce pas à récolter du champ de la mythologie qui demeure cette source inépuisable des thèmes, des personnages et des récits littéraires, c'est pourquoi nous rejoignons Wunenburger dans son affirmation que :

> "L'imagination créatrice dispose donc dans les mythes d'une générative d'histoires, de paysages, qu'il lui reste à assembler certaine langue. Archétypes, shèmes, symboles qui sont des mythes sont disponibles pour de nouvelles liaisons, de nos festations."[2]

C'est ainsi que l'imagination de l'artiste, du créateur ou du littéraire contribue à la libération du mythe d'une répétition et d'une réservation canonisée, figée et délimitée. Elle participe à sa désacralisation poétique qui le détache peu à peu de la sphère de la croyance, et dès lors les images mythiques viennent pour colmater la déficience et obturer les lacunes et les carences, les omissions et les embarras. Et dans cette optique, on estime que la création romanesque est l'activité artistique par excellence où on arrache aisément le mythe de sa version originelle pour se métamorphoser en œuvre ouverte à d'autres lectures, et perspectives :

> L'écriture, en précipitant le mythe dans le texte, assure une sorte de déformation, de défiguration, qui vise à dévoiler, ici et maintenant, ce qui se tenait caché dans le discours de l'origine. La création romanesque en particulier, se fait à mesure que le mythe de référence se défait, se vide de sa forme instituée, pour faire place à une appropriation personnelle ou ludique.[3]

C'est ainsi que la démythification a permis au mythe d'être exploité et investi dans les nouveaux contextes culturels de réception. Et la création artistique et notamment littéraire a garanti une accommodation de l'imagination personnelle et collective selon le goût du jour. En ce sens, il est significatif de rappeler que les sciences humaines, à travers

[1] Ibid.,pp.71-72
[2] Ibid.,p.74.
[3] Ibid.,p.75

la réactivation des mythes, participent à la fois à la compréhension et à l'élaboration du monde à chaque fois renouvelé et mouvant, à l'image de la psychanalyse qui :

> à travers ses expressions savantes comme à travers sa doxographie populaire, a réactivé des mythes pour en faire des outils vivantes de l'auto compréhension de soi de l'homme moderne […]. La médiation par le discours théorique scientifique, loin de vider le mythe de sa substance, lui redonne donc parfois, par ses effets culturels, une nouvelle vitalité.[1]

En effet, la gestation des œuvres littéraires et artistiques s'enracine dans les mythes et la" folle du logis" de chaque créateur et/ou auteur qui contribue à la pluralité des œuvres d'art et de la littérature. Et le mythe actualisé n'impose en rien un modèle génétique mais plutôt, il nous offre un vivier où puise l'inspiration démesurée de l'auteur (créateur), et où prend racine son génie qui lui permet de transfigurer le monde comme le confirme Wunenburger par les propos ci-dessous :

> La compréhension de l'imaginaire mythique peut nous aider à comprendre qu'au cœur de nombreux actes de création se tient une matrice de vie, un réservoir de formes, un code génétique d'histoires, qui préinforment l'œuvre, la fond croitre dans l'artiste, lui transmettent une force d'extériorisation. Le mythe apparait ainsi comme une structure symbolique d'images, particulièrement apte à susciter et à diriger la création.[2]

Wunenburger a bien synthétisé le poids du mythe dans la création des œuvres, et nous ne pouvons qu'à confirmer avec lui et rejoindre sa réflexion et son constat sur le rôle que joue le mythe vivifier dans la création des œuvres. Il estime que :

> Le mythe est donc bien une réserve d'œuvres à dire, à faire, et non une mémoire immuable qui contraindrait à la répétition fidèle, stéréotypé […] Le mythe apparait plutôt comme une concrétion de l'imaginaire qui ne se perpétue que par des rénovations continues, au cours desquelles s'insinuent d'innombrables micro- créations. La créativité mythique dépend beaucoup moins de la richesse paradigmatique d'une histoire, comme s'il y'avait des mythes stériles et d'autres féconds, que de sa structure symbolique générique.[3]

Il ajoute que :

[1] Ibid.,p.77.
[2] Ibid.,p.69.
[3] Ibid.,p.73.

> Le mythe est une totalité narrative qui appelle un développement, un dévoilement, qu'il appartient précisément à sa destination de mener à bien, ici et maintenant. S'installer dans un imaginaire mythique, c'est hériter d'une tâche où répétition et changement s'entremêlent inextricablement.[1]

Si la littérature contemporaine et postmoderne se penche toujours vers la mythologie antique, c'est parce qu'elle lui offre l'opportunité de valoriser un fantasme et une imagination illimités et qui ouvrent aux auteurs de nouvelles perspectives et de larges horizons. L'imaginaire personnel et collectif ne cesse de s'inspirer d'un imaginaire mythique qui participe à la libération des œuvres de fiction comme de diction des formes traditionnelles. C'est en se réappropriant les anciens mythes, que les auteurs contemporains ont largement participé à la préservation de la mémoire collective et aux débats idéologiques et à la critique des systèmes politiques en place. La littérature, ne se contente pas, dès lors d'une réactivation du fantasme, mais elle lui donne corps dans l'acte de l'écriture comme le voit Brunel." Faire entrer la vie dans le langage et communiquer au lecteur la force de métamorphose du désir est toute la puissance que l'on pourrait dire "mythique" de la littérature."[2]

Il est significatif de rappeler que le mythe est souvent pensé comme le réservoir qui préserve la mémoire de l'humanité, mais son aspect vivifier lui permet d'être cette parole vivante qui se renouvelle et se réactualise au fur et à mesure que le monde et les mentalities évoluent et changent." Le mythe n'est donc tourné vers le passé que dans la mesure où ce dernier sert de tremplin au futur. Mémoire vive parce que mémoire en devenir"[3] , comme le confirme Danièle Chauvin.

De surcroît, la mythocritique se veut une synthèse des diverses critiques littéraires et artistiques anciennes et nouvelles et qui s'investissent chacune à sa manière dans un objet précis pour donner sens au récit littéraire. Elle condense les éléments et les objets de chaque critique littéraire pour atteindre une compréhension globale de l'œuvre et l'approcher au lecteur. Elle " va donc d'emblée chercher l'être même de l'œuvre dans la confrontation de l'univers mythique qui forme le" goût" ou la compréhension du lecteur

[1] Ibid.
[2] Camille Dumoulié,"Désir et mythes", In Danièle Chauvin, Andrés Siganos, Philippe Walter, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, op.cit.p.109.
[3] Danièle Chauvin," Mémoire et Mythe", In Danièle Chauvin, Andrés Siganos, Philippe Walter, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, op.cit.p.235.

avec l'univers mythique qui émerge de la lecture de telle œuvre déterminée."[1]

L'acte de lecture est le fait d'appréhender l'œuvre littéraire et le mythe qui la fonde , et d'en construire une pensée symbolique et dont elle est un reflet analogique et symbolique. Et la culture ne peut être abordée qu'à travers le discours symbolique que revêt le mythe qui la décrypte. Le mythe personnel qui est propre à l'écrivain, est un récit symbolique qui dissimule et déduit certains aspects inconscients de sa personnalité profonde.

Selon la mythocritique, on ne peut tirer la signification de l'œuvre littéraire approchée qu'à partir de sa relation avec le mythe qui décrypte un réseau de relations synchroniques entre thèmes, et du coup, l'œuvre littéraire traite les grandes questions de la condition humaine, et ce sont les valeurs axiologiques qu'on investit qui contribuent à l'élaboration de l'analyse anthropologique de cette œuvre.

Si l'auteur est appelé à actualiser un mythe ancien à ses contemporains dans une forme qui répond au goût du jour, le lecteur quant à lui est censé déceler le rapport entre le mythe et son époque ainsi que sa culture et le texte apparait dès lors comme un objet de transmission culturelle. Objet de création, l'œuvre littéraire devient objet d'investigation.

L'approche thématique et mythocritique ont en commun l'objectif de mettre en évidence l'univers imaginaire d'un auteur ou celui d'une culture, elles partagent entre elles la même inscription dans l'imaginaire et c'est ce qui fournit à l'anthropologue une clef pour explorer la culture de l'auteur voire son idéologie, son comportement littéraire.

C'est ainsi que la mythocritique consiste dans un premier temps à repérer les thèmes et les figures et dans un deuxième lieu elle cherche à déceler le rapport entre le texte, le système culturel et ses mythes. Si la mythocritique tente d'interpréter le texte littéraire à la lumière des mythes vivifiés, et des archétypes, que peut-on dire de l'exploration des mythes dans l'œuvre djaoutienne?

2.2. L'écriture de la démystification et de la mythification chez Djaout

Le premier roman de Tahar Djaout *L'exproprié* porte un intérêt particulier à l'histoire de l'Algérie, à commencer par les conquêtes islamiques au Maghreb et la réaction des

[1] Gilbert Durant, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris : 1992

berbères et leur résistance, en passant par la colonisation française et les révolutions populaires et la guerre de libération ainsi que l'histoire récente de la politique post indépendante du pays, néanmoins, le traitement littéraire de cette histoire était dissemblable à celui des historiens ou même des écrivains mobilisés dans la lignée idéologique de l'Histoire officielle.

Djaout, et à l'instar de Nabil Farès, affiche son opposition frontale à la propagande de l'état en jetant son Histoire officielle, et par le regard d'un iconoclaste sur le passé arabo-berbère- musulman, il opte pour une revisite réflexive de l'Histoire, de ses chants, de son patrimoine orale, légendaire et mythique.

En effet, l'image mythique de la Kahina semble être le premier arrêt du train-assises de la pensée djaoutienne. Elle est interpellée par l'auteur car elle symbolise l'image de la résistance antique maniée par le discours officiel et son idéologie sur le passée arabo-musulman de l'Algérie. Démythifier cette "Kahina" tant glorifiée par la légende populaire et tellement exploitée par le pouvoir en place dans sa politique d'unification nationale et du façonnement d'une identité : telle était la stratégie discursive djaoutienne. Il se sert de ce personnage mythique qui hante la mémoire collective au Maghreb et notamment en Algérie pour sustenter un imaginaire à caractère émancipateur et donner libre cours à une écriture créatrice.

Entre un désir d'évasion d'un vécu chargé d'une somme d'expropriation et une volonté de déconstruire l'histoire et lancer l'amnésie, l'usage des mythes semble propice pour reconstruire cette même histoire en lui imposant des remaniements et des haltes du même types des arrêts du train.

L'on note que les différentes versions (variantes) du mythe de la Kahina convergent vers l'image de la femme infidèle et par-dessus toute détentrice du pouvoir royal en Afrique du nord, et que son règne était marqué par l'anarchie, le désordre, l'oppression et l'injustice, et que son assassinat par les conquérants musulmans arabes était synonyme de la fin de l'infidélité et a permis la restauration de la loi de Dieu et de l'Islam dans la région. Cela selon les récits écrits au Mashriq (à l'Orient) et qui s'adressaient à la communauté arabo-musulmane et non pas au peuple berbère et qui justifie la conquête et les expéditions au Maghreb par la volonté de répandre la religion de Dieu (l'Islam)

et s'opposer à la mécréance et à l'anarchie qu'incarnait la Kahina et cela pour le bien de l'humanité.

Et à l'opposé, les autochtones du Maghreb à savoir les berbères, ont formé et transmis leurs propres versions légendaires de la Kahina, en la présentant comme le symbole de l'audace et de la résistance contre l'envahisseur. Entre les deux camps, celui des autochtones, et celui des expéditeurs, une multiplicité de voix et de versions se référant à des oralités et à des intentions et des intérêts différents, se confondent et s'opposent, d'où le caractère énigmatique et confus du mythe de la Kahina. Il convient de rappeler à ce titre que :

> Dès le 11ème siècle, la légende de la kâhina contient deux mythes, l'un concernant la mission civilisatrice de l'islam, l'autre l'origine des berbères. Les deux mythes avaient pour fonction principale d'intégrer le Meghreb à la communauté musulmane, pour ce faire, il fallait transformer les berbères en Arabes. Avec le temps, cette mythologie s'est enracinée fermement dans l'idéologie maghrébine. Au 19ème siècle, les Maghrébins se considéraient comme partie intégrante du monde musulman, bien que ce monde ne fût plus majoritairement arabe. Au même temps, ils abhorraient le fait d'être considérés comme marginaux, comme "une queue" pour utiliser une expression remontant au moins au 14ème siècle.[1]

Quoi qu'il en soit, le mythe de la Kahina, avec ses multiples archetypes passionnément présent dans l'histoire et la mémoire collective du Maghreb, de ses peuples et de sa littérature aussi bien orale que contemporaine, cette dernière ne cesse de puiser dans les réserves mémorielles et l'imaginaire collective des peuples. La Kahina en tant que symbole mythique exploité dans le discours historique officielle et propagandiste sur les origines, est ainsi convoquée dans la trame narrative de *L'Exproprié* qui est considéré comme un intertexte de Nabil farès du roman intitulé *Mémoire de l'Absent* comme l'affirme Rachid Mokhtari :

> Ce texte déroutant, novateur sur le plan de sa mise en forme typographique (italique, nombreux retraits, blancs) et textuelle (lettres de l'alphabet français en guise de titre, de chapitre et de ponctuation dans le corps du texte parfois…) semble faire écho au roman de Nabil Farès Mémoire de l'Absent dont le texte

[1] Abdelmajid Hannoum, "Histioriographie et légende au Maghreb : La Kahina ou la reproduction d'une mémoire", *Annales Histoire, science sociales*, N°3, 1999, pp. 667-686.

> est constitué de petits schémas faits à la main, représentant les bergers d'un fleuve dont il est question sous la symbolique d'un territoire mnémonique mouvant.[1]

Rachid Mokhtari justifie une telle parenté entre les deux textes (intertextualité) par l'intérêt qu'ils portent tous les deux à l'Histoire, à l'identité et aux origines :

> Car, à l'instar de Nabil farès, Tahar Djaout oppose les icônes mythiques de l'Histoire, celle-là même par lesquelles se construisent des identités immuables, engoncées dans la mémoire de la transmission des origines à la réalité généalogique (le mot est fortement connoté chez Nabil Farès)[2]

En effet, symbole de la bravoure, de la lutte et de la résistance berbère face aux multiples expéditions arabo-musulmanes au Maghreb, La Kahina comme image mythique a été investi et a inspiré beaucoup d'écrivains maghrébins dans leurs œuvres romanesques dans la défense de la cause berbère au Maghreb. Elle a hanté, à elle seule sans rival, l'imaginaire populaire et littéraire à la fois, et l'écriture de *L'Exproprié* en est un bon exemple.

La mémoire collective de cette icône mythique servait comme support à l'imaginaire de Djaout qui s'approprie le mythe, le déconstruit, et puis le reconstruit selon ce qu'exige sa créativité et sa subversion textuelle, et il n'est pas le seul parmi les siens à procéder de la sorte car :"Si tous ces écrivains revendiquent sans detour cette figure historico-légendaire, chacun en construit dans ses textes une image personnelle dans laquelle on perçoit le travail de l'imaginaire du poète qui élabore autour de l'héroïne un mythe."[3]

En effet, cette appropriation de ce mythe dans les différentes écritures littéraires algériennes et maghrébines et ces multiples remaniements, déconstructions et reconstructions par les écrivains n'a contribué qu'à une abondance de variantes, de versions, d'archétypes et une infinité d'œuvres et de facettes de ce personnage qui confirme de plus en plus son caractère énigmatique et mythique comme l'affirme

[1] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, op.cit., p.189.
[2] Ibid.
[3] Mohamed-Saâd Zemmouri, *Présence berbère et nostalgie païenne dans la littérature maghrébine de langue française*, publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Tétouan, 2000, p. 97.

Denise Brahimi :

> "La Kahina échappe aux hommes et à l'histoire pour entrer dans le mythe : c'est une autre manière de dire qu'elle ne correspond plus à une vérité vécue et observable parmi les femmes de son pays mais qu'elle est profondément enfouie."[1]

De son côté, Tahar Djaout se démarque par un investissement créateur qui brise les variantes antérieures de la Kahina et qui l'avaient présentée à l'unanimité comme symbole de l'audace et de la résistance, et l'emblème du patriotisme, de l'histoire, et de l'identité :

> " Le vieux lui conta d'abord l'histoire. Celle-ci tenait en peu de mots. Nomades insatisfaits, ils trimbalaient Dieu dans leurs errances. Kahina : première patrie. elle jugulait Dieu et les slogans : elle colmatait les viols et les cassures."[2]

> "grand-père se mit à dessiner le visage de la Kahina. La Kahina comme djida. Quand il eut terminé le portrait, il s'en éloigné, le considéra avec gravité et me dit d'un air satisfait : « C'est grand-mère. »"[3]

La démarcation de Djaout apparaît, dès lors, par la représentation de la Kahina sous un autre jour :

> " Kahina –ma-mère- par intérim l'impératrice –pute la reine immobilier
> l'héroïne indésirable et abhorée "[4]

A cela s'ajoute l'investissement dans ce personnage mythique par des expressions vexantes et mortifiantes :

> " « une crapaudière », dis-je avec mépris et je crachai sur la Kahéna moi plus que nègre suçant les latérites."[5]

L'outrance dans l'abolition de l'image idéologisé du mythe, était telle au point de tomber dans un langage poissard et une représentation obscène et triviale :

> "si je vous racontais mes braves amis

[1] Denise Brahimi, *Femmes arabes et sœurs musulmanes*, Paris :Tierce,1984.
[2] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.20
[3] Ibid., p.68
[4] Ibid., p.65.
[5] Ibid., p.64.

Comme mon ancêtre Kahéna

Etait bonne baiseuse "[1]

L'on note que l'écriture de *L'exproprié* est marquée par un style fragmentaire et déconstruit en permanence et qui recourt à plusieurs reprises aux anecdotes et aux épisodes mythiques, historiques et mémoriels, émaillés par des phrases hermétiques et sibyllines, et la trivialité a trouvé dans ce langage son poids car considérée comme une arme pour fausser adhésion et allégeance au discours idéologique. Se mutiner contre ce discours et le maudire semble être une échappatoire et une émancipation d'une répression et d'un asservissement qui a duré longtemps :

> je ne dirai plus comme mon père / « rettachez-moi d'office/ à cette race cultivée de seigneurs/ pourvue par Dieu/ et n'en parlons plus »
>
> Mon frère l'Iconoclastre/ tu es voyou et lactescent/ comme cette terre la nôtre/ celle que ne défigurent pas/ les bréviaires/ les supercheries/ et les patronnats/ tu es indomptable et recalcitrant/ comme ces noms maudits/ la Kahéna/ nos soleils/ et nos peaux.
>
> Et feu sur les temples/ et temples sur les ministères spéculateurs/ et foudre sur les limites nominales.
>
> Aujourd'hui/ face à ce soleil longtemps maquillé/ je m'enfante dans la vraie lumière.[2]

L'investissement dans le passé et dans ses personnages mythiques permet à l'auteur de bâtir un pont entre son vécu et ses ancêtres et se positionner en situation de sédition contre le discours idéologique qui impose une variante sur les personnages mythiques, historiques et sur les origines et les ancêtres, c'est pourquoi sa pensée oscille entre l'imaginaire collectif et l'imaginaire personnel, entre l'interprétation étatique, et la conception singulière, entre le patrimoine plurielle et son propre univers créateur.

Anéantir la représentation figée de la Kahina et reproduire une autre image qui laisserait entendre une insurrection contre les formes établies et le modèle discursive monarchique, et c'est ce qui fait submerger le talent littéraire de l'écrivain : le remaniement et la modulation du mythe :

[1] Ibid., p.66.
[2] Ibid., p.41.

> " Et c'est par ce qu'il(le mythe) est tendu entre les forces antagonistes, entre des sens contradictoires, qu'il peut être un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait apparaître en transparence."[1]

La fantaisie dans l'écriture de *L'exproprié* a permis à Djaout de prendre des libertés par rapport à la Kahina au point de lui donner la coloration du lieu, de la circonstance, et de son état d'âme, et cela n'est pas propre à lui mais c'est une attitude et une tendance dont réjouissent beaucoup d'hommes de lettres comme le confirme Pierre Brunel :

> Le texte littéraire qui vient conformer l'existence du mythe comme ensemble réserve ses droits à l'existence singulière […] Il faut reconnaitre à tout écrivain le droit à la modulation et, pour l'analyse littéraire, cette modulation est plus intéressante qu'une donnée toujours incertaine et toujours hypothétique.[2]

Ainsi, le mythe reste un objet indélébile de l'imaginaire de Djaout qui sert, en premier et en dernier lieu, à démontrer son engagement dans une écriture réflexive voire oppositionnelle face à un vécu lourd et amère et contre un discours répressif et mensonger. La démystification de la Kahina n'est pas fortuite dans la mesure où elle incarne l'esprit de rébellion et le caractère de détermination, de persévérance et d'attachement à la terre natale.

En dépit de multiples variantes et archétypes reposant sur des arrières pensées idéologiques et qui a provoqué tant de controverses et d'interprétations, évoquer son nom, à lui seul synonyme du refus de la soumission et la résignation chez les berbères. Ainsi l'imaginaire personnel de Djaout ne pourrait fleurir et se déployer sans son puisement dans la mémoire collective des ancêtres :

> C'était au temps de sa prime jeunesse. Il alla dans les Aurès (y suis-je né, moi?), espérant y trouver la mer. Et récupérer les miettes d'une mémoire qui seraient éparpillées avec les cendres d'une reine coupée en morceaux et jetée dans l'unique puits de la région pour que les paysans meurent de soif.[3]

[1] Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, op.cit., p.71.
[2] Ibid., p. 80.
[3] Tahar Djaout, *l'exproprié*, op.cit, p.20

L'on souligne que le lecteur repère un certain rapport entre l'évocation ironique et ubuesque de la Kahéna et le pouvoir répressif et son idéologie au point de la rabaisser à une sexualité grotesque et débordante, et ce n'est qu'une manière de la démythifier et de dire l'insoumission de l'auteur à l'idéologie dominante et son opposition manifeste au discours falsificateur de l'Histoire et aveugle aux origines berbères du Maghreb et de l'Algérie :

> Ainsi, il ne reste de la Kahéna qu'un nom qui a perdu toute résonance et qui reste ouvert à tous les mythes, y compris, celui selon lequel, elle pourrait bien être sa grand- mère…ou bien encore comme la seule iconoclaste de notre histoire " Or, l'oubli de la Kahéna, n'est pas non plus sans rapport avec la misogynie […] Ironiquement, le narrateur, parlant de son enfance se dit être « déjà misogyne ».[1]

En effet, investie dans le discours idéologique dominant, ou vouée à l'amnésie historique, la Kahéna (Dahia=l'inspirée en arabe et en berbère), a inspiré et orienté l'écriture subversive et éclatée de *L'exproprié*. La démythifier par une écriture fragmentaire et des récits flous et entrecoupés ainsi des voix narratives éclatées entre lesquelles submerge souvent la voix de l'auteur- narrateur :

> "Kahina la berbère. Une femme qui a osé mener la résistance contre le verbe d'Allah. Son nom Dihya, ou Damya, fut masqué sous le substantif, généralisant et neutralisant, de Kahina qui signifia la devineuse, bientôt compris comme la sorcière."[2]

L'écriture de *L'exproprié*, tout comme celle de *L'invention du désert*, est hantée et émaillée par l'ombre de la Kahéna. Ce symbole de l'Histoire de la résistance en Algérie, maniée par l'idéologie dominante qui la considère comme "une ombre fantomatique" et "un souvenir inconfortable" pour les détenteurs du pouvoir à travers les siècles :

> Il existe pourtant à Tehouda des noms qui s'insinuent, ombres fantomatiques, entre les siècles accumulés comme dunes : souvenir inconfortable de Kahina, Okba, Koceila. Que ne donnerait-on pas pour ne plus avoir de mémoire…Quand l'Histoire s'estompe, la légende parsème de ses balises le terrain

[1] Dominique D Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.244.
[2] Zineb Ali-Benali," Le roman, cet archiviste de l'histoire", *Insaniyat*, N° 21, Juillet-Septembre : 2003, pp. 19-35.

> du quotidien qui retient juste dans sa gadoue quelques débris de remparts, de colonnades, de poteries.[1]

Le narrateur dans *L'invention du désert* confirme l'impossibilité d'écrire l'Histoire des Almoravides au même titre du rejet des Almoravides de la confession "Berbère-juive" de la Kahina et de sa résistance contre les conquêtes de l'islamisation du Maghreb, et de l'union des tribus berbères :

> "Je ne sais pas si les Almoravides, dans leur islamité toute berbère, ont jamais revendiqué la Kahina, cette autre Berbère-juive."[2]

Même si les Almoravides et les détenteurs du pouvoir dans leurs discours idéologiques successifs se bornent à la prouesse, et à l'héroïsme de la Kahina, au nom de la cause religieuse (l'unité de la confession musulmane) et la cause identitaire (l'appartenance à des origines arabo-berbères sans conflits ni controverses), Djaout dresse un réquisitoire contre toute tentative d'oblitérer une histoire, une culture et une identité qui résistent aux vents de falsification et aux tentatives d'amnésie, d'oubli et d'effacement :

> C'est pourquoi Tehouda n'est même pas un vestige. Tehouda témoin de passion, de fêtes et d'incendies, elle n'est plus qu'un mot en notice dans les livres d'histoire exhaustifs. Tehouda n'est plus qu'un tout petit monticule de terre stérile et de sable habité par un fou au yeux vides.[3]

Et il poursuit son indignation quant à la marginalisation voire même à l'anéantissement des vestiges et des traces de ce mythe référent pour la culture et l'identité berbère :

> Tehouda, repaire de la Kahina, lieu mirage échappé aux inventaires, sans même une plaque pour le nommer. C'est pourtant ici que se sont croisés tant de chemins. C'est étrange, émouvant de regarder aujourd'hui Tehouda retranchée dans son anonymat et sa désolation comme à la suite d'une bataille éternellement reconduite et qui débarrasse chaque fois ses cadavres et ses plâtras. On a l'impression que l'Histoire s'est endormie là.[4]

[1] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.32.
[2] Ibid., p.33.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

En effet, le flou et les tentatives d'oblitération de l'Histoire de l'Algérie et du Maghreb, ont orienté l'écriture de Djaout de la démystification vers la démythification ; en voulant dépouiller la Kahina en particulier de son caractère mystérieux (il l'a démystifiée), il l'a dénudé de son trait mythique par un style sarcastique et caustique, et c'est ainsi que sa subversion affecte les discours épiques, religieux et idéologiques dans le but de lutter contre la pensée unique.

A travers cette écriture récalcitrante et rétive qui opte pour une déconstruction des tabous, des mythes, des stéréotypes et des archétypes, Djaout nous livre des cris de révolte et de dénonciation d'une hypocrisie sociale et politique qui a maquillé l'Histoire, la vérité, les origines et l'identité pour en fabriquer et imposer d'autres incompatibles à l'homme et à l'être algériens comme l'affirme Michel-Georges Bernard :

> Dans le refus de "hisser le pavillon du silence", la parole a dès l'origine pour Djaout, à travers imprécations, jubilatoires ou invectives malicieuses, vocation de récuser," pulvériser tous les barbelés ", " dissoudre tous les carcans ", "toutes drogues ingurgitées", "briser le cercle des cauchemars" et d'annoncer en ces incantations d'autant plus tendres le "nouveau visage de l'homme" solaire à réinventer.[1]

En outre de la démythification et de l'érotisme de la Kahina, Djaout continue sa rébellion et sa subversion scripturales au point de déchoir d'autres personnages historiques et légendaires de leurs réputations et charge historique d'antan, et c'est ainsi qu'Ali El Moqrani, Mohamed Khair-Eddine et Ibn Toumert se trouvent côté à côté déchus de leurs gloires honorifiques et leurs allures héroïques au point d'endosser un caractère d'agresseur et de violeur pour l'écrivain Khaïr-Eddine :

> "…la police royale me parla longtemps par la suite d'un autre Berbère nommé Khaïr-Eddine, dépuceleur de nonne et saccageur de mausolées où fleurit le kif."[2]

Et faire assoir El Moqrani au même banc des malfaiteurs et flibustiers:

[1] Michel-Grorges Bernard, "Tahar Djaout, l'insoumis", *Livres*, N°25? Mai2013,pp.34-35.
[2] Tahar Djaout, *L'Exproprié*, op.cit., pp.90-91.

> "Ali Amoqrane n'avait aucune terre où reposer ses rêves de flibuste. Il sillonnait dans tous les sens la contrée en trainant son gosse partout avec lui. Il auscultait les campagnes, portant dans son regard un éternel ferment de razzia"[1]

Et comparer Ibn Toumert à un dévot fanatique saugrenu:

> Dieu a-t-il donc abdiqué ? L'imam intemporel ne voit pas clair, il n'arrive à rétablir l'ordre ni dans sa tête ni dans ses sens. Où est passé cette force inébranlable qui l'arma et le soutint jadis contre les monarques et les bandits, contre les dévoyés de tous bords et les irréductibles impénitents ?[2]

En effet, si le discours dominant officiel impose un bien être absolu, immuable et éternel qui s'inspire des personnages historiques mythiques et légendaires, la littérature, par contre, et notamment le roman permet à l'auteur de tourner en dérision tel ou tel personnage ou même arriver jusqu'à bafouer certaines constantes de l'identité, de l'Histoire et de la nation voire même de culte religieux, afin de donner libre cours à une satire interdite dans la vie quotidienne. Solliciter une écriture carnavalesque s'avère, pour Djaout, une opportunité qui ne s'offre pas dans les autres pratiques sociales (dites sérieuses), et qui lui permet de critiquer le système politique, la pensée religieuse et les dérives sociales, tout en détectant les tares, les travers, les vices et même les rêves de son peuple et de lui-même et en restant indemne à la désapprobation et à la réprobation. A ce propos Dominique D.Fisher affirme que :

> Ali Amoqrane a donc bien un certain ancrage historique, mais il s'agit moins d'éclairer le lecteur sur le rôle que celui-ci a joué dans l'histoire de la Kabylie que de mettre en page les conditions d'occultation et de mystification dont ce personage historique a été l'objet. Pour ce faire, Tahar Djaout fait intervenir une multiplicité de voix narratives et y glisse la sienne, elle-même éclatée en une série de voix ou brides de micros-récits.[3]

De surcroît la légende de Sidi Maâchou Ben Bouziane du village Iboudja, est évoquée, pour mettre en relief des croyances et des attitudes qui se transmettent à travers les générations et restent indemnes dans la mémoire collective des gens. La légende

[1] Ibid., p.141.
[2] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.51.
[3] Dominique D.Fisher, *Ecrire l'urgence Assia Djabar et Tahar Djaout*, op.cit., p.32.

rapporte que durant ces temps de sainteté la valeur des vaches prenait dessus sur celle des hommes et que le Saint homme pouvait maudire tous les villageois suite à leur châtiment des saintes vaches qu'il possédait et qui dévastaient leurs champs car elles déambulaient librement sans berger, sans que les villageois puissent contester, et cela à cause de la méchanceté et du caractère vindicatif de Sidi Maâchou Ben Bouziane, ce dernier riposta au châtiment de ses vaches par les villageois par cette vengeance :

> Le saint homme se promit de châtier durement les lascars (en ce temps de sainteté une vache primait sur un homme). Une nuit, alors que tous les Iboudjaden de mœurs convenables (car une femme qui avait pris l'habitude de découcher échappa au désastre, et ce fut elle qui, selon les dires, engendra notre village) se livraient chez eux à des ébats difficilement avouables ou se retournaient douloureusement sur leurs nattes de dou en rêvant à des jours meilleurs, le Saint évoqua les Forces Erosives et le village s'engloutit. Lorsque quelques paysans d'un village voisin sortirent faire leur prière du matin, ils entendirent des coqs chanter sous terre.[1]

L'on note que la même légende da Sidi Maâchou Ben Bouziane surgit à travers les pages des *chercheurs d'os*, elle hante l'écriture djaoutienne de façon telle qu'elle trouve sa continuité et sa résolution voire sa variante en plus d'une nouvelle appellation qui est celle de "La-source-de- la-vache"[2]. Elle est devenu le lieu d'une importante Zerda (offrande) qui se produit chaque année dans le mausolée (la kouba) de Sidi Maâchou Ben Bouziane, elle est devenu aussi un lieu sacrée de pèlerinage où "il ne se passe pas une seule semaine sans qu'un pèlerin ne vienne, courant à la fois de satisfaction et d'humilité, faire don d'un bouc ou d'un bélier au saint victorieux dans toute épreuve".[3]

L'autre variante de Sidi Maâchou Ben Bouziane rapportée cette fois ci dans *les chercheurs d'os* relate que :

> D'intraitables lascars étaient venus jadis à une époque de grande disette, chiper une vache dans le troupeau du saint homme. L'animal dérobé fut sacrifié, dépecé et réparti en un nombre de tas de viande égal au nombre de maison du village avant même que l'entourage du maître spirituel ne se rendit compte du vol.[4]

[1] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., .15.
[2] Tahar Djaout, *Les chercheurs d'os*, op.cit., pp.52- 53.
[3] Ibid.,p.57.
[4] Ibid., p.58.

La mémoire collective rapporte que tous les villageois étaient impliqués dans cette affaire qu'on qualifie de « triste mémoire », et qu'en dépit de leur intention qui était la piété et la charité, le châtiment et la malédiction du saint homme était à la mesure de cette charité :

> La faim avait vaincu la piété. Mais le soir, lorsque les montagnards se préparent à prendre ce dîner savoureux comme ils n'en avaient pas eu depuis des mois, aucune ménagère ne put retrouver, dans la marmite en terre cuite des grandes occasions, le chapelet de viande qu'elle y avait glissé. Les paysans passèrent la nuit dans les affres, à trembler dans l'attente d'un châtiment mémorable à l'image de cette secousse tellurique envoyée jadis à leurs ancêtres qui avaient accompli leur prière en retard. Le lendemain, la vache sacrifiée musardait paisiblement sur la place du village, en happant de temps à autre un brin de trèfle ou un chardon.[1]

Et c'est ainsi que *Les chercheurs d'os* apporte une variante du saint Sidi Maâhou Ben Bouziane, et explique une relation de cause à effet de la nature de la Zerda (l'offrande) de la Source de la vache ainsi que les motifs qui poussent les pèlerins à se rendre dans le mausolée, et qui se résument dans l'espérance de l'exaucement de leurs vœux :

> Le saint tutélaire-Sidi Maâchou Ben Bouziane, que son mon soit glorifié jusqu'à la fin des temps- n'exauce qu'un seul vœu à la fois. Les pauvres hères demandent un bon rendement de fèves ou d'orge dans leurs parcelles de terre ingrates ; les couples stériles implorent un enfant mâle. Il faut croire que les miracles s'opèrent de manière infaillible.[2]

En dépit de la différence qu'on constate dans les variantes que rapporte Djaout, dans ses deux premiers romans, de la même légende, il rapporte la symbolique de la vache chez les berbères, qui reste constante dans la mémoire collective des gens qui considèrent que : "les vaches, par leurs pouvoirs extraordinaires, avaient de tous temps fondé la renommée de l'éminente famille"[3] d'où l'intérêt qu'accordent les villageois au bœuf comme noyau de Zerda et source de charité et de solidarité sociales.

De surcroît et par un travail de télescopage, Djaout nous rapporte aussi la légende du grand-père de Sidi Maâchou Ben Bouziane, lui-même un saint homme qui possède un

[1] Ibid., pp.58- 59.
[2] Ibid., p.57
[3] Ibid., p.59

mausolée à une demi-journée de marche de la source de la vache, et dont la vache a dévoré un farouche lion de l'Atlas suite à l'ostentation et à l'arrogance de son propriétaire ; ce voyageur qui était l'invité de passage du grand-père, et après la nuit qu'il passait chez lui en exposant ses connaissances et son savoir avec beaucoup d'outrance, le lendemain, "il ne trouva qu'une peau encore toute chaude. La vache avait dévoré le fauve".[1]

Et c'est ainsi qu'une légende avec sa variante et son antécédente, trouve sa dimension et son intérêt dans l'écriture romanesque djaoutienne qui tente d'expliquer la modestie et la charité qui doit peindre le comportement humain à l'image de l'attitude du saint homme : "l'humilité, voici le maître mot dans la vie de cet ancêtre qui déjà annonçait l'insondable piété de Sidi Maâchou Ben Bouziane"[2]. Une telle légende de Sidi Maâchou Ben Bouziane ne pouvait pas passer inaperçue dans les deux premiers romans de Djaout, car, ancrée dans la mémoire collective des gens et personnelle de l'auteur, elle continue à nourrir la foi, la symbiose et l'esprit charitable des gens, elle demeure aussitôt, le puits d'inspiration où puise l'imaginaire de Djaout, qui trouve toute son ampleur et sa magnanimité dans la mémoire, les croyances, les légendes et les rites de ses siens. De plus la légende de *Ahl el khahf* est évoquée en plus de celle de la caverne des quarante voleurs :

> "La caverne des quarante voleurs ne contient en réalité que des camisoles guettant le premier visiteur imprudent".[3]

De surcroît, la narration est souvent interrompue par des fragments de voix du village et de légendes locales telle que celle d'un vieillard halluciné qui raconte l'ensevelissement du village d'Iboudja aujourd'hui Tazoult et à ce propos, Dominique D.Fisher affirme ce qui suit :

> Livrée à une polyphonie extrême et constamment interrompue, l'histoire d'Ali Amoqrane reste irrésolue. Constamment sujette à des contradictions ou falsifications elle reste enfouie dans les soubassements de la mémoire historiques et les légendes, tel le village d'Iboudja.[4]

La trame narrative nous achemine dans une voie où Le "je" du narrateur-personnage s'éparpille en un "il" d'un enfant de Matmata et ensuite il se métamorphose en "il" du " rat

[1] Ibid., p.60
[2] Ibid.
[3] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.42.
[4] Dominique D.Fisher, *Ecrire l'urgence Assia Djabar et Tahar Djaout*, op.cit., p.234.

de bibliothèque", puis il se dissémine en une série de voix comme celle du romancier, l'homme de lettres qui a refusé des prix et des honneurs, rien que pour s'opposer au discours idéologique du dominant- ce qui importe, c'est que cette multitude de voix narratives est chargée d'enquêter sur Ali Amoqrane, et il faut attendre la fin du texte pour nous renseigner que l'Ancêtre est Ali Amoqrane, il est démythifié tout au long du texte, voire ironisé et rabaissé, il est parfois "humilié et châtré"[1], parfois "déraciné et exporté"[2] et parfois "brigand, menteur, asexué et aphore"[3].

C'est ainsi que les ancêtres, les mythes, les legendes ont été vivifies par Djaout: ironisés ou rabaissés, certes le travail de reflexion était absent mais l'invitation à une ouverture d'esprit sur toutes les critiques était flagrante.

[1] Ibid., p.52.
[2] Ibid., p.146.
[3] Ibid.

Chapitre 3 : la dimension autobiographique et identitaire de l'œuvre

3.1. Le territoire de l'enfance, de la mémoire et des fragments autobiographiques

3.2. La quête identitaire et de soi

Depuis les écritures romantiques du XIX^{ème} siècle, le mythe de l'enfance ne cesse d'inspirer les auteurs dans leurs productions littéraires notamment romanesques, car synonyme de l'innocence et du paradis perdu, il leur offre ce territoire où ils se réfugient avec leurs pensées et leurs psychés puritaines, et c'est ainsi, que ça continue à être du goût du jour que l'auteur brèche dans ses réminiscences et son passé infantile pour créer et faire surgir des images, des pulsions, des illusions et des fantasmes qui l'ont marqué dans sa prime jeunesse.

3.1. Le territoire de l'enfance, de la mémoire et des fragments autobiographiques

Etant donné que la pensée et l'univers imaginaire infantile s'avère plus robustes et plus compliqués que ceux des adultes, les écrivains croient déceler dans le territoire de l'enfance cette pureté virginale d'une âme que le monde des adultes n'a pas encore corrompue. Ils tiennent dès lors à puiser dans leur enfance pour en extraire les drames et les mystères qu'elle contient en plus des jouissances et des plaisirs qu'elle affiche. Ceci dit, car la nature de l'être humain se penche vers l'imagination et la fantaisie depuis sa prime enfance et durant même son âge d'adulte, elles permettent à son psychisme de s'épanouir et de repousser l'angoisse, l'ennui, la répression et la déception de la vie réelle comme le confirme Charles Mauron :

> Les fantaisies jouent un rôle décisif dans la genèse et le développement du psychisme. L'enfant s'adapte au monde et se construit lui-même en fabriquant des fantaisies qu'il corrige ensuite, et cette activité, bien que ralentie et moins apparente, persiste chez l'adulte, surtout qu'il continue à s'adapter et à créer. L'imagination tenue autrefois pour la folle du logis, remplit en vérité une fonction biologique essentielle.[1]

En effet, l'imagination en tant qu'attitude réflexive et productive s'avère primordiale dans l'élaboration du présent et du futur de l'être et dans la construction de sa personnalité qui a besoin, pour s'épanouir, de s'éloigner des préoccupations, des appréhensions, des effets et des pesanteurs de la vie réelle pour se réfugier, pour quelque temps, dans une pensée fabuleuse et chimérique qui garantirait une évasion et une jouissance de

[1] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti : 1962. p.108.

l'esprit et un apaisement de l'âme en amalgamant souvenirs et projets d'avenir même si de façon temporaire, comme le confirme les propos de Myriam Watthee-Delmotte :

> L'imaginaire [est] la pensée organisée par un ensemble d'images mentales, c'est-à- dire le réseau interactif des représentations mentales nourri par l'héritage mythique, religieux, historique, etc. et par le vécu, et constamment réactivé dans les productions culturelles. Ce réseau est un système dynamique qui se superpose au réel pour lui octroyer une structure signifiante tant au niveau de l'interprétation individuelle que collective. Il ne s'agit pas de représentations fixes, mais d'un réseau sémantique interactif ; c'est précisément l'adaptabilité des structures de l'imaginaire à différents contextes qui explique sa puissance de façonnage du réel.[1]

De son côté Charles Mauron estime que:

> En imagination, l'âme qui se construit se joue et se rejoue sa propre histoire, mêlant souvenir et projet comme intérieur et extérieur. Très tôt, d'ailleurs, l'âme ne se construit pas seulement, elle se prépare. Car les contacts altérant et ruinent les objets intérieurs, les séparations y creusent des vides, la haine saccage, la peur pétrifie des portions plus ou moins vastes de l'univers interne et, par la suite, de la personnalité. L'imagination exerce alors une fonction restauratrice.[2]

Ainsi Charles Mauron, dont le nom est associé à l'approche psychocritique, résume les rôles et les fonctions du processus de l'imagination comme suit :

> Apprentissage et restauration se mêlant dans les activités ludiques qui se présentent tantôt comme des projets de comportement futur, tantôt comme la jouissance d'une maîtrise d'anciennes angoisses.
> Création évolutive, adaptation, restauration, représentation dynamique des événements internes, des conflits et des solutions projetées. Voilà quelques-unes des fonctions de la vie imaginative.[3]

L'on note que la vie imaginative d'un auteur traduit les fantasmes qui hantent sa vie

[1] Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité, Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles : Peter Lang, 2010, p.17.
[2] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op.cit., pp.108-109.
[3] Ibid.

réelle, et si on constate une récurrence d'allégorie, de figure, d'effigie, et de métaphore dans sa folle du logis, on peut parler à ce moment de" métaphores obsédantes" et de "mythe personnel" chez l'écrivain, pour reprendre les termes de Charles Mauron qui confirme que : "les réseaux d'association obsédantes une fois constatés, on ne peut honnêtement en rester là. Il faut, à titre d'hypothèse, en proposer une explication."[1]

L'explication des réseaux et des groupements obsédants dont parle Mauron suppose une interprétation qui tente de déceler, en premier lieu, les motifs réels de cette opération psychique avant de détecter son impact sur l'entreprise créatrice dans un milieu social qui n'exclurait nullement une instance personnelle et un contrôle biographique, et c'est ainsi que le psychocriticien parvient à établir l'influence manifeste des événements marquants la vie de l'auteur lors de l'incarnation de son génie et son "moi créateur ", comme l'affirme Charles Mauron :

> "Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expressions de la personnalité inconsciente de son évolution- les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain."[2]

L'on souligne dans ce contexte l'apport de la psychocritique dans l'analyse anthropologique, pour la compréhension du fait littéraire; la psychologie et la psychanalyse passent outre la rationalité consciente pour déceler le discours de l'inconscient. L'anthropologue rejoint le psychanalyste dans sa démarche d'aller au-delà de ce qui est apparent, pour aborder l'inconscient, l'imaginaire et le symbolique. "ces deux disciplines ont en commun un discours sur l'Autre qui est aussi discours de l'Autre en soi, discours inconscient qui est lui-même révélateur de la relation de soi avec l'autre."[3]

Si la structuration culturelle et personnelle se fonde principalement sur le symbolique chez le psychocritique, l'anthropologue use de la fonction symbolique dans la saisie compréhensive de l'œuvre littéraire. A travers les concepts de la psychocritique, l'œuvre littéraire qui devient une résultante d'imagination, produit d'un inconscient

[1]Ibid.,p.107.
[2] Ibid., p.32.
[3] Jean-Pierre Guerfaud et Jean-Paul Tourrel, *pour une lecture anthropologique de l'œuvre littéraire*, thèse de doctorat, op.cit.,p.49

humain et révélateur d'une relation de l'autre, devient un objet qui contribue à analyser l'inconscient des individus et des sociétés.

La psychocritique tente d'accéder à l'inconscient voilé ou manifesté par l'œuvre. Les métaphores obsédantes qui peuvent être des thèmes récurrents, des particularités stylistiques, des répétitions de métaphores, des figures, de sensations, de faits, de symboles, construisent pour le lecteur un mythe personnel qui peut faire l'objet d'une interprétation et qui reproduit iconiquement des éléments d'une histoire symbolique personnelle qui nous livre les structures inconscientes autour de laquelle s'établit la personne de l'auteur.

Que l'on aborde l'œuvre littéraire par une approche psychocritique ou une lecture anthropologique, le recours aux études des mythes empruntés à la littérature est une nécessité pour fonder le système théorique ou pour valider les démarches méthodologiques.

Pour mettre en exergue le mythe personnel de l'auteur, il est impératif de chercher son origine dans sa biographie qui flotte entre les lignes de son œuvre. Et c'est ainsi que les appréhensions et les affres de l'auteur sont transcrites de façon consciente ou inconsciente dans sa production romanesque ou autre. Car, en tant que sujet social agissant et entreprenant dans un contexte socio-familial, l'auteur et son œuvre sont les résultantes et les fruits d'un milieu, d'une société, et des événements socio-historiques qui ont participé progressivement, en premier lieu, à la construction de sa personnalité dès l'âge de l'enfance jusqu'à l'âge d'adulte, et en deuxième lieu, à l'élaboration de son édifice littéraire.

Le rattachement de l'œuvre et de l'écriture à un passé individuel et lointain qui remonte souvent à la prime enfance et qui est lié à un passé collectif nous oriente vers l'étude thématique de l'œuvre qui n'est pas du tout dissociable de la personnalité de l'auteur, cette dernière qui ne cesse de se former et de s'épanouir au fur et à mesure de sa production, et c'est l'inconscient de son " moi créateur" qui prend le dessus sur (ou même alterne avec) le moi social pour donner le mythe personnel de l'auteur car :

> L'imaginaire se nourrit d'images du passé rendues consciemment ou inconsciemment signifiantes, afin de produire des représentations individuelles

> et sociales satisfaisantes, mais aussi de justifier des actions humaines, et c'est par là qu'il se situe au cœur même du processus de construction identitaire. C'est en ce sens qu'il constitue un objet de recherche scientifique incontournable dans l'optique de l'analyse culturelle.[1]

En effet, la thématique de l'œuvre laisse apparaître une récurrence des réseaux de pensées, des idées, des images, des conceptions, des personnages et des attitudes et cela dans la quasi-totalité des écrits. Cette itération qu'on souligne ne peut émaner que d'un moi inconscient et obsédant, qui n'est autre que le mythe personnel. Les réseaux d'association d'idées pouvant être illustrés par des attitudes, des comportements et des prises de positions des personnages principaux ou secondaires, qui varient selon la trame narrative, les situations et les circonstances, toutefois, ils demeurent porteurs et réflecteurs d'une réalité voire d'une vie et d'une pensée mises en textes par l'auteur lui-même sans se rendre compte, et c'est ce qui incite Mauron à confirmer que:

> dans chaque cas, et quel que soit le genre littéraire, l'application de la méthode révèle la hantise d'un petit groupe de personnage et du drame qui se joue entre eux. Ils se métamorphosent, mais on les reconnaît et l'on constate que chacun d'eux, déjà, caractérise assez bien l'écrivain.[2]

Du moment que les personnages, leurs jouissances, leurs préoccupations, leurs songes, leurs souffrances, leurs aspirations, leurs effrois et leurs drames caractérisent et marquent préalablement la vie d'un être social qui est l'auteur lui-même, il serait recommandé de fouiller dans son moi créateur des fragments autobiographiques qui auraient dû se serrer à son inconscient durant un laps de temps et submergeraient au moment de son écriture.

Les potentiels des souvenirs d'enfance et de mémoire influencent et orientent la créativité de l'auteur, d'où l'intérêt à jeter un regard analogique et comparatiste entre la vie, notamment l'enfance de l'auteur, et les évènements marquants son être avec les thèmes et les causes qu'il traite dans sa production.

[1] www.uclouvain.be/centre-recherche-imaginaire.html, 28/05/2012.
[2] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op.cit., p.209.

Et comme l'imaginaire dépend forcément des processus inconscients et il est en fonction du parcours et des évènements biographiques, les évènements marquants la vie et l'existence de l'auteur, contribuent à l'élaboration de l'imaginaire personnel de l'auteur et dans ce contexte, Mauron juge que :

> L'idée de mythe personnel, qui veut exprimer la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients, n'a de sens que par rapport à la durée de ces processus eux-mêmes. Elle implique une succession d'évènements psychiques ; elle attribue à chaque élément du mythe et à son ensemble une genèse et une évolution vécues.[1]

Et puisque l'œuvre littéraire (ou artistique) s'enracine dans le corps, le vécu et l'âme de son auteur, le mythe personnel jaillit comme le fruit d'un moi social et un moi créateur et demeure inconscient à l'auteur lui-même, et cela est dû à son essence et à sa nature, il n'est, pour Mauron et ses successeurs "qu'un phantasme persistant qui fait constamment pression sur la conscience de l'écrivain lorsqu'il écrit."[2]

Et comme l'entreprise de l'écriture ne peut rejeter de telles métaphores obsédantes qui hantent la vie de l'auteur, il nous a semblé crucial de déceler dans le corpus, le mythe personnel de Djaout. En effet, depuis *L'exproprié* et jusqu'à *Le dernier été de la raison*, les groupements obsédants qui se réitèrent et flottent fréquemment dans toute la production romanesque de l'auteur, et même poétique, sont évidemment la terre et la mer, la mort et le monde de volaille ainsi que le territoire de l'innocence à savoir l'enfance et tout ce qu'elle endosse de mémoire, de réminiscences, et de nostalgie.

L'on confirme que le territoire de l'enfance et ses épisodes sont évidemment le réservoir généreux où puise l'écriture djaoutienne car ça lui permet de faire ressortir et dévoiler son moi, sa particularité et son originalité que lui offre sa vie d'enfance et, qui inspire sa vie d'adulte d'auteur, et cela est énoncé et argumenté par Francise Dugast-Portes qui estime que :

> L'égocentrisme de l'écrivain adulte s'enracine dans la présentation littéraire de son enfance, le fameux "je n'aime pas la peau des autres…" le refus de promiscuités

[1] Ibid., p.110.
[2] Ibid., p.209.

> imposés, le souci de l'intégrité individuelle, le choix de la solitude, caractéristiques de l'enfance élaborées en règle de vie invariable. La référence au passé est d'ailleurs sans cesse énoncée, justifiée : M.Goudeket cite à cette égard des mots révélateurs :« Tendre vers l'achevé, c'est revenir à son point de départ ». « Mon instinctif penchant qui se plaît à la courbe, à la sphère et au cercle ».[1]

Et c'est ainsi que Tahar Djaout, dans une œuvre hybride à savoir *L'exproprié* qui oscille entre la prose et la poésie, et par un style subversif et une écriture éclatée, recourt aux données de la mémoire affective de son jeune âge, le réseau des images enfantines se constitue pour nous dresser un tableau de son regard d'enfant sur la vie :

> L'enfant couché sous les agaves l'enfant ensemblé d'aventures regardait avec une curiosité mêlée de pitié l'herbe qui poussait entre les ballasts et le mobile s'ébranla
>
> Nous partîmes avec nos trousses les aboiements des sloughis le renâclement des grues et dieu enroulant ses aurores dans du sparadrap
>
> je pensai au paradoxe de Zénon et je sus que le train n'arriverait jamais à la destination que m'assignait le verdict.
>
> avec ma gauche une luzernière et à ma droite un champ d'orties je réalisai que j'aurais toute ma vie pour argumenter sur l'utilité des voyages par chemin interposé.[2]

Retourner à l'enfance semble, pour Djaout, l'opportunité de revisiter et remémorer le point de départ de sa vie, de ses rêves et de ses projets. Procéder par une écriture cyclique qui oscille entre un vécu d'adulte immédiat et un passé nostalgique, regrettable et d'innocence, est une aspiration où les ambitions et le monde n'ont pas de limites. C'est dans la pensée d'un enfant qu'il répond à l'offre des Zèrbres de l'Académie :

> "…et c'est alors qu'au lieu d'accepter parla en toi cet enfant riverain des terrains vagues qui disais ses poèmes à la mer et recueillait les chiens errants J'ATTENDS JUSTE LE MOMENT PROPICE POUR FLINGUER LE DESTIN."[3]

[1] Francise Dugast-Portes, *Colette, Les pouvoirs de l'écriture*, Presses universitaire de Rennes, 1999, p.56.
[2] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit., p.09.
[3] Ibid., p.39.

C'est à la manière du train de l'errance, que l'écriture de *L'exproprié* flâne entre un projet d'écrivain en devenir et une originalité d'enfant qui refuse de se dissocier de l'adulte qu'il était :

> Laissez-moi raconter la noria et l'enfance
>
> […]
>
> Le gosse des Matmata rêve du chameau rédempteur-vieillard sacrifié près de la meule qu'il chérissait
>
> […]
>
> Moi l'enfant des Matmata. Le garçon chercheur d'eau
>
> […]
>
> La noria versait la vie dans le ventre des guerbas
>
> Et l'enfant s'accoudait à la seghia ou buvaient
>
> les chamelles
>
> La seghia l'iris
>
> la rotonde
>
> l'enfant rêvait d'Etoiles Polaires
>
> […]
>
> L'enfant fomentait un rêve de prairie jusqu'à ce que les étoiles se missent à pleuvoir sur la margelle de bois. Alors l'enfant des Matmata palpait la roche polie : « Nous dévierons le fleuve vers le canal des grottes » puis il pensait à part lui : « Nous trimbalerons les grottes jusqu'à la mer. Demain nous ferons escale à Gabès.[1]

Néanmoins, les rêves et l'univers de l'enfance sont interceptés et contrariés par la réalité amère de la vie d'adulte :

> l'enfant des Matmata grandit et escecra les stupres. Il apprit-le désert est immense. Comme la vie et la mort conjuguée- à feuilleter le livre des plantes rabougris,

[1] Ibid., pp.39-40.

> des sables emmêles par le vent et les étoiles capricieuses ; il apprit à violer les icônes trop stupides.[1]

Quelques pages après, Djaout revient à ses penchants d'enfance quand le narrateur-s'exprimant à la première personne- devait raconter sa vie au missionnaire, il revient encore une fois à son enfance en disant :

> "Il est vrai que, dans mon enfance, je m'imaginais toujours avec des tentacules, que j'avais des intimités plutôt pornographique et que j'avais un penchant très particulier pour les sauriens."[2]

L'on note que, non seulement, l'univers puritain et virginal de l'enfance de Djaout qui réapparaît dans son écriture, mais aussi cette charge biographique qui lui a imposé un nom dont la signification a alourdit son fardeau et son faix mental et psychique :

> Je restai dans l'ordre jusqu'au jour où un frère messianiste m'apprit indûment que mon prénom signifie dans la langue sainte le Pur - On nous affuble comme ça, à la naissance, de noms dont on ne connaît même pas la signification- et que je le porte très mal.[3]

En effet, le territoire de l'enfance permet à l'imaginaire de Djaout de nourrir des espérances et des rêves, et de se faire illusion afin d'échapper à la cruauté et à l'hostilité de son quotidien. Revenir à ses réminiscences d'enfance, ou se mettre dans la peau d'un enfant, est une occasion pour exhiber son enracinement éternel et son attachement charnel à ses origines et ses ancêtres :

> Il faut maintenir plus longtemps l'illusion. Je suis petit enfant. Retour jusqu'à l'Ancêtre lové sur une équation indigeste. Jusqu'à l'Ancêtre suçant son animisme béat. Refusant son nom. Refusant la raison. Confectionnant son igloo avec les légendes d'Autrui. (Je suis retourné voir ma mère) Mes neurones éructent tout haut une nostalgie fœtale. Les moutons-ma mère- et le soleil […]. Je suis un écorché et je porte sur mon dos un horizon de genêts.[4]

[1] Ibid., p.40.
[2] Ibid., p.45.
[3] Ibid., p. 47.
[4] Ibid., p.52.

L'auteur évoque avec beaucoup de regret sa vie d'antan lorsque les rêves enfantines se conjuguent à l'innocence et à la naïveté, il commence à espérer aux miracles pour pouvoir revivre et revisiter une enfance accomplie et un passé révolu :

> Pourquoi ne pourrai-je désormais plus jamais assister dans un enfantement solaire au repos des brebis ? J'ai parcouru tout le trajet, et il est impossible de faire demi-tour. Toi, ma mère, qui croit toujours aux miracles, tu me comprendras sûrement. Le meilleur miracle- le seul, et je croirai à toutes les divinités-, ce sera qu'on me laisse faire marche-arrière, rien que pour quelques minutes.[1]

L'on note que le recours à la mémoire personnelle qui remonte à la prime enfance de l'auteur et l'évocation de ses propres réminiscences lui fournissent une matière pré-élaborée pour constituer les pensées, les positions, les attitudes, somme le passé de ses personnages, voir leur avenir sans toutefois s'éloigner de son agenda biographique décrypté par une série de configuration fictives :

> L'agneau voltigeait maladroitement sur la prairie
>
> Papa n'existait pas. Mais ma mère chantait chaque soir la gloire du prophète derrière son métier à tisser, mon frère avait décidé de ne plus jamais aller se noyer et l'agneau était revenu sain et sauf de son périple aérien. Mon amour ne connaissait pas de bornes.[2]

En effet, l'imaginaire personnel de Djaout se mêle à sa mémoire qui remonte à ses anecdotes d'enfance pour les incorporer aux portraits, aux itinéraires et aux parcours de ses personnages, dont les personnalités s'inspirent de celle de son auteur -créateur :

> et tu penses alors à cet enfant sursitaire dont les brouillons de maths étaient tout barbouillés de littérature râlante et qui, dans les bibliothèques publiques, abandonnait ses bouquins de chimie pour feuilleter Georges Bataille, […] un dernier regard vers ma geôle d'innocence, de foi et de développement larvaire. L'évolution, ça flanque toujours des nostalgies.[3]

Ainsi, le réseau des images enfantines se continuent, et le territoire de l'enfance devient de plus en plus obsédant dans l'œuvre au point de consacrer des pages et des pages à une mémoire effigies et à des tableaux qui demeurent depuis son enfance précis dans sa

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.54.
[3] Ibid., pp.100-103.

mémoire sans raison apparente, mais qui deviennent un matériau tout prêt à être utilisé pour constituer l'architecture de son œuvre, à l'exemple de cet extrait :

> "Mon univers était une boite ovale généralement coloriée où ma mère mettait le sucre et sur laquelle figuraient de nombreuses scènes animales dont je devais apprendre plus tard qu'elle illustraient la sagesse allégorique d'un fabuliste indien ou persan."[1]

L'on note que les formes d'énonciations de la mémoire personnelle qui glane dans le champ de l'enfance sont diverses : Il s'agit tantôt d'un discours de l'un des personnages, tantôt d'une représentation qui revêt tous les traits stylistiques de l'autobiographie, tantôt de créations assumées comme fictives, et de ce fait, Dajout se distingue par sa manière de ressusciter ses propres souvenirs d'enfance et leur charge émotionnelle et nostalgique, comme cette évocation de la célébration du jour de l'Aïd, et les rites religieux :

> Pendant l'Aïd, le miel et la pâtisserie rivalisaient avec le sourire, les mains rouges et les œillades espiègles les filles libérés de bon matin. J'attendais, engoncé dans une djellaba blanche, que l'imam eût clos la prière pour aller embrasser mes parents. Pendant ce temps-là mon frère avec la fille du notable qui n'avait jamais de culotte sous sa robe à pois […] J'avais commencé à jeûner malgré la désapprobation et les boutades continuelles de mon frère. Chaque soir, avant de m'endormir, je récitais la chahada et une sourate du Coran…Lorsque je serai grand, j'épouserai une française, je l'islamiserai et j'irai au paradis…[2]

De surcroît les épisodes du narrateur-écolier ont, de leur tour, une place de choix dans *l'Exproprié*, avec ses dotes, ses aventures, ses impressions, ses attitudes et ses prises de position envers les enseignants et les copains, et qui sont revisitées et relatées, elles interpellent le lecteur dans le but de la recherche d'une complicité ou d'une connivence :

> Mon compagnon de table-un gamin joufflu et propre qui ne permettait jamais que je le touchasse parce que mes doigts étaient gluants de morve – pissait souvent en classe. Et j'attendais chaque irruption d'urine-cela arrivait toujours à la même heure : c'est quand le soleil jouait à saute-mouton sur les marbrures du bureau de l'instituteur- avec une peur bleue. Car, à chaque fois, l'instituteur s'amenait et, ne

[1] Ibid. p.111.
[2] Ibid., p.112.

> sachant à qui attribuer la flaque jaunâtre, nous giflait tous les deux. J'aurais voulu dire à l'instituteur qu'il n'avait qu'à vérifier lequel de nous deux avait les culottes mouillées et d'identifier ainsi la flaque; mais je ne parlais pas encore la langue qu'on nous enseignait.[1]

Les souvenirs, les anecdotes et les réminiscences fulgurantes qui émaillent le texte sont destinés à séduire le lecteur d'enchantements déjà éprouvés, car les souvenirs d'enfance communes avec lui provoquent des retentissements et des résonnances exceptionnels, ils donnent, ainsi, lieu dans l'œuvre, à toute une série de développements et des résonnances plus poétiques et plus rhétoriques, c'est pourquoi Djaout avait le souci de rester fidèle aux rebonds et aux caprices de la mémoire personnelle quand elle lui surgit des comportements, des sensations, des images et des tableaux éblouissants, à l'image de ceux qui démontrent l'aspect "féroce et brutal" chez l'enfant à l'encontre des animaux comme le montre cette scène :

> Les lézards devinrent mon occupation primordiale. […]
>
> pendant que j'étais posté à guetter l'apparition des lézards entre les tuiles verdâtres et craquelées, la petite fille venait en catimini et se cachait derrière moi. Je l'injuriais souvent, l'accusant d'empêcher l'apparition des lézards. Une fois elle me proposa d'aller faire copuler les sauterelles. C'était une pratique très répandue chez les gamins de là-bas. On prenait la femelle, on lui arrachait les pattes sauteuses pour l'empêcher de fuir et on l'exposait devant le mâle.[2]

En plus de la férocité et de la brutalité qui caractérisait l'enfant qu'il était, s'ajoute une volonté de découvrir l'autre sexe et de s'initier au langage du corps et du plaisir, à cela s'ajoute la maltraitance du sexe féminin, voilà en quoi ressemblent les aventures enfantines djaoutiennes comme le montre l'extrait ci-dessous:

> Les jours où les lézards n'apparaissaient pas, j'entraînais dans les buissons la petite fille en bleu qui se pâmait de plaisir. Nous avons étendions à l'ombre (paravent contre la grêle aveuglante du soleil) et ses doigts espiègles farfouillaient entre mes cuisses. Puis dépitée, n'ayant rien trouvé sous ma braguette entrouverte, elle me caressait d'un geste méchant le ventre et la poitrine. Moi, je

[1] Ibid., p.113.
[2] Ibid., p.114.

> n'éprouvais aucun plaisir à être ainsi étudié par elle, et j'essayais de l'oublier complètement. Fuite dans l'ataraxie. J'étais déjà misogyne.[1]

Les aventures d'initiation de l'auteur se réactualisent sous sa plume et se mettent à jour à travers les pensées de ses personnages ou les réminiscences du narrateur, et à ce propos Djaout confirme que :

> Je sais que
>
> [Le livre s'amenuisait au fur et à mesure que le narrateur se résignait à renoncer à son enfance, puis à sa pauvreté et enfin à son besoin de revanche. Ne demeura bientôt sur sa table de travail qu'un objet pâle et émoussé qui clapotait comme un vieux par chemin sous les auscultations des rares visiteurs][2]

Bien que des séries des histoires, de légendes, et de relations caractérisent l'écriture de *L'exproprié*, des séquences et des épisodes autour du thème de l'enfance embellissent la narration romanesque et confirment encore une fois (d'avantage) la subversion et l'éclatement de l'écriture djaoutienne qui s'achemine vers la mise en valeur, chez ses personnages, de la continuité et de la mouvance dans les métamorphoses de leurs voix et leurs tons, ainsi que la durabilité et la survivance de la puérilité dans la mémoire et les comportements des adultes à l'image de cet épisode où avoue Djaout de la véracité de l'évènement relatif aux pièges des grives dans une émission radiophonique qui lui fut consacrée lors de la publication de *L'exproprié* en 1981, il s'exprime en disant que :

> Le territoire du souvenir et de la mémoire, c'est le territoire de l'enfance sur lequel se repose le narrateur … et les passages où les enfants posent des pièges, les passages sur les grives, ce sont les seuls passages que je reconnaisse vraiment aujourd'hui (…) je dois avouer que le passage avec Tayeb et un passage authentique qui s'est réellement passé dans mon enfance.[3]

L'on juge ainsi la nécessité de réécrire le passage dont l'authenticité est confirmée par Djaout : (qui s'étale sur des paragraphes sans ponctuation)

[1] Ibid., p.115.
[2] Ibid., p.106.
[3] Tahar Djaout, Michel-Georges Bernard (Intro), *"De vive voix, paroles de Tahar Djaout*", Algérie littérature/ Action, N : 73, Septembre-Octobre : 2003, pp. 41-49.

> Tayeb et moi étions de réels amis un jour nous nous emparâmes d'un vaste champ le débroussaillâmes en y mettant le feu et y bâtîmes une maisonnette (une vraie maisonnette de pierres qui nous coûta dix jours d'effort et de froid) pour y cacher en paix nos rêves de soleil et de calcaire quand les trombes de pluie balayaient tout sur leur passage nous pourvûmes la maisonnette d'un judas ainsi nous pouvions suivre sans nous exposer au froid les ébats les hésitations et les allées et venues des grives ne remontaient pas nous nous précipitions vers les pièges
>
> On plumait les grives mais on leur laissait les rectrices car on aimait l'odeur des plumes qui brulaient puis on les faisait griller dans la maisonnette Tayeb mangeait à chaque fois toutes les têtes ainsi disait-il je serai un grand chasseur il tenait le tronçon par le cou et sans enlever le bec happait la tête d'un coup on entendait une petite explosion dans sa bouche et la cervelle parfois giclait en l'air par petits paquets qui venaient se coller sur le nez et le front de Tayab celui-ci s'ingéniait alors à atteindre sans remuer le petit doigt son nez avec la langue pour récupérer les bouts de cervelle.[1]

En effet, l'on confirme que *L'exproprié*, par son caractère polyphonique et son discours hétérogène, recourt constamment à la mémoire avec ses deux formes : personnelle et collective, elle devient, dès lors, une référence pour la construction romanesque qui puise, de son tour, dans la recherche éperdue de l'Ancêtre, puis sa négation totale, puis sa contradiction et cela est dû à une volonté de se positionner dans une quête de l'Histoire algérienne qui s'enracine dans le Maghreb avec ses mythes et ses légendes, c'est pourquoi l'histoire de *l'exproprié* est mi- véridique, mi- mythique car elle évoque l'Histoire de l'Algérie de façon dérisoire, elle met en évidence des réminiscences, des fragments autobiographiques au même temps que des aventures enfantines de l'auteur.

Le second roman de Djaout, à savoir *Les chercheurs d'os* n'est pas dépourvu, de son tour, du territoire de l'enfance, de ses réminiscences, et de la mémoire personnelle de l'auteur, mais avec plus d'inscription des souvenirs qui remontent à la guerre de libération, car le narrateur cette fois-ci n'est qu'un adolescent de quatorze ans en quête des os de son frère martyr, il est un observateur clairvoyant et lucide de sa société, et ses réminiscences

[1] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op.cit. pp. 124-125.

et ses souvenirs d'enfance sont sollicités pour confirmer certains constats et positions vis-à-vis des vices et des tares de ses concitoyens.

En effet, le monde d'énonciation hybride mis en œuvre dans l'écriture *des chercheurs d'os* laisse apparaître une fluctuation des instances narratives, le narrateur se positionne tantôt comme un adulte, tantôt comme un adolescent, et tantôt il se place en position d'enfant, cette dernière posture lui permet, sans aucune contrainte, de pointer son regard naïf et d'exhiber sa vision critique sur la société et ses dérives à l'image de la " bouffe" qui connote, en plus du système colonial et postcolonial corrompus et violents, une aliénation identitaire en comparant les images des guerriers gourmands à celle des ogres féroces qu'on trouve dans les contes :

> Ils mangeaient sans se parler, presque sans se regarder, seuls sortaient de leurs gorges, en se faufilant à travers les mottes de couscous et de viande, des soupirs et des grognements. Des filets de sueur descendaient de leurs fronts sur les yeux. […] L'image de ce repas effarant m'a hanté durant plusieurs jours. Je venais donner une corpulence et un visage à ces orges dont parlent les contes.
>
> Et aujourd'hui encore, chaque fois j'assiste à une débauche alimentaire, je pense à ces monstres cachés sous des burnous repoussants dont je me plaisais à imaginer qu'ils devaient dévorer leur bourricot encours de route juste après avoir quitté notre village. D'ailleurs ces ogres n'ont pas complètement disparu.[1]

La trame narrative dans *Les chercheurs d'os* nous renseigne sur la misère qui tanne l'enfance du narrateur et de son frère et leurs rêves modiques pendant la guerre de libération dans leur village hostile :

> "Je ne sais où je vais mais je suis heureux de quitter (pour combien de temps?) le village, décor implacable de mon enfance désolée."[2]

En effet, l'évocation de la mémoire personnelle et tout ce qu'elle génère d'analepse et des épisodes de l'enfance du narrateur et celle de son frère, nous informe sur l'hostilité, la violence et la cruauté de la guerre de libération, en plus de la rudesse et l'atrocité de la vie que menaient les enfants de l'époque. Il s'agit d'une enfance taraudée

[1] Tahar Djaout, *Les chercheurs d'os*, op.cit., pp.55-56.
[2] Ibid., p.23.

que l'auteur évoque avec beaucoup de mélancolie, d'affliction et de peine Ainsi de longues séquences qui décrivent le monde puérile montent en puissance au fur et à mesure de la progression narrative, elles servent, en fait, à décortiquer une société gangrénée par de multiples attitudes et corruptions, et qui remontent à la période coloniale et se poursuivent et se métamorphosent à l'époque postcoloniale, mais le plus impressionnant, c'est que ses réminiscences s'actualisent dans le roman, avec le même regard que portait l'enfant sur sa communauté : un regard de dégoût, de colère, de mécontentement et de critique acerbe.

L'implantation de l'école dans le village, quant à elle, a laissé ses séquelles et son empreinte dans la mémoire du narrateur qui décrit avec beaucoup de détails, sa découverte de ce monde jusque-là inconnu de lui, en plus de la salle de projection et son univers fantastique. Autant de réminiscences qui flottent dans la mémoire du narrateur, ce dernier suit clandestinement, dans ses souvenirs d'enfant, une série de configurations fictives, des obsessions et des illusions mises en scène ou fondées.

Avec *L'invention du désert*, Djaout reste fidèle à l'égard de cet engagement moral qu'il a entrepris avec le territoire de l'enfance et son spleen, dès les premières pages, il nous avertit de cette force intérieure qui le recule vers son passé et son enfance dans sa région natale :

> "Les lieux dans la tête se télescopent, s'annulent comme des saisons contraires. Et ce qui vient accaparer soudain le reclus, c'est un autre hiver, un hiver des années cinquante dans la Soummam."[1]

Il se met alors à décrire sa vie d'antan dans la Soummam en plein hiver et ses rêves primaires et innocents de la vie et de la France :

> "La France était alors un petit Eden aérien dans la direction de Bejaia. La France avait un goût d'horizon bleu avec un navire en partance."[2]

Le retour à l'enfance et la description de son monde fantastique et pacifique nous transporte dans l'ingénuité et la candeur de cet univers dont le regard, les ambitions et les

[1] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.10.
[2] Ibid., p.11.

rêves ne franchissent pas le seuil d'une évasion ou d'une divagation, à l'image de cette séquence marquée par un retour en arrière pour se mettre dans la peau d'un enfant et compenser les lacunes et les défectuosités de la mémoire et de l'imagination :

> J'imagine l'enfant rêvant de la Mecque. Son désir de la connaître devient si fort que son imagination l'enlève et qu'il se retrouve voguant dans la migration des hirondelles. Sa mère lui a toujours dit que c'est vers la maison de Dieu que les hirondelles se dirigent lorsqu'elles disparaissent en automne. L'enfant se sent très heureux. Ses vœux prennent corps dans le réel à peine dessinés dans sa tête. Quand il était plus petit encore, il rêvait d'un pouvoir qui lui permettrait de se rendre invisible chaque fois qu'il le désirerait et de voyager ainsi sans bourse délié pour n'importe quelle destination. Et il voyagera longtemps. Jusqu'à ce que son corps (pas sa tête) devînt adulte.[1]

"Voyager : dans le temps, dans l'espace, dans la tête"[2] c'est de cette manière que Djaout parvient à produire une mosaïque et une jonction qui constituent son roman *L'invention du désert*, il agence ainsi le parcours du personnage historique Ibn Toumert avec ses îlots de mémoire infantiles en plus de ses impressions dans ses voyages juvéniles au désert d'Algérie et d'Arabie (Hedjaz) ou en France. Tout cela est très lié à la manière dont l'enfant lui-même vit la temporalité. Série de moments successifs auxquels il demeure chaque fois totalement disponible.

Djaout apporte un soin extrême aux jeux des temps verbaux qui actualisent une narration où l'acte même de l'écriture caractérise des instants uniques de l'enfance et de la jeunesse, plus qu'ils n'organisent et coordonnent des évènements enchaînés.

Si l'enfant fusionne les temps et les espaces, Djaout en s'en inspirant, élabore son texte de façon très complexe, il en crée une source d'impressions et d'inspirations particulièrement originale, caractéristique du thème de son roman, en superposant la mémoire personnelle, l'illusion de la spontanéité et toutes les subtilités de l'analyse.

A propos de ce territoire de l'enfance qui habite l'écriture romanesque djaoutienne, Djaout affirme dans une interview avec le journal El Watan :

[1] Ibid., pp.63-64.
[2] Ibid., p.75.

> Je crois que l'univers mental de mes romans possède une sorte de noyau : un enfant regarde une rivière et rêve de changer le monde. Tout homme en général, tout artiste en particulier, possède en son enfance un trésor d'émotions et de souvenirs. Je trouve que l'enfance est l'âge où l'homme fait le moins de concessions. C'est l'âge non seulement où il est plus beau, plus agile, plus intelligent, mais celui où il est plus courageux. L'enfant, en un mot, est beaucoup plus sérieux que l'adulte […] Il est évident que la blessure de la fin de l'enfance est une blessure que je porterai toujours béante en moi.[1]

Lors d'une autre interview avec le même journal El Watan, publié quelques mois après sa disparition, il s'exprime encore une fois à propos de l'inscription de l'enfance et de la nature dans son œuvre en disant :

> La partie n'est pas de l'ordre de l'espace mais du temps. Pour moi, la partie de l'homme est un peu son enfance […] J'aime effectivement beaucoup la nature, dans une sorte de panthéisme que certains trouvent très lyrique. Elle est omniprésente dans ce que j'écris, à travers ses plantes, ses oiseaux, ses insectes, tous ces éléments qui lui prêtent leurs chants, leurs mouvements, leurs amours, leurs couleurs. C'est peut être chez-moi la recherche d'un âge du monde qui pourrait coïncider avec l'enfance.[2]

L'on note que l'écriture de l'histoire (des Almoravides) et du parcours de Ibn Toumert est interceptée par des fragments autobiographiques relatant les anecdotes et le voyage de Djaout au Hedjaz et au Sahara algérien et d'Arabie ainsi que son séjour à Paris à la période de l'écriture de *L'invention du désert*, il fait ainsi un parallélisme entre les voyages de Ibn Toumert et ses voyages personnels qui lui apprennent à valoriser la beauté de son pays avec sa verdure et son désert par rapport à la fascination du désert d'Arabie :

> Notre pays est mille fois plus beau, mille fois plus généreux. A deux pas de la Maison de Dieu, les marchants t'enlève trois grains de raison de la balance parce qu'ils excèdent le poids. On m'a raconté que les premiers cavaliers arabes arrivant en Afrique du Nord se sont écriés : Voici le Paradis que le Livre a promis aux plus méritants d'entre nous.[3]

[1] Tahar Djaout, *Journal El Watan*, le 11 Avril 1991.
[2] Tahar Djaout, *Journal El Watan*, le 23 Novembre 1993
[3] Tahar Djaout, *L'invention du désert*, op.cit., p.62.

La tâche de comprendre et de déchiffrer l'énigme de l'Histoire almoravide et de Ibn Toumert s'avère plus délicate pour Djaout qu'il le ne pense, alors il se met à compenser les lacunes de la matière historique par un matériau pré-élaboré de sa vie et de son enfance au moyen d'un filtrage mémoriel qui propose au lecteur tout un monde à des lieux, des temps et des personnages hétérogènes à reconstruire et qui le ramène au-dedans de l'univers imaginaire et surréaliste de l'auteur. L'imagination de Djaout y était à son comble.

Peu à peu, et au fur et à mesure de la progression dans l'écriture de *L'invention du désert*, Djaout se voit abandonner le projet de l'écriture de l'Histoire des almoravides et de Ibn Toumert, au profit de ses fragments autobiographiques et ses réminiscences d'enfance qui s'étalent sur la dernière partie du roman sur une cinquantaine de pages, ce qui est l'équivalent du quart du roman, il se voit justifier cela par le fait que "les souvenirs de l'enfance champêtre et aventureux affluent parfois, tellement nombreux et violents que sa gorge se noue de ne les pouvoir contenir."[1]

En effet, les souvenirs d'enfance de Djaout pesaient tellement lourds dans sa tête, sa gorge et sa langue, qu'ils déferlent sur les pages au point de penser que le roman est autobiographique plus qu'historique ou fictionnel. Il se met alors à relater des séquences de ses aventures infantiles, pleines de "barbarie et de sauvagerie" à l'égard des animaux et des insectes notamment, avec ses amis d'enfance : Ahmed et Tayeb.

La même séquence est évoquée dans le premier roman à savoir *L'exproprié*, puis il passe à nous dresser des tableaux poétiques et rhétoriques sur son parcours scolaire et ses rêves puérils. Ces tableaux lui fournissent un matériau pré-élaboré, par les filtrages successifs qu'imposent au réel la perception enfantine et la remémoration déclenchée par une action involontaire.

Les oiseaux avec toutes leurs formes embellissent ainsi la vie d'enfance de Djaout et son univers romanesque, ils inspirent à la fois son imagination d'enfance et celle d'auteur :

> Tout enfant, déjà, l'une de mes préoccupations était de poser sur ma laideur la superbe navigante des oiseaux. J'étais perclus d'infirmités et de nostalgies

[1] Ibid., p.147.

> torturantes. J'étais une sorte d'enfant-monstre avec une haine pour les jeux, d'inquiétants rêves de conquête et déjà plein de regrets derrière moi. […] Je vis soudain dans les oiseaux des êtres qui ont consommé toutes les ruptures, qui ont réalisé tous leurs vœux. Contrecarrant les projets terrestres qui font les hommes prisonniers, les arbres chevillés à la planète, les animaux lourds marcheurs. Aux oiseaux la légèreté et la grâce, un bonheur bleu comme le rêve, le monde sans entraves du ciel.[1]

La mobilité des oiseaux et leur liberté de voler dans des espaces célestes sans frontiers étaient tellement séduisantes pour l'enfant qu'il "n'eut dès lors de cesse de voyager. Pas dans les espaces de champêtres, mais dans les couloirs de sa tête."[2]

Et pourtant avant cette fascination et cette inspiration qu'il éprouvait à l'égard des oiseaux, il leur faisait des pièges par vengeance de son impuissance et son impéritie de voler comme il l'affirme :

> "J'ai pourtant commencé par les tuer.
> Je provoquais même des hécatombes avec une volupté délirante.
> C'était sans doute par jalousie"[3]

C'est ainsi que le monde des oiseaux chez Djaout est associé à celui du territoire de l'enfance, avec tout ce qu'il véhicule de conceptions, de licences, de mouvance, de continuités, de métamorphoses et de possibilité, c'est pourquoi il gagne de plus en plus de terrain dans l'espace romanesque djaoutien au point qu'il l'obsède et de manière telle qu'il procède à son investiture sur le monde et sur ses actes personnelles :

> L'oiseau est le maître du mouvement, et le mouvement régit le monde. C'est pourquoi j'aime associer l'oiseau à tout ce qui fait naître en nous et attise l'émotion incoercible. […] Il y a toujours pour moi, un oiseau aux commandes du mouvement et de nos ardeurs secrètes, un oiseau qui crie son exubérance ou sa terreur, qui lisse son chant jusqu'aux astres ou pleure à faire saigner les pierres. Le ciel s'accorde à sa voix, accumule noirceur et grondements ou lâche les vannes de son bleu.[4]

[1] Ibid., p.125.
[2] Ibid., p.164.
[3] Ibid., pp.127-128.
[4] Ibid.

La magie, le prodige et la sublimation de l'oiseau se continuent au point de le considérer comme l'horloge qui régularise le monde et équilibre la trame du temps en marche voué à l'amnésie :

> L'oiseau, c'est l'horloge du monde, le régulateur des couleurs et des intempérances terrestres. Par la perfection de son vol, par sa justesse de trapéziste, par son emprise sur les saisons, l'oiseau est le maître des sabliers. C'est la cheville qui affermit l'édifice volatil du ciel, c'est la ponctuation nécessaire au temps qui goutte dans l'oubli.[1]

L'auteur semble impuissant devant le spectre de l'enfance, ses voyages, ses émerveillements et ses songes au point d'en tisser des métaphores obsédantes qui reviennent à chaque fois qu'il cherche à s'évader de l'atrocité de son vécu par la magie de l'écriture. Le mythe personnel du territoire de l'enfance a hanté les romans de Djaout de telle manière qu'il lui procure une nostalgie et un spleen au même temps qu'il lui provoque des supplices et des contritions :

> Revenir sur les chemins d'enfance est un pèlerinage trop douloureux. Cela doit être le propre des gens que le présent rejette. Les gens heureux n'ont ni âge ni mémoire, ils n'ont pas besoin du passé. Moi, j'aimais voyager dans ma tête mais les vrais déplacements me faisaient peur. J'ai réalisé maintes fugues, mais je suis chaque fois revenu pour retrouver une odeur, un coin de maison ou un visage sans quoi je ne serais vivre. J'ai vécu rivé à des fantômes intraitables debout dans cette déchirure d'enfance que le temps n'est jamais arrivé à combler.[2]

Voyager dans le territoire de la mémoire, dans des fragments autobiographiques notamment de l'enfance, telle était la trajectoire de l'écriture djaoutienne, qui a fait, à un moment, une halte en s'interrogeant : "Est-ce que tout cela s'est passé ? Ou est-ce un simple désir fortement gravé dans l'imagination d'un enfant ? "[3]

C'est ainsi que Djaout mêle sans cesse son imagination que lui procure le territoire de l'enfance avec des évènements authentiques de sa vie personnelle ou de celle de Ibn Toumert sans qu'il mette des frontières étanches entre le factuel et le fictif, et il ne ménage

[1] Ibid., p.128.
[2] Ibid., p.189.
[3] Ibid., p.153.

aucune réserve pour avouer de l'ampleur de l'enfance et son inspiration sur ses modes d'écriture et ses thèmes, il s'interroge dans l'excipit de ce qui suit :

> "Qui sait si ce n'est pas à partir de ce village que tu as commencé, il y a déjà très longtemps, à t'intéresser aux Almoravides ? A t'intéresser à l'utopie de la pureté, qui ne possède nul sanctuaire hors l'enfance qui te harcelle ? "[1]

C'est avec la même intensité que le mythe personnel de l'enfance caractérise encore une fois le quatrième roman de Djaout, à savoir *Les vigiles*, qui se fonde sur les parcours de deux personnages dont les trajectoires sont différentes, le premier représentant la jeunesse (Mahfoud Lemdjad) et le second Menouar Ziada qui symbolise les anciens combattants, les deux parcours convergent vers leur territoire d'enfance. La trame narrative se trouve ainsi interceptée par des séquences rétrospectives qui remontent au passé ou à l'enfance des deux personnages. Deux chapitres en italiques et les seuls titrés dans le roman transportent le lecteur vers le territoire de l'enfance de chaque personnage, le premier intitulé *La Maison de l'Aventure* consacré à l'enfance de Mahfoudh Lemdjad, dans la première partie, et le second chapitre intitulé *L'étoile tombé dans l'œil* consacré au passé et à la mémoire de Menouar Ziada dans la deuxième partie du roman.

En effet, la machine à tisser de la grand-mère, vue par Mahfoudh L'enfant, revêt une fonction magique et fabuleuse par ses formes géométriques et représente pour lui une source d'inspiration pour son invention, une fois adulte, il était obnubilé durant une quinzaine d'années par l'image de cette machine : "l'instrument qui restait pour lui l'évocation impérissable du visage et des gestes enchanteurs de sa grand-mère.[…] C'était comme un rêve gigogne qui changeait de dimensions et de contours sans jamais disparaître."[2]

En plus de l'idée de l'invention qui est née lors du séjour chez sa grand-mère, Mahfoudh l'enfant entre à la maison de l'Aventure et du voyage, la même année, par le biais des livres qui lui ont ouvert le champ de l'imagination, de la création et du voyage à travers les temps et les espaces :

[1] Ibid., p.201.
[2] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., pp. 34-35.

> Les livres ne servaient pas seulement à instruire et à amuser, mais ouvraient une fenêtre magique sur le monde et sur sa panoplie d'aventures. Ce jour-là, la fièvre s'empara de lui. Il éprouva subitement une irrépressible et insatiable envie de découvrir des aventures, des personnes et des lieux pittoresques, peut-être des intrigues émoustillantes.[1]

Par un travail de rétrospection et d'ellipses, Djaout convoque la mémoire de l'adulte par l'opposition du regard naïf, ambitieux et innocent de l'enfant aux inquiétudes, aux pressions et aux écueils de l'adulte, c'est pourquoi l'exotisme que procurent les livres est plus intéressant que le savoir et la connaissance aux yeux de l'enfant qui se trouve fasciné par ce monde :

> Il ouvrit le livre, il était impatient et avide d'entrer par la porte des mots dans la demeure de l'aventure. […] Les lettres dansaient devant ses yeux, composaient une mosaïque de traits, de points, d'arcs minuscules de jambages et de signes serrés en rangs réguliers comme une armée bien disciplinée. Mais, de mots ou d'aventure, point.[2]

Mahfoudh l'enfant ne se contente pas des voyages que lui offre la lecture des livres, il se mit à concrétiser son rêve de voyage concret par la construction d'une barque "afin de remonter le fleuve jusqu'à sa source"[3]

A l'aide de ses amis Khaled et Aliouate qui partagent avec lui le même esprit d'aventurier et de chasseur, il élabore sa première invention qui lui permettrait de s'évader, et c'est à partir de là que naît chez Mahfoudh-l'adulte le génie de l'invention qui remonte, en fait, à ses aventures enfantines avec ses compagnons.

Une autre image sur le territoire de l'enfance qui obnubile l'écriture djaoutienne, est celle que nous avons déjà lue dans *L'exproprié* et *l'invention du désert*, à savoir les pièges que posaient les enfants aux oiseaux, la chasse des animaux et d'autres aventures enfantines qui paraissent à leurs yeux comme des programmes bien établis :

> Leur programme était bien chargé pour cet été : des oiseaux à tirer, des lapins à traquer au crépuscule, des fruits à dérober dans les verges précis, une

[1] Ibid., p.87.
[2] Ibid., p.88.
[3] Ibid., p.92.

> rivière (un simple filet d'eau en vérité) à explorer afin d'en reconnaître la source. Il y avait aussi une sorte de décharge (les enfants l'appelaient « le chantier») que les enfants explorateurs visitaient discrètement.[1]

C'est ainsi que l'enfance de Mahfoudh est marquée par un engouement pour l'aventure et le voyage qu'il commence à partir de la lecture des livres et le poursuit par son embarcation avec ses amis sur la barque qu'ils ont fabriquée.

A un moment de la lecture et sans aucun avertissement, le lecteur se trouve plongée dans l'imaginaire de l'enfant au lieu de poursuivre l'acheminement de l'invention de la machine à tisser, et la distance entre Mahfoudh l'adulte et Mahfoudh l'enfant (qui est raconté par le narrateur) se trouve abolie au point de lire l'invention de la machine comme le couronnement de la barque fabriquée par les enfants et qui trouve son origine dans le monde virtuel des livres où l'enfant vient d'y accéder.

C'est ainsi que la rêverie et l'imagination chez Mahfoudh l'enfant se conjugue à la rationalité de Mahfoudh l'adulte au point d'inventer une barque dans un premier temps, et dans un deuxième lieu, inventer une machine à tisser une fois adulte, et c'est ainsi que le pôle du virtuel se relie et se transforme au pôle du réel (rationnel), et Mahfoudh se crée des territoires avec des ouvertures relatives sur l'aventure. Ce n'est que l'imagination de l'enfant qui a tracé les chemins de l'invention de l'adulte. Les espaces illimités, les paysages enneigés et le fleuve à la source lointaine sont bel et bien le point de départ de l'invention de Mahfoudh l'adulte.

L'on note ainsi que la symbolique de l'eau est omniprésente encore une fois dans les rêveries de Mahfoudh l'enfant, elle est ainsi le symbole de l'évasion, de l'émancipation, de l'ailleurs et de l'inconnu. L'eau dont il rêve et imagine, est en mouvement (à l'image du fleuve) :

> "Son esprit voguait des couleurs féeriques danser sur le miroir de l'eau. Il ne pensait jamais à cette autre mer moins accueillante qui roule d'immenses crêtes blanches."[2]

[1] Ibid., p.91.
[2] Ibid., p.95.

Le rapport à l'enfance chez Mahfoudh est loin d'être un désir nostalgique ou de retour, mais plutôt un projet et un devenir -enfant qui l'accompagne jusqu'à l'âge adulte et qui continue de lui donner énergie et persévérance dans un environnement malsain et corrompu qui lui posait des obstacles bureaucratiques. C'est plutôt cette énergie que lui procure la chance de breveter son invention, c'est l'énergie de l'enfance et son jaillissement qui nourrit et renforce l'espoir et l'obstination de Mahfoudh l'adulte.

En effet, les rêves d'aventure et de création dont rêvait l'enfant n'ont pas fossé compagnie à l'esprit de l'adulte. Il s'agit d'une enfance inspiratrice et créatrice qui assure la pérennité du sens de la quête et de l'aventure comme le confirme la citation de Gilles Deleuze:

> "On ne reproduit pas des souvenirs d'enfance, on produit avec des blocs d'enfance toujours actuels, les blocs de devenir enfant. "[1]

L'on confirme ainsi que le recours à l'enfance permet au personnage de réagir à ses conditions et ses obstacles, et non plus d'assurer un refuge vers un passé plus rassurant, c'est plutôt le gage d'un devenir contemporain de l'homme intellectuel qui cherche à agir et à apporter son grain de sel dans l'édifice de la société, et c'est par cette attitude que Mahfoudh Lemdjad esquive aux tracasseries avilissantes de l'appareil administratif par des souvenirs de son enfance bercée dans le territoire de la rêverie, de l'aventure et de la création. Rachid Mokhtari affirme à propos de cette enfance qui caractérise l'écriture djaoutienne romanesque :

> Chez Tahar Djaout, l'enfance est un volcan en éruption d'écriture. Une enfance volcanique près de laquelle, pourtant, s'agglutine une communauté humaine qui se nourrit de la fertilité de ses fleuves de feu. […] Elle n'est donc pas un retour au passé […] Elle affleure comme une force irrépressible pour se délivrer des discours érodés de l'histoire, de ses lieux identitaires formatés où aucune liberté n'est permise.[2]

En revanche, face à cette enfance inspiratrice et productive chez Mahfoudh, Djaout oppose un autre type d'enfance, cette fois-ci celle de Menouar Ziada ; cet autre personnage

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris :Flammarion, 1996, p.96.
[2] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, op.cit., p.227.

soumis à l'ordre établi et qui n'est pas instruit, reflète une posture d'un vieux natif de Sidi-Mebrouk et qui s'en sent déraciné. Dans une séquence écrite en italique et titré par *L'étoile tombé dans l'œil*, Djaout change la focalisation et retourne à une scène de l'enfance de Menouar Ziada qui est relatée avec une dérision et une ironie corrosive.

En effet, l'évènement marquant l'adolescence de Menouar est bel et bien son arrivée à la ville pour la première fois quand il avait quinze ans, lui qui est un campagnard et qui sort pour la première fois de son village natal, s'habille pour cette occasion, comme un jeune marié. Découverte par le regard naïf de l'adolescent, la ville représente incontinent un monde fabuleux :

> C'était donc cela la ville : cette agitation incessante, ces images s'entrechoquent, ces bruits qui se relançaient et se brouillaient. Et il lui avait fallu attendre d'avoir quinze ans pour découvrir cette face inconnue du monde qui s'illuminait et tournoyait, loin des horizons mornes de son village que seuls les saisons paraient ou déparaient.[1]

En revanche, la fabulation de la ville aux yeux de Menouar l'adolescent campagnard le plonge dans un comportement insolite qui s'accroît au fur et à mesure qu'il pénètre dans le souk, ce dernier devient pour lui : "un grand théâtre magique. "[2] Dans ce sens Dominique D. Fischer a commenté en disant que :

> Le Souk est pour Menouar le lieu d'une dissociation extrême entre les formes et leur signification. Toute la force corrosive de l'ironie consiste à transposer la violence coloniale dans le monde marchand, mais d'une manière telle que Menouar ne puisse la décorer et s'en maintienne au fabuleux.[3]

L'inquiétante étrangeté de Menouar est liée à la présence des étrangers et à leurs tenues vestimentaires ainsi qu'à son incapacité de nommer ce qu'il voit :

> Il était immergé dans un espace fabuleux ; pourtant, il s'y sentait un peu comme un intrus. […] Ses sens étaient assaillis : ils paraient comme ils pouvaient aux assauts de couleurs, de bruits, de spectacles inaccoutumés. Il s'arrêtait de temps à autre pour regarder plus intensément un bibelot dans un magasin, des

[1] Tahar Djaout, *Les viliges*, op.cit, p.177.
[2] Ibid., p.178.
[3] Dominique D. Fischer, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.214.

> vêtements mirifiques comme il n'en porterait jamais, des personnes d'une élégance tapageuse. Ces personnes n'appartenaient pas au peuple de Menouar Ziada ; elle se recrutaient parmi les étrangers qui occupaient le pays.[1]

C'est ainsi que l'évocation d'une séquence de l'adolescence de Menouar Ziada nous renseigne sur la violence coloniale inscrite dans le discours du marchand et qui atteint son paroxysme avec l'apparition de la jeune femme "cruelle" aux yeux bleu, qui a bouleversé la vie de Menouar en quelques secondes et ce durant toute sa vie :

> Il était aimanté par la jeune femme qu'il suivait à distance comme un chien servile et peureux. Mais il ne se reprochait rien, un sentiment inconnu le dominait qui était sans doute le bonheur. Aucune femme de son village n'avait jamais suscité en lui un pareil bouleversement. […] Il avait envie de pleurer, de laisser s'ébouler avec fracas ce bonheur et ce chagrin accumulés en lui pour que tout le souk apprenne sa grande aventure, son émerveillement et son drame. Il ne se souciait plus des conséquences. Il était disposé à mourir, à payer chèrement un bonheur éphémère. Son corps, qui avait connu les frissons de l'extase, était prêt à accueillir les supplices.[2]

En effet, la rencontre éphémère avec la blonde étrangère a marqué à jamais la vie de Menouar qui se trouve fasciné par cet être mesuré par lui aux "éclats de foudre"[3]et par conséquent, la fabulation de la ville et du souk se transforme en un lieu de déconvenue et de désillusion, le trouble était profond de manière telle qu'il a laissé des séquelles sur le corps de Menouar qui dérive de l'emprise de la raison. Il se trouve dans une situation incompréhensible, il ne sait pas ce qui arrive à son corps et à son âme, s'il est atteint d'une maladie quelconque ou il fait l'objet d'une ivresse ou il est, tout court, victime d'une folie.

C'est de cette manière que Tahar Djaout, relie le regard naïf de Menouar l'adolescent à l'acte de suicide. Ce regard qu'il a intériorisé durant toute sa vie, et qui s'est transformé à un moment décisif de son existante à un acte de suicide après sa condamnation par Skander Brik, l'extrait ci-après confirme la pérennité du caractère naïf et vulnérable de Menouar qui refoule une puérilité due à une violence accumulée à travers le temps :

[1] Tahar Djaout, *Les vigiles*, op.cit., p.179.
[2] Ibid., pp.182-183.
[3] Ibid., p.181.

> Menouar Ziada ferme les yeux et un grand poids se met à fondre en lui, tout doucement. Ses larmes coulent, abondantes, libérées, sereines. C'est comme s'il avait profondément foré en lui et atteint l'enfant délicat et sensible, l'enfant inaccessible au déshonneur et à la mort, qui peut pleurer sans honte et sans retenue, jusqu'à ce qu'il oublie le motif de son chagrin.[1]

C'est ainsi qu'une relation de cause à effet relie la naïveté refoulée par Menouar l'adolescent à la résignation à l'ordre de suicide de Menouar-l'adulte, il s'agit d'une intériorisation d'une somme de violence que Djaout dénonce à sa manière par les instances narratives et les intrigues romanesques. Dans cette optique, Dominique D. Fischer estime que :

> L'isotopie de la naïveté relie directement la violence coloniale et la violence postcoloniale […] C'est la naïveté de Menouar qui l'a conduit vers sa mort. Mais cette naïveté opère dans le cadre d'une dissociation entre les formes et les significations et fait place à la violence symbolique. Menouar n'est pas seulement victime de la violence coloniale, mais en devient un produit. Motivé par sa pauvreté, ses besoins les plus rudimentaires, le silence et la soumission du colonisé, celui-ci intériorise au plus profond de son corps la violence et les interdits du pouvoir.[2]

La séquence relatée par l'auteur, sur la découverte de la ville et du souk ainsi que le traumatisme du premier amour, se présente selon un monde d'ironie caustique qui pointe du doigt la violence coloniale et postcoloniale, elle ne se lit que comme deux facettes d'une même monnaie. Dominique D Fischer affirme à ce propos :

> Dans les vigiles, la dérision agit doublement au niveau de l'énoncé et de l'énonciation. L'humour débouche ainsi sur une satire mordante du colonialisme et du modernisme postcolonial dont l'effet augmente à mesure que la voix de l'auteur se fait entendre, en retrait et à distance, derrière celles, conflictuelles, des personnages qu'il met en scène.[3]

Le roman posthume de Tahar Djaout, à savoir *Le dernier été de la raison* ne dérive pas de la "lignée" thématique qui caractérise ses romans précédents. Djaout reste fidèle à ses espaces d'enchantement et d'incantation ; les souvenirs, les rêves, les fragments

[1] Ibid., p.175.
[2] Dominique D. Fischer, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.216.
[3] Ibid.

autobiographiques et l'enfance forment encore une fois l'océan où puisent l'écriture et l'imagination djaoutiennes

BoualemYekker, ce libraire acharné qui s'obstine pour la défense de culte du livre et de la culture, se réfugie dans sa mémoire, suite à ses questionnements et son incompréhension vis-à-vis de la nouvelle ère de dévotion. Djaout consacre un chapitre intitulé *Le texte ligoteur* pour nous plonger dans une phase cruciale de l'enfance de Boualem et qui lui a été fatale pour le reste de sa vie, il s'agit de l'apprentissage à l'école coranique, qui se faisait avec une hargne et une pugnacité injustifiables :

> L'enfant écrasé par la planche, par sa panoplie de secrets, de menaces, d'injonctions. L'enfant terrorisé par le vieux maître à la voix traînaillant et au bâton alerte infaillible et sans rémission. Le vieux maître somnolent connaît tellement de recettes pour l'au- delà, il possède les formules qui absolvent et celles qui anéantissent, les mots qui taillent, jusqu'au sang et jusqu'au rempart de l'os.[1]

Face à cet apprentissage dénué du moindre plaisir ou motivation, car dispensé avec cruauté et malveillance, Boualem l'enfant tente en vain d'échapper à cette atmosphère suffocante :

> Le texte asséné à coups de bâton. Apprentissage-ânonnement- dans la douleur. Sentences- paroles divines ingurgitées comme une portion qui écorche le palais. Boualem veut entreprendre quelque chose non seulement pour échapper à cette oppression mais aussi pour se venger. Il faut trouver un subterfuge. Arrêter le cours des astres à l'heure où la nuit avale le monde ? Purifier la planète en l'embrassant par les flammes de la canicule ? Rêves en circonvolution.[2]

Boualem l'enfant se trouve impuissant de mener une quelconque imagination ou de se laisser bercer par un rêve qui lui donnerait l'exultation ou la liesse à cause de la baguette du maître qui s'abat, il aspire vainement à sortir de cet endroit qu'il appelle "l'école-geôle"[3], qui est sensé disperser un savoir "bénéfique" pour l'adoration de Dieu et de la vérité, devient la prison où toute liberté est interdite au même temps que les perversions, les blasphèmes et les profanations y règnent. A l'intérieur de sa petite cervelle, il ne se

[1]Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., p.60.
[2] Ibid., p.61.
[3] Ibid.

prive pas de s'interroger sur la licéité de penser, de critiquer, d'agir et de s'opposer à de tels comportements :

> Le petit Boualem se dit qu'il est bien d'écouter la parole de Dieu mais que si celui-ci nous a donné une poitrine avec un cœur impatient, des jambes, des doigts, des yeux et une langue, c'est pour que nous en fassions usage et que nous les mettions à l'épreuve."[1]

Au fond de lui, Boualem continue à se donner des arguments qui renforceraient sa position vis-à-vis de cette atmosphère accablante et pesante :

> L'enfant soupçonne vaguement que les versets ne l'aideront pas à grandir. Il voudrait parcourir le monde. Ce dont il a besoin, c'est de vêtements élégants et bigarrés, de chevaux, de bateaux, de maisons dont les devantures s'allument et s'éteignent, d'enseignes qui promettent l'aventure. Les versets qui balisent le chemin vers le Paradis lui paraissent trop péremptoires, lui intimident l'imagination, rognent les ailes du rêves. Boualem désire des chants de départs, des complaintes qui disent la nostalgie et la douleur de l'homme perdu dans les villes d'exil. Lui viennent aussi à l'esprit- avec quelle excitation et quelle gêne! – des chants dédiés aux femmes que l'on désire.[2]

En dépit de la pertinence des arguments fournis par Boualem l'enfant pour consolider sa posture quant à l'enseignement à l'école coranique, il ne réussit jamais à prononcer la moindre contestation publiquement, ses raisonnements restent reclus dans son grand cœur qui porte les prémisses d'un prestigieux penseur rebelle :

> "Mais, entre l'aventure et lui, ce n'est pas seulement le maître qui s'interpose, c'est toute une société aveuglée et fanatisée par le Texte, la société ligotée par une parole qui la broie."[3]

Boualem grandit dans une ville oppressante et accablante qui dérive à grand pas vers le fanatisme religieux, mais il ne réussit pas à se résigner à cet état des choses, car il est un lecteur avide et persévérant que les livres lui ont ouvert des fenêtres sur le monde, des rêves, des exploits et des aventures. Sa seule arme devant cet univers de terreur et de violence est de faire la rétrospective de sa vie et d'en faire sortir des souvenirs et des

[1] Ibid., pp.62-63.
[2] Ibid., p.63.
[3] Ibid.

images les plus apaisants qui semblent venir d'un temps immémorial et indulgent ; "Ce sont les images arrêtés qui l'empêchent d'être un homme sans mémoire. Cela lui permet de résister à ce que l'on veut faire de lui : une épave ; une souche d'arbre, racines et rêve coupées."[1]

La loi des frères vigilants qui prétend réaliser le règne de l'équité, de la justice et de la perspicacité, interdit aux citoyens toute liberté de lecture en dehors du livre sacré, afin d'accéder à la voie de Dieu. Elle les oblige d'être amputés de leurs rêves, de leurs imaginations, de leurs racines, bref de leur humanité :

> Ce que cette hache [de la foi] voudrait d'abord couper, c'est le chemin qui mène à l'enfant, le cordon ombilical qui sert de fil d'Ariane. Le petit Boualem bourré de rêves, de désirs sans frein et d'horizons sans limites doit disparaître pour faire place à l'homme bridé par le mors de la piété, entravé par le boulet de la vérité révélée. Homme chassé de ses territoires antérieurs, des terres giboyeuses[…]Homme à la racine tranchée, sans enfance et sans paradis à rechercher : il n'y a plus d'éden derrière, il n'y a qu'un paradis devant, promis à ceux qui redoublent de prières, de zèle et de sacrifices dans la voie du Tout-puissant.[2]

Toutefois, Boualem refuse de renoncer à ses rêves d'enfant qui l'obsèdent et le fascinent, il décline toute pensée qui le prive de rechercher l'Eden et le plaisir, et il rejette toute tentative de le séparer de son monde de verdure livresque et son âme puérile qui lui livre des moments d'enchantement et de jubilation : il sollicite, dès lors, sa mémoire et ravive en elle des étincelles qui servent à se réchauffer dans ce monde qui le gèle, il interpelle cette mémoire sur les vestiges de son enfance et son adolescence :

> Il est devenu - étrange sentiment – un hôte assidu de lui-même : il se visite en long et en large ; il arpente son passé dans tous les sens pour y déceler des gîtes hospitaliers, des lumières clémentes, des haltes revigorantes.[…] Kaléidoscope de la mémoire où déferlent les années, les saisons, des visages et des paysages trop pressés qui se bousculent et se piétinent […]Il arrive que l'un s'échappe de ce monde clos et pétrifié pour prendre corps dans le présent. Il vainc les sortilèges du

[1] Ibid., p.89.
[2] Ibid., p.90.

> temps et s'évade, condamné bienheureux qui annule son verdict et retrouve l'exultation du sang qui bat en liberté.[1]

C'est ainsi que la mémoire et les souvenirs aident Boualem à s'esquiver d'une société dont la laideur et la tyrannie règnent comme les maîtres mots, il se remet alors à reconstruire un passé lointain en fonction de ses circonstances actuelles, et c'est plutôt les rêves et les souvenirs qui s'entremêlent pour effacer certains traits d'images et rejaillir d'autres, suivant l'angle de perspective et le point d'où il la regarde. Dans ce contexte, Maurice Halbwachs, estime que :

> Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparées d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieurs et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée. Certes, si par la mémoire, nous étions remis en contact directement avec telle de nos impressions anciennes, le souvenir se distinguerait, par définition, de ces idées plus ou moins précis que notre réflexion, aidée par les récits, les témoignages et les confidences des autres, nous permet de nous faire de ce qu'a dû être notre passé.[2]

Face à la société qui bat la beauté et la créativité, qui sème la mort et la stagnation, l'esprit de Boualem regorge de réminiscences d'enfance qui s'embrouillent avec des illusions et des utopies, même si cette enfance était à la fois merveilleuse et démunie, repartir sur ses traces, semble être le souhait le plus cher pour lui, elle le submerge, le console et le torture au même temps :

> L'enfance revient comme un reflux, le submerge, le livre, pieds et poings liés, aux tortures de la mémoire.
> Caresser le temps à rebrousse-poil, Marcher en claudiquant sur ses propos traces. Quels paysages de ruines on arpente mais aussi quelles sèves et quels rêves, soudain réveillés, crépitent sous nos pas comme des cosses qui ont trop longtemps contenu leurs fruits.[3]

Au moment où le lecteur commence à croire que l'échec de BoualemYekker est consommée, car impuissant de s'opposer frontalement à un dogme qui déroute les

[1] Ibid., pp.116-117.
[2] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective (1950),* Edition électronique, 2001, p.38.
[3] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., p.122.

questionnements et les critiques et qui punit l'intelligence, l'écriture djaoutienne change la stratégie discursive pour se servir du pronom "vous", qui n'est en fait qu'une fente qui entame un monologue visant à assumer sa posture d'intellectuel et d'un fervent défenseur de la liberté d'expression. Djaout s'identifie à Boualem, et l'écriture devient, dès lors, éclatée, elle oscille entre un "vous" accusateur et un "il" défenseur, l'enfance demeure le mythe personnel qui fortifie la position de l'écrivain qu'il est :

> Un enfant entêté vous poursuit, un enfant à jamais blessé qui vous reproche – mais sans parole – de l'avoir abandonné dans les méandres du temps, toile d'araignée meurtrière dont il reste prisonnier. L'enfant tend les mains vers vous, implore votre mansuétude. Car il ne comprend pas votre impuissance. Il ne comprend pas que vous aussi êtes prisonnier à l'autre bout du temps qui vous entraîne sans rémission vers la laideur et l'anéantissement. L'enfant et vous êtes contraints au divorce déchirant, à la séparation sans recours. […] L'enfant et vous vous rejoignez.[1]

Ainsi, Tahar Djaout sollicite le monde frénétique et passionné de l'enfance à chaque fois que ses personnages se trouvent dans des impasses. Cet univers d'innocence et de virginité leur donne le dynamisme et la robustesse et livre à Djaout un matériau pré-élaboré pour construire des fragments d'une autobiographie romancée. Il se sert de ses personnages pour se donner des forces irrépressibles dans sa mission graphique et littéraire en dépit des échecs que connaissent les voyages de ses personnages. Rachid Mokhtari commente ces échecs et cette vivacité de l'enfance en disant :

> Echecs multiples devant l'histoire pollué par le discours de la propagande officielle. Mais tous ces échecs, saillants, ne traduisent-ils pas l'impossibilité de reconduire les discours éculés, abscons, dans l'écriture littéraire à l'affût de ces pièges discursifs ? L'enfance alors est le territoire élu de la réappropriation de l'innocence et ses possibilités poétiques de l'avènement du désordre, du chaos initial, du bing bang matriciel du sens vierge de l'humanité, de ses graphies rupestres et du feu poétique et érotique de la grotte Katébienne.[2]

L'atmosphère social et politique malsain et discordant gratifie l'imagination et les fantasmes de l'auteur et qui s'étalassent et se structurent en promouvant les réflexions, les espoirs, les rêveries, les indignations et la vision du monde de cet intellectuel qui s'est

[1] Ibid.
[2] Rachid Mokhtari, *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, op. cit, p.226.

donné à écrire pour faire part de ses craintes et ses angoisses. A chaque fois, il invente une histoire pour discuter une autre réelle, sa cible est de passer en revue et rompre des lacunes d'un discours historique idéologisé.

3.2. La quête identitaire et de soi

Hier comme aujourd'hui, la question de l'identité est traitée de maints points de vue et par différents angles artistiques et littéraires, elle est abordée de diverses modalités, débattue de plusieurs manières et approchée selon de positions divergentes. Les artistes et les hommes de lettres maghrébins ne cessent d'accorder à la problématique identitaire la part du lion dans leurs production, et ce en dépit de la disparition de la colonisation traditionnelle qui est considérée comme le motif de l'émergence de cette problématique. Même si les premiers écrits maghrébins d'expression française, aux années 20 et 30 du XX^{ème} siècle n'ont pas franchi la question de l'assimilation et de l'acculturation et du rapport entre conquérant et conquis, ou même dans les meilleurs cas ils s'insèrent dans le cade de l'engagement et le militantisme pour revendiquer une identité vouée à l'oblitération, La problématique identitaire demeure au centre de préoccupations des écrivains postcoloniaux et postmodernes.

L'on note que les premiers romans algériens d'expression française qui se penchent vers les œuvres de thèse (apparus à partir des années vingt du XX^{ème} siècle) et qui optent pour le maintien de l'identité musulmane tout en gardant le droit à l'assimilation (culturelle) et politique et non religieuse, ont été succédés à partir des années cinquante, par des romans plus "revendicatifs" d'une identité autre que celle imposée par le conquérant. Cette problématique gagne de plus en plus le terrain dans le champ romanesque, et se voit en perpétuelle évolution et mutation au fur et à mesure que les circonstances de décolonisation changent et les conditions de vie se modifient, elle se tourne, dès lors, vers des questions philosophiques, langagières, et existentielles.

Même si la quête identitaire semble être omniprésente dans la production littéraire maghrébine d'expression française, dans la période postcoloniale et qui vise à cerner l'appartenance de l'écrivain à une communauté sociale, langagière ou culturelle, chaque écrivain aborde la question selon son émoi personnel et sa conception singulière.

Du moment que la quête identitaire se trouve au somment des préoccupations de l'homme, la littérature maghrébine d'expression française continue à consacrer à l'identité une place de choix, après quasiment un siècle des premières publications, la quête identitaire demeure une thématique omniprésente dans ces œuvres, et qui obsède les auteurs tout comme les critiques.

En effet, la quête identitaire se lit dans la production littéraire notamment romanesque à travers des personnages vraisemblables ou imaginaires qui parcourent un itinéraire de recherche de la langue maternelle, des valeurs ancestrales, d'identification à l'Autre ou même des questionnements sur l'Histoire et autour des rôles et des dérives sociaux, ou dans le refus des limites religieux, nominales, géographiques ou sociales… et c'est à la lumière de ces thèmes récurrents qui construisent la quête identitaire que nous affirmons avec Katalin Hajos que :" le milieu maghrébin nous propose toute une variété de cette quête complexe et riche, sans porter de vraies réponses. Cette panoplie laisse également supposer la découverte d'une inquiétude identitaire qui hante le processus de création des auteurs dits maghrébins."[1]

Puisque la quête identitaire est le résultat d'une perte ou d'un basculement des repères, et qu'elle témoigne d'un élément manquant ou d'un vide, une volonté de se faire comprendre par un public plus large que possible est née chez les auteurs maghrébins qui aspirent à déplacer leurs œuvres l'espace maghrébin pour rejoindre l'universalité, et cela ne pourrait se produire sans la déconstruction de certains mythes à commencer par le mythe de la libération pour démythifier d'autres mythes comme nous l'avons vu précédemment avec la Kahéna et El Moqrani chez Tahar Djaout .

La dimension historique et culturelle des romans maghrébins a transformé la problématique identitaire en identités plurielles qui s'enracinent dans l'universalité. Et comme leur thématiques changent au fur et à mesure que les sociétés se développent et se métamorphosent, la problématique identitaire prend une autre allure pour dépasser la question de la langue, le devenir des sociétés, le poids de la religion et la quête des valeurs morales, pour traiter d'autres questions d'ordre universel, et par conséquent la mémoire collective prend un élan qui intègre et adopte des mémoires individuelles, des

[1] Katalin Hajos, Charles Bonn (dir), *Variation de l'interface dans les littératures maghrébine d'expression française*, thèse de doctorat,Université Lyon Lumière II et université catholique pàzmàny peter de Pillis caba (Hongrie) 2013/2014, p.36.

réminiscences d'enfance et des fragments autobiographiques. Et c'est ainsi que la recherche des repères identitaires se trouve déplacée vers un champ où la séparation du moi et du collectif est mise en œuvre pour faire face à l'Autre.

Quoique le postmodernisme inflige à l'homme un isolement de plus en plus déchirant, l'écriture de dédoublement prend de l'ampleur et devient la source d'une émancipation d'un exil intérieur qui est dû à cet isolement, et c'est à ce moment-là qu'on peut parler d'une quête identitaire qui se greffe sur la multiplication des discours et des voix.

L'on note que la production romanesque djaoutienne dit les bouleversements sociaux, transcrit la violence de l'Histoire et dénonce sa falsification, elle ouvre la voie des débats, et traite les préoccupations et les attentes du citoyen et de l'intellectuel à la fois (comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents) et par conséquent, elle n'a pas cessé d'interroger la question identitaire depuis *L'Exproprié* jusqu'à *Le dernier été de la saison*, et du coup elle ne dérive pas de la voix de cette littérature algérienne qui :

> est un sismographe des aspirations, des attentes et des enjeux : elle interroge l'histoire récente, le fleuve détourné de l'indépendance. Elle questionne la place de l'éthique et des choix moraux ; elle dénonce le sort fait aux femmes ; elle dissèque les relations interindividuelles […] elle reconsidère le poids du religieux et des croyances, elle porte des enseignements universels sur le rapport de l'individu à la barbarie ou sur les questions culturelles, identitaires, sur les liens et les métissages.[1]

En effet, la problématique identitaire demeure la pierre angulaire des cinq romans de Djaout, même si elle passe d'une présentation plus explicitée dans *L'Exproprié* à d'autres présentations plus implicites et latentes dans le reste des romans. Et c'est ainsi que le narrateur de *L'Exproprié* tente -à travers des micros récits hétérogènes, et l'exploration des phases historiques disparates ainsi qu'à travers des fragments autobiographiques et la confrontation des discours idéologiques contradictoires- d'ouvrir une brèche qui lui permet de retrouver ses racines et faire connaître ses origines. Et c'est dans cette optique que nous confirmons les propos de Yaw Oteng qui, en expliquant le lien entre l'imaginaire littéraire et l'identité, il affirme que :

[1] Mustapha Harzoume, " Le roman algérien et les identités meurtrières ", *Hommes et migration*, N°1298,2012, pp.96-109.

> C'est à travers l'imaginaire littéraire qu'on est confronté à la problématisation de l'identité communautaire et de l'origine culturelle. La culture qui, selon moi, se définit dans les contrats sociaux, des identités différentes est conçue à travers la création littéraire, soit comme l'espace d'une impasse identitaire soit comme une arme d'épanouissement identitaire.[1]

Dans le cas de *L'Exproprié* l'impasse identitaire (dans laquelle se trouve le narrateur) est déjouée par une entreprise structurale qui met en œuvre plusieurs stratégies discursives et instances narratives à l'image du rabaissement des personnages historiques, par la sédition, le grotesque, la trivialité et l'érotisme. Même si le narrateur amnésique tente en vain de construire l'histoire de Ali El Moqrani et celle de la Kahina et de " récupérer les miettes d'une mémoire qui serait éparpillées avec les cendres d'une reine coupée en morceau et jetée dans l'unique puits de la région pour que les paysans meurent de soif."[2]

En effet, le récit nous plonge dans les origines de la Berbérie où s'intègrent constamment des micro-récits irrésolus qui remontent aux périodes coloniales et postcoloniales. Le narrateur recourt à la parole d'origine qui apparait à travers le dialogue brouillé entre les personnages du "Bon Dieu" et du "Mauvais Dieu" et qui repose essentiellement sur les blasphèmes et l'ironie. Le dialogue n'est pas dénué d'injures contre le régime politique au point de tomber dans l'argot et la trivialité.

Si la personnification du "Bon Dieu" est une allégorie des systèmes bureaucratiques coloniaux et postcoloniaux et de cette corruption du pouvoir qui saigne à blanc les thèmes religieux à des fins politico-économiques, "le Mauvais Dieu" quand à lui ; et qui porte aussi le nom de Méziane tient lieu d'allégorie de la résistance berbère dans l'Histoire de la Kabylie et du Maghreb et c'est ce qui expose de manière explicite la question identitaire en Algérie.

Si les différentes variantes de la Kahéna dans les idéologies successives du pays convergent à l'unanimité à la présenter comme le symbole de l'audace et de la résistance berbère face aux conquérants musulmans, comme l'emblème du patriotisme, de l'histoire et de l'identité, le narrateur, quant à lui, se démarque par une représentation humiliante de sa réputation.

[1] Yow Oteng, *Pluralité culturelle dans le roman francophone*, l'Harmattan, 2010, p.35.
[2] Tahar Djaout, *L'exproprié*, op. cit., p.20.

Le viol (ou la prostitution) de la Kahéna peut être interprété comme le viol et la déformation de l'Histoire (voire sa falsification), de surcroit, le narrateur n'hésite pas à proférer des insultes à l'égard des personnages historiques –échantillons des berbères résistants à l'image de "Ali Amoqrane" (dont le nom est incertain)Mohand Ath moqrane El Moqrani)" .[1] l'Ancêtre et la Kahéna ; ils sont affublés de la perversité, et la Kahéna, tout comme le "Mauvais Dieu" est rabaissée à une sensualité cocasse. Avec ce rabaissement l'auteur vise à affranchir les injonctions, les interdits, la censure par la libération du corps et du proscrit.

Si le discours du dominant impose un bien être absolu et immuable qui s'inspire des personnages historiques et mythiques, la littérature est, notamment le roman, permet à l'auteur de tourner en dérision ces personnages et bafouer certains constantes de l'Histoire, de la nation et de l'identité " sous l'intervention des forces extérieures; la coexistence des identités différentes qui constituent la culture au sein du même espace sociale et les traditions du passé qu'on prend pour acquises sont tout d'un coup transformés en problèmes majeurs à contourner."[2]

Du moment que Djaout procède à un rapprochement des époques historiques éloignées et hétéroclites, la problématique de l'identité se voit alors pensée dans cette œuvre au sein de quatre espaces temporels : préislamique, arabo-islamique, coloniale et postcoloniale. Il situe son œuvre par rapport à l'origine de l'identité maghrébine dans la communauté berbère dispersée à travers l'espace maghrébin et qui faisait l'objet de plusieurs tentatives d'oblitération et d'acculturation ;

> Ils ne m'acceptèrent désormais plus dans la cité Stop j'ai perdu ma carte d'identité Stop et je traine près de la frontière mines mes hardes et ce poème génitale difficile à dégueuler Stop mais l'important est ailleurs Stop car il y a cette longue privation qui obture les tripes de ma tribu Stop et qu'il lui faudra chier un jour à la face du douanier Stop et cette peau provisoire Stop et fin.[3]

La perte de la carte d'identité n'est pas anodine par rapport à la problématique identitaire, en plus de la privation de la tribu et l'imposition de la peau provisoire. Il s'agit d'une évocation de l'acculturation qu'a subit le Maghreb berbère notamment l'Algérie à

[1] Ibid., p.11.
[2] Yow Oteng, *Pluralité culturelle dans le roman francophone*, op.cit., p.45.
[3] Tahar Djaout, *l'exproprié*, op.cit., p.19.

travers l'Histoire. L'identité des autochtones berbères est le produit d'une Histoire violente, elle échappe à l'évolution du temps et trouve dans le passé racial et l'Histoire des Ancêtres une source incontournable d'enracinement :

> "Monsieur le Missiomaire je suis de l'autre race celle des hommes qui portent jusqu'aux tréfonds de leurs neurones des millénaires de soleil."[1]
> "Je suis le descendent de grands bandits berbères (les chevauchées rongeuses de rocailles venant encore battre les murailles de Meknès) ; et il a cru qu'il n'apprivoisera jamais mes rêves sillonnant la lande."[2]

C'est ainsi que la terre et la race, l'Ancêtre et l'Histoire violente faite par les différents conquérants à l'égard des berbères autochtones construisent l'identité que cherche à défendre et à exhiber le narrateur tout au long du roman, l'expropriation dont il est question prend plusieurs formes, elle commence par la terre, passe par la langue et l'Histoire pour arriver à la privation des droits humains et de citoyenneté. Le texte est émaillé de plusieurs passages qui mettent en évidence l'identité berbère en contraste avec le discours du dominant sur l'identité arabo-musulmane :

> "Une soif face à ma terre ronron sous la semence pluviale."
> "J'ai raté ma vie et je viens, porteur d'une défaite trainant derrière moi l'Ancêtre morveux, humilié et châtré, implorer ma terre –mais le soleil va bientôt ensanglanter la mer soumise et je suis petit enfant."[3]

Le narrateur n'hésite pas à démentir tous les discours des conquérants notamment celui de la conquête arabo-musulmane, il opte pour ses racines et son ethnie plutôt que pour la culture imposée par les arabo-musulmans en contestant ce qui suit ;

> Papa t'existes pas .Tu es une chimère que les colons ont créée .J'ai hâte de voir mon père crever. Son agonie dure depuis trop longtemps et commence à m'indisposer sérieusement. Je vais encore le harceler par ces propos qui infusent l'angoisse. On l'a longtemps trompé. Il n'est pas de la race des Seigneurs. Il n'aura jamais droit au Trône. Il colportera encore son sel destructeur au sein du seul vrai peuple errant.[4]

[1] Ibid.,p.43.
[2] Ibid.,p.54.
[3] Ibid.
[4] Ibid.,p.58.

Face aux tentatives d'altération, d'acculturation et d'oblitération qu'a subies le maghrébin à travers l'Histoire, le narrateur ne baisse pas les bras et il tente une quête pour déjouer l'assimilation des berbères dans la culture du dominant :

> Je parcourais à rebous mes régions d'enfance pour collectionner des preuves formelles de notre mort je tombai tout de suite amoureux des chants religieux de mes compatriotes car je pensais en les écoutant aux indiens décimés c'est drôle me disais – je suis le descendant d'une race en voire d'extinction.[1]

C'est précisément contre la culture orientale, son importation et son imposition au Maghreb que se dresse le narrateur qui se voit enraciné dans la terre africaine et la communauté berbère qui a défié les tentatives d'assimilation, de transformation, d'acculturation et même d'oblitération :

> L'Orientale (une forte odeur du musc et de cumin mêlés) assiste près de mon oreille me chantait des refrains d'amour, j'avais beau lui dire que j'étais bar/barre et que les siens m'avait réduit au Folklore, en essayant de retrouver la voix de ses treize ans. Moi africain à peine dégrossi habitué au rythme des savanes /elle avait toujours cru que les chants sophistiqués me ferait bander".[2]

La quête identitaire dans *L'exproprié* devient de plus en plus une expérience douloureuse au fur et à mesure que le voyage du narrateur se transforme en un circuit d'errance. Du moment que le discours dominant, dans son idéologie pour le conflit du maintien, opte pour une identité unie qui puise dans l'Islam et la langue arabe tout en excluant les autres races, langues et même l'histoire antique, (cultures et civilisations), le narrateur cherche la vraie identité de son peuple tout en explorant les lieux de son enfance et les espaces, les histoires et les particularités de sa communauté. L'identité collective, ne pourrait, dans ce cas, se dissocier de l'identité personnelle du narrateur qui vise, à travers le périple de la recherche de la carte l'identité, à se trouver un nom ou un statut d'un citoyen. Cette identité se conçoit sans aucune exclusion de langue, de race, de culture ou de civilisation, et le roman, devient alors le lieu d'interrogation et de questionnement, et le champ d'exploration et d'investigation des multiples facettes de cette identité (individuelle, ethnique, culturelle, mythique, nationale. etc.)

[1] Ibid., p.78.
[2] Ibid., p.88.

Ainsi le discours identitaire dominant, focalisé à partir de la parole du personnage nommé le Missionnaire, trouve toute sa subversion, son opposition voire son ironie dans le contre-discours du narrateur, il lui reproche d'être la source de cette politique négationniste de la diversité ethnique et culturelle de l'Algérie, c'est pourquoi il s'insurge contre cette politique d'exclusion et de déni identitaire, de travestissement et d'altération de ses origines berbères. L'enracinement dans l'Afrique noire trouve aussi toute sa signification, son ampleur et sa reconnaissance :

> "Pardon, peuple noir, je n'oublierai jamais papa-esclavagiste qui, au nom d'une religion mal ingurgité, exportait ta peau à dos de chameau et rêva même un moment de dévier le Sénégal, pour féconder le désert."[1]

L'écriture d'iconoclaste dans laquelle plonge le roman se veut plutôt une récusation de l'Histoire endoctrinée par le pouvoir, et qui n'a engendré que cette crevasse qui a fragilisé le peuple et la société à la fois, et elle n'a provoqué que cette occultation des valeurs ancestrales et du patrimoine millénaire du pays.

L'expropriation, dont parle Djaout tout au long du roman, n'a provoqué chez lui qu'une rébellion contre tout ce qui symbolise le pouvoir et tout ce qui fait référence à la dépossession, à l'assimilation, à l'acculturation ; l'auteur qui fait l'objet d'une double acculturation linguistique, sa langue maternelle est le tamazight, l'arabe et le français prédominent sa scolarisation et son écriture annonce :" parce que je refuse de vivre dans les mille et une nuit et que j'abhore le hachish et les délices orientales."[2]

L'expropriation qui guette l'identité du narrateur est multiforme, elle est d'abord historique et mémorielle : " ils m'ont truqué les yeux et la mémoire."[3], puis de la terre natale :" je me souviens alors qu'on m'a expulsé d'un pays "[4],en plus d'une expropriation linguistique : "on m'a toujours empêché de m'exprimer dans ma langue maternelle et on avait mis à ma disposition d'autres langues "[5], "parler notre langue dans la classe équivalait à deux gifles sur nos joues crasseuses ."[6]

[1] Ibid., p.4.
[2] Ibid., p.47.
[3] Ibid., p.18.
[4] Ibid., p.46.
[5] Ibid., p.105.
[6] Ibid., p.113.

L'expropriation dont il est question dans le roman n'est pas sans lien avec la problématique identitaire, elle est plutôt la source et la cause qui l'a provoquée et qui continue à la poser et à l'exhausser, elle a heurté plusieurs catégories des gens, à travers des temps multiples et éloignés, et elle a connu plusieurs formes : l'expropriation des maghrébins autochtones de leur bien, leurs terres et leur culture par les différents conquérants qui ont passé par le Maghreb; L'expropriation des algériens et des tribus (kabyles de leur terre et leur expatriation en Tunisie et à la nouvelle Calédonie, en plus de l'expropriation d'une langue millénaire et sa substitution par d'autres langues à savoir le français et l'arabe.

En effet cette expropriation multiforme que traite l'auteur et dont il brouille constamment ses frontières, a ouvert le champ à un foisonnement de voix narratives anonymes et à une abondance de tons et de registres, en plus d'une juxtaposition des genres et une disposition spatio- temporelle perméables.

La délocalisation, le nomadisme, le télescopage, l'iconoclaste ainsi que l'analepse ne sont que des moyens qu'utilise Djaout pour marquer sa rupture et sa rébellion contre la" lignée droite " du pouvoir en place. Son insurrection est le subterfuge qu'il use pour dévoiler ses revendications identitaires et riposter à la politique du déni et de l'exclusion des ressources ancestrales :

> " je suis le descendant des grands bandits berbères, "[1], et qui vise par mes écrits de " violer les icones trop stupides."[2] et "y attendre le moment propice pour flinguer le destin."[3]

L'écriture romanesque à laquelle s'est livré Djaout lui a permis d'intercéder en faveur de la cause de ses compatriotes. Au lieu d'acquiescer au discours officiel qui fait référence au passéisme arabo-musulman de l'Algérie. Il déploie sa conception de la civilisation et de l'humanité et la posture des siens vis-à-vis des civilisations humaines et des conquêtes successives sous la langue du narrateur qui riposte au discours démagogique du missionnaire suite à son affirmation que "[leur] civilisation est la plus

[1] Ibid., p.54.
[2] Ibid., p.40.
[3] Ibid., p.37

vraie et la plus humaine qui soit"[1], par le rejet de sa thèse et l'annonce de ses propres convictions:

> il n'y a jamais eu de civilisation humaine jusqu'à ce jour, la civilisation n'a fait que perfectionner les instruments et les méthodes de torture. Toutes les civilisations passées (grecques, romaine, musulmane, française) n'ont fait qu'exhiber leurs soi- disant valeurs aux yeux des barbares éblouis pour mieux les asservir. Nous avons la chance de n'avoir jamais eu de civilisation (je veux dire une civilisation à notre nom, car nous avons édifié tant de civilisations pour les autres) « c'est pour cela que nous sommes restés un peu humain.[2]

Djaout évoque les conquêtes successives du Nord-africain afin d'exposer la problématique identitaire, il se sert de l'imaginaire social dans son imaginaire littéraire pour ouvrir un espace contestataire de l'unidimensionnalité culturelle de l'Algérie, il met l'accent sur la pluralité discursive de la culture algérienne. Il n'expose pas seulement la problématique de l'identité transformée et étouffée par le pouvoir au fil des temps, mais plutôt il met en évidence les différences individuelles et langagières qui donnent forme à l'atout culturel communautaire, il vise par-là à restituer la densité et la profondeur d'une identité, d'une existence et d'un être au monde.

Bien que Djaout ne parvienne pas à situer son roman dans un lieu et dans une époque déterminés, nous avons pu déduire que sa pratique scripturale traduit un malaise social qui a traversé les siècles et les frontières et qui a fini par s'installer chez une génération qui a endossé toutes les amertumes et les désolations :" il faudra mettre tous les hémisphères dans le même sac, me suis-je toujours dit c'est aussi qu'à chaque aurore nouvelle je chantais en bar/bare - non pas pour les ethnographes, mais pour exhausser une plaie ombilicale." [3]Annonce le narrateur

L'attitude des personnages, leur destiné, leurs histoires ainsi que leurs verdicts sont là pour lui permettre de mener une quête de soi et de s'interroger sur son identité :

> "je veux t'entendre parler cette langue qui fut mon eau et ma sueur t'entendre rire avec l'insouciance du danseur que tu fus avant que

[1] Ibid., p.48
[2] Ibid., pp.48.49.
[3] Ibid., p.105.

l'entrave rive tes chevilles donne-moi ton sel et ta demeure astres enclavés dans mes chancres."[1]

Il est clair que l'identité que revendique Djaout dans son premier roman puise dans la berbérité et la terre africaine et qui la présente en contraste avec les tentatives d'arabisation de l'époque et le travestissement du discours religieux pour oblitérer la langue et la culture berbères au profit de la culture arabe orientale. L'identité du narrateur de *L'exproprié* s'insère dans cette posture d'altérité de la culture africo-berbère par rapport à la culture arabo-musulmane importée de l'Orient et imposée au Maghreb. L'auteur-narrateur ne cesse de différencier le moi de l'Autre. Cette Autre prend plusieurs formes et rôles, tantôt c'est le personnage dit le missionnaire, tantôt c'est le Bon Dieu, et cette opposition entre le moi (le narrateur) et l'Autre ne sert qu'à consolider la redéfinition de la vraie identité du Moi tout en déconstruisant le mythe des cultures et des races supérieures ou inférieures.

L'on note également que l'auteur-narrateur n'exhibe pas seulement son altérité par rapport à la culture orientale mais sa subversion dégénère pour infecter la langue française dans laquelle il écrit, il injecte des mots étrangers (soit berbères soit arabes) au français et il désarticule la syntaxe et il se dresse contre les" Zèbres de l'académie" française comme il les nomme, pour affirmer à travers sa prose poétique une identité maghrébine qui s'approprie la langue française pour dire les peines, les particularités et les silences voire le métissage du peuple algérien.

L'exproprié aborde la quête identitaire par l'évocation des thèmes de la revendication de la langue maternelle, les traditions religieuses, l'exil, la rébellion et l'oppression du pouvoir, et c'est ce qui forme une poétique de l'insurgé, du révolté et du rebelle. Le déchirement intérieur que vit le narrateur de *l'exproprié* est le résultat d'un conflit des identités qu'a endossées une génération qui avait du mal à se définir, à dépasser les sommes de violences subies et à se démarquer et à se détacher de l'Autre. Et ce qui a produit un imaginaire poétique djaoutien où les cultures, les images, l'histoire, la société, les mythes ont griffé son premier roman que nous qualifions comme l'espace de questionnement identitaire par excellence. Quant à lui, il le qualifie comme suit :

[1] Ibid, p.78

> je l'ai écrit à un moment où j'avais un vécu assez particulier. A l'époque j'étais étudiant à Alger, dans une discipline extrêmement éloignée de la littérature, la plus éloignée possible, j'étais étudiant en mathématiques. C'est une tranche à la fois vive et disons peut être impudique de ma vie avec ses nombreux problèmes, ses nombreuses contestations, par exemple même cette hargne contre la logique, contre le cartésianisme, je crois qu'elle est due à la réaction que j'avais à cette époque contre les études que je faisais. C'est un roman de jeune. (..) C'est un personnage qui est en marge de beaucoup de choses, qui a été délesté de beaucoup de choses, ce qui rend la situation parfois extrêmement dramatique, parfois macabre et parfois très comique. Il regarde en quelque sorte un monde se faire sans lui, les villages s'engloutir, cette terre qu'il croit être sienne mais où il reconnait très peu de signes propres à lui.[1]

Si *L'exproprié* est écrit entre 1974 et 1976 par Djaout l'étudiant et qu'il a commencé à l'écrire à l'âge de vingt ans, *les chercheurs d'os* paru en 1984, s'achemine vers une autre posture de revendications moins agressive et moins violente et plus mature et réaliste.

Si le roman relate les changements que subit la société algérienne sous la décolonisation tout en évoquant les séquelles de la colonisation, le voyage de l'adolescent non nommé en quête des os de son frère martyr n'est qu'une stratégie narrative qu'utilise Djaout pour mettre en évidence et en cause le discours d'autrui qui apparait à travers le regard de l'enfant, de l'adolescent et de l'ex-colonisé. Le questionnement sur ce discours se traduit par une ironie qui transparait à travers les différentes positions des personnages et du narrateur qui sont des spectateurs naïfs de l'histoire en marche comme le confirme Dominique D.fisher :

> dans les chercheurs d'os, le statut du discours d'autrui, de l'autre, apparait sur les plans romanesque et historique. Le discours humoristique est aux prises avec une identité culturelle occultée et il est confronté à l'écriture officielle de histoire coloniale et postcoloniale.[2]

Le choix d'un narrateur adolescent qui revient souvent à son passé d'enfant pour le comparer à son présent d'adolescent (et par conséquent confronter le système colonial au système postcolonial), n'est pas fortuit par rapport à la thématique de l'écriture de l'histoire et de l'identité. Le narrateur adolescent qui se trouve toujours en contraste voire

[1] Michel-Georges Bernard, "De vives voix, paroles de Tahar Djaout", op.cit.
[2] Dominique D.Fisher, *Ecrire l'urgence Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., pp.173-174.

en situation énigmatique et insolite par rapport à sa société, représente une conjoncture d'aliénation identitaire " où la mémoire individuelle et la mémoire collective se trouvent en situation déficitaire. Et c'est autour de ce déficit que s'articulent les critiques simultanées de la tradition, du modernisme, des bureaucraties coloniales et postcoloniales."[1]

En effet, l'aliénation identitaire du narrateur se lit à travers le poids de la tradition, les traumatismes de la colonisation et le heurt de la modernité et de la civilisation. Le changement d'instance narrative, du "je" au "nous" et du ''il'' au ''ils'' permet à l'auteur d'opposer les différents regards des personnages à celui du narrateur pour mieux exhiber la violence symbolique que subit la société algérienne qui se trouve au carrefour de la tradition et de la modernité. Dominique D.Fisher affirme à ce propos que :

> Les chercheurs d'os engage d'emblée une situation identitaire en effraction par rapport au consensus socio-culturels et politiques. Que l'on se place d'un ou plusieurs point de vue, culturel, national ou religieux, la situation identitaire et la mémoire individuelle se trouvent immédiatement en situation de différence, de différend, et voire même d'étrangeté vis-à-vis de la mémoire historique officielle.[2]

De son côté Abdelkader Djaghloul interprète la connotation que peut procurer les os quant à la question de l'identité comme suit :

> les os ne sont pas en fait ce trésor symbolique, cette condensation de sens identitaire et héroïque que l'on pouvait imaginer, ils sont l'une des clés qui permet d'ouvrir un autre trésor, celui des dépouilles coloniales. Ils permettent de négocier et de légitimer la place de chacun dans le partage du festin de l'indépendance.[3]

La crise identitaire que subit la société algérienne au lendemain de son indépendance n'est que la conséquence d'une somme de frustrations et de violences exercée sur elle depuis la colonisation, suivie d'une plongée vertigineuse et non mesurée dans le monde moderne. Les allégories des "os" de" papier" et de "bouffe" sont chargées de connotations sur la multitude de corruptions qu'a connue la société récemment indépendante en plus de la fêlure sociale qui a provoqué tant de perturbations. L'aliénation identitaire trouve ainsi sa condamnation et son coup de griffe dans l'image

[1] Ibid., pp.175-176.
[2] Ibid., p.176.
[3] Abdelkader Djaghloul ," Les chercheurs d'os, voyage au bout du non-sens"IN Youcef Merahi, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs,* Hibr édition, Alger :2011, p.147

carnavalesque que traduit le sourire narguer du squelette, qui connote une remise en question de la mémoire et de l'écriture de l'histoire en plus des réprimandes au système politique postcoloniale comme le montre Fisher :

> C'est par le sourire du squelette que s'énonce la critique de l'aliénation identitaire et celle de l'écriture officielle de la mémoire historique. Le squelette qui nargue le narrateur, son compagnon de voyage et le lecteur allégorise la mauvaise conscience des régimes d'indépendance, son sourire ironique énonce les termes de la construction d'une mémoire historique fondée sur l'hypothétique, le mensonge, et le culte du guerrier et dont le narrateur (naïf) est à la fois le produit et le producteur.[1]

La crise identitaire que traire Djaout depuis *L'exproprié* et qui se poursuit dans *Les chercheurs d'os*, se trouve ravivée dans *L'invention du désert* avec l'histoire des Almoravides et du parcours d'Ibn Toumert, le sujet nodal étant la quête de l'histoire. L'auteur ne parvient pas à la raconter donc il procède à l'interpellation des fragments autobiographiques, des réminiscences de voyage et de la mémoire personnelle. Le roman qui contient des histoires intercalées et se base sur la confusion entre Le personnel et l'historique, se voit alors développer la thématique du combat entre la vie et la mort, entre la mémoire et l'oubli et qui transparait à travers la topographie du désert et du nomadisme, et c'est ce qui ouvre une brèche sur la question existentielle des origines voire de l'identité.

Dès le titre du roman, la poétique historique surgit à travers une écriture métaphorique qui investit l'imaginaire collectif et personnel de l'auteur pour démontrer l'aspect énigmatique du désert en tant que réservoir spatial d'une quantité infinie de secrets. C'est cette qualité de productivité de sens et ce caractère sibyllin qui fait du désert le lieu élu par Djaout pour exposer la problématique existentielle des siens et discuter l'énigme identitaire de son peuple à travers l'invention d'un désert qui échappe à toutes les frontières.

Le motif du voyage qui, tout comme dans les deux précédents romans, est justifié par le fait que l'auteur se trouve en perpétuel quête d'un espace, d'un territoire où l'on pourrait

[1] Dominique D.Fisher, *Ecrire l'urgence Assia Djebar et Tahar Djaout*, op.cit., p.184.

affirmer son existence et s'en réjouir, Là où les traces de l'histoire donneraient plus de chance de trouver ses origines et affirmer sa vraie identité.

En effet, l'énigme (ou plutôt) la quête identitaire trouve tout son sens dans les différents voyages des personnages interposés dans une vaste temporalité maghrébine à commencer par la traversée du Maghreb par Ibn Toumert au XII ème siècle , en passant par le voyage de pèlerinage de l'arrière-grand-père maternel du narrateur au XIX ème siècle, et en arrivant aux multiples voyages du narrateur, au Yemen, au Sahara algérien et son séjour à paris. L'image négative que peut nous créer l'idée du désert avec sa terre inhospitalière, et son sable anéantisseur de traces nous fait penser à la difficulté de la tâche qu'entreprend l'auteur-narrateur pour restituer cette mémoire oubliée et construire ce pont qui le lie à son ancêtre illustre et encombrant à la fois :

> J'aurais aimé qu'Ibn toumert m'accompagne non pas comme un livre à écrire, non pas comme une odeur pisseuse de vielle documentation, mais comme un sang incontinent qui me pousse à défier le soleil, qui me bourre d'astuces guerrières lorsque le désert m'encercle de ses pièges. J'aurai aimé qu'Ibn toumert campe si souverainement en moi que le soleil soudain puisse acquérir entre mes doigts toutes les vertus du liquide. J'aurai voulu que ma tête se remplisse de symboles pour que tout ce qui coule, sable ou eau, se confonde, pour que tout ce qui meurtrit purifie. Mais l'ancêtre n'est pas à mes côtés, n'a jamais été à mes côtés, ne sera jamais à mes côtés. Il n'est qu'une idée lointaine… [1]

En effet, la problématique identitaire dans *L'invention du désert* est née suite à un exil choisi (volontaire) à Paris et qui a provoqué chez Djaout une sensation d'enracinement après son engagement pour écrire l'Histoire d'Ibn Toumert : l'ancêtre du passé médiévale. Et c'est justement, cette quête de l'histoire de l'Ancêtre qui a éveillé chez l'auteur- narrateur une quête de soi, d'une identité personnelle qui pourrait être représentative de celle des siens et des aïeux. L'histoire de l'ancêtre obsède le narrateur de manière telle qu'elle se métamorphose en une quête de soi à travers des réminiscences d'enfance et des anecdotes et des impressions de ses voyages multiples effectués à l'âge adulte.

[1] Tahar Djaout*, L'Invention du désert*, op.cit., p.76.

A travers l'intolérance, le rigorisme, et la "décontextualisation" des préceptes de la religion et leur application aveugle, le personnage de Ibn Toumert est tourné en dérison afin d'ouvrir un débat sur l'extrémisme religieux qui gagne de plus en plus de terrain en Algérie au moment de l'écriture de ce roman, ce dernier et qui approuve des questionnements sur la résistance d'un pouvoir devant le déni de l'écart morale, et la répréhension du différent et de l'Autre :

> Ibn Toumert amorça sur retour au Maghreb avec des opinions strictes sur tout ce qui touchait à la religion ; gare à qui ne s'y conformerait !
> N'ayant pas encore atteint l'âge de trente ans, il se transforma en un ermite nomade, ne totalisant pour tout bien qu'une besace, un bâton en bois d'olivier et une parole redoutable qui cinglait et réprimait sans ménagement. Il deviendrait à lui tout seul un véritable corps de police.[1]

Et c'est le rigorisme religieux, la frénésie corrective, et la lutte contre toute innovation en matière de religion,qui étaient les armes d'Ibn Toumert. La problématique identitaire se voit penser à la lumière d'une condamnation d'un extrémisme religieux importé du désert d'Arabie : son berceau, et appliqué au désert du Maghreb : le lieu de son déclin et le déclin de toute une dynastie.

Djaout, condamne et avertit de l'intransigeance dans les pratiques religieuses qui peut perturber l'ordre public si on refait les mêmes erreurs d'immobilisme, de la stagnation et du fanatisme. L'identité que proclame Dajout à travers son invention du désert est une identité libérée du carcan de la langue et de la race, du rigorisme et des préjugés religieux, pour se rallier au modernisme et épouser l'ouverture d'esprit. L'interculturalité prend, dès lors, le dessus sur la réclusion et la claustration comme le confirme les propos de Chaâbane Harbaoui :

> Djaout fonde son analyse de la temporalité maghrébine sur le credo rimbaldien qui fait de la modernité une exigence de tout premier ordre. La remise en cause des clichées littéraires et exotiques associés au désert d'une part, et la démystification de d'ancêtre, Ibn Toumert, d'autre part, participent d'une action ambitieuse vivant à assainir le temps maghrébin et à aménager autrement le

[1] Ibid.,p.18.

territoire culturel.[1]

Avec le dernier roman achevé de Djaout, l'écriture se tourne définitivement vers le réalisme avéré et le pamphlet politique, *Les vigiles* qui hallucinent aux anciens combattants de la guerre de libération et qui se trouvent en tête de l'appareil administratif et policier, veillent à mettre sous leur surveillance toute orientation même minimum qu'elle soit, Djaout passe alors du traitement de l'insécurité culturelle et linguistique, voire même historique à une autre insécurité, cette fois-ci d'ordre politique et religieux .

C'est l'oppression politique et la montée de l'intégrisme qui semblent être les menaces qui guettent l'être algérien des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. L'évocation du passé de Menouar Ziada pendant la guerre de libération n'est qu'un argument pour justifier les origines de la violence et de l'oppression" des décideurs de la nation". Leur suspicion et leur bureaucratie figée et lourde sont le résultat d'une volonté d'avoir une" main mise" sur le pouvoir dans le pays et qui remonte à la période coloniale. Roman d'un quotidien suffocant et d'un présent désenchanté, il fait coïncider le réel algérien à la fiction djaoutienne dans un temps romanesque qui convoque les phénomènes et les discours sociaux sans pour autant laisser de côté l'histoire en marche.

Ainsi, dans ce roman réaliste qui glisse souvent dans le modèle du reportage, Djaout mêle sans cesse des épisodes narratifs aux constats sur les dérives de la société et les dangers qui épient le pays. Ce qui classe le roman dans la lignée d'un engagement contre la politique du pouvoir et le fanatisme religieux montant et qui affecte l'école sa première victime :

L'identité algérienne se trouve cette fois ci en péril face à un système politique communautaire hérité de la colonisation et ses résidus, et à un radicalisme religieux qui s'affirme de plus en plus au point d'affaiblir les liens du sang au profit d'une allégeance au dogme aveugle, ce dernier opte pour le déni de tout discours émanant de l'Autre ou osant s'opposer à ses préceptes :

> "ce qui est effrayant chez cette nouvelle génération de dévots zélés, c'est sa négation même de toute joie, son refus de toute opinion différente, son rêve de

[1] Chaâbane Harbaoui , "La recherche du temps maghrébin dans L'Invention du désert de Tahar Dajout ", In Chaâbane Harbaoui , *Le temps dans la roman du XX ème siècle*, Open Edition books : Presses universitaires de Rennes, pp. 67-83.

soumettre le monde aux rigueurs d'un dogme inflexible."[1]

Le frère de Mahfoudh, Younès pris dans le filet de l'intolérance religieuse, accuse l'état policier sans scrupules d'être la cause de la détérioration sociale et de l'écartement de la religion dans le système de gouvernance politique, alors que Mahfoudh se méfie d'une société gouvernée par le radicalisme religieux qui pourrait être plus corruptible et moins humaine que la précédente. Le protagoniste Mahfoudh adopte les idées de l'écrivain Djaout quant à la démocratie, et à la liberté de création et d'expression :

> ne risquons-nous pas plutôt d'être ramenés des siècles en arrière et de perdre les valeurs que les hommes ont édifiées au prix du sang et de la sueur, comme la démocratie, l'égalité des sexes, la liberté individuelle, la liberté d'opinion, la liberté confessionnelle.[2]

Le récit des *Vigiles* est celui d'une mise en garde des écueils et des embûches qui épient la société et que traduit l'oppression politico-religieuse. Djaout entame un combat de plume contre le fanatisme religieux, dès *L'Exproprié*, et *L'Invention du désert*, il revendique un islam authentique et tolérant," un islam où l'esprit est libéré du dogme. [Son] originalité était la recherche d'un espace de pureté parfois teinté de causticité et d'une saine ironie."[3]

Les péripéties que connaissent Mahfoudh Lemdjad et Menouar Ziada servent à avertir le lecteur (voire le citoyen) du piège de la violence et du chaos, qui se referme lentement sur la société algérienne. Cet état émergent qui a tourné le dos à la problématique identitaire qui se compliquait d'avantage après l'indépendance, sous le pouvoir des vigiles qui se renforcent par leur passé de libérateurs afin de maintenir leur gouvernance avec une main de fer. Et cela au détriment de la prospérité et de l'épanouissement du pays." L'ignorance orchestré par le pouvoir tisse, peu à peu, les filets de la barbarie dans lesquels viendra se perdre le pays tout entier."[4]

[1] Ibid., p.69.
[2] Ibid.
[3] Léonor Merino, "Tahar Djaout, sa liberté son imaginaire : Le socle de la littérature", *Socles*, N° 9, 2016, pp.89-100.
[4] Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, "Le Français pour dire la barbarie : Tahar Djaout(les vigiles ,1991), Assia Djebar(le blanc de L'Algerie,1995), Boualem Sansal(le Serment des barbares,1999)", *Les littératures francophones : pour une littérature monde*, N°07,2011, pp,161-176.

En effet, le conflit qui caractérise la relation entre les deux frères Mahfoudh et Younes n'est que l'image de deux projets de société opposés, le premier qui défend une identité qui tire profit des valeurs modernes universelles, et le second qui aspire plutôt à une identité qui puise dans la loi et les valeurs religieuses. La théocratie à la quelle aspirait Younes dans *Les Vigiles* trouve son aboutissement dans *Le dernier été de la raison* avec la montée en puissance des idées des frères vigilants.

L'on note que *le dernier été de la raison* se lit comme un roman de continuité de son précédent *Les Vigiles*, car les différentes formes de dégradation que connait le pays de la décennie des années quatre-vingt trouvent leur prolongement dans la décennie des années quatre-vingt-dix décrite dans le roman posthume. L'impossible compromis entre les deux frères des *Vigiles* d'une part et entre Mahfoudh et le pouvoir politique d'autre part trouve toute sa dégénération dans *Le dernier été de la raison* à travers la rupture de Boualem avec sa famille et le divorce (la fracture) avec sa société.

Le danger rampant qu'a pressenti Djaout dans *Les Vigiles* devient une réalité amère et rongeante avec les frères vigilants. Et la république que défend Mahfoudh face au pouvoir autoritaire devient un rêve et un délire pour Boualem yekker face au pouvoir théocratique. La problématique identitaire est posée avec plus de détermination chez Boualem yekker qui reproche à l'obscurantisme religieux de faire sombrer tout un pays dans les ténèbres d'une pensée archaïque, paralysante et arriérée :

> il a suffi que la beauté et la raison somnolent un instant, renonçant à leurs défenses, pour que la nuit bouscule le jour, se déverse dans la ville comme un déluge horrifiant. Maintenant, il n'est plus possible de faire marche arrière, toutes des digues, toutes les écluses sont fracturées. Une hystérie incontrôlable s'est emparée de la cité, annihilant les barrières. Toute l'énergie fanatisée est tendue comme une corde d'arc, tourné vers un rêve de purification de la société. Un exorcisme par le sang et par le déluge absolu.[1]

La communauté de la foi qui vient brouiller les acquis de la modernité jette le citoyen algérien dans le gouffre de l'intolérance et du fanatisme religieux et c'est ce qui a creusé le malaise identitaire dans lequel il se trouve et vit depuis longtemps. La marche en arrière qu'entreprennent "les dévots zélés" recule le pays dans l'obscurantisme médiéval qui

[1] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., p.120.

prouve son incompatibilité avec la vie moderne dans la cité :

> Lorsqu'il voyait, les premiers mois, les milices barbues défiler dans les grandes artères, il était frappé par l'inadéquation entre ces guerriers médiévaux et cette ville sensuelle et rieuse qui ouvre sa poitrine à la mer. Il se disait que la ville ne tarderait pas à expulser ce corps parasite qui est une offense au paysage. Il attendait donc que les choses rentrent dans l'ordre, que ces messagers du fanatisme regagnent leur ténèbres et que la ville ouverte aux brises marines reprenne ses étirement voluptueux.[1]

La crise identitaire que vit l'homme algérien aux années quatre-vingt-dix est liée en grande partie à l'intolérance religieuse qui se nourrit de l'exclusion, de l'hostilité et de l'ostracisme au nom d'une résignation, devenue le sine qua non d'une dévotion, voire d'une vérité." le refuge dans le religieux ne s'accompagne pas d'une véritable réflexion mais subit des dérives simplificatrices qui caricature l'islam ne le peignant aux couleurs dela haine."[2]

En effet, Boualem yekker, qui est le double de l'auteur se trouve dans l'impasse dans une communauté gérée par les chefs religieux légistes qui veillent à préserver la morale collective par des actions punitives contre les citoyens jugés sans moralité à savoir les intellectuels et les artistes. Boualem yekker tout comme l'auteur Djaout résiste au vent du fanatisme et se tourne vers une position de rupture et de fêlure avec les siens car il n'arrive pas à rejoindre leur troupeau ou à embrasser leur doctrine :

> il ne se leurrera plus jamais qu'il appartient à une espèce marginale et traquée, qui ne tardera pas à disparaitre. Il ne pourra plus jamais entonner, à pleins poumons et le cœur emporté, le rude et confiant chaud communautaire qui repose l'âme et réconcilie avec la frustre réalité. Cette communauté n'est pas la sienne : elle le rejette mais lui non plus n'y tient guère. Divorce presque à l'amiable.[3]

Ou encore:

> "mon dieu, montrez-moi le chemin, car mon chemin n'est pas le leur."[4]

[1] Ibid.
[2] Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, "Le Français pour dire la barbarie : Tahar Djaout (les vigiles ,1991), Assia Djebar (le blanc de L'Algerie,1995), Boualem Sansal (le Serment des barbares,1999)", op.cit., pp.161- 176.
[3] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit., pp.101-102.
[4] Ibid., p.111.

La crise identitaire que vit la société des frères vigilants n'est pas différente de celle que vit la société de Djaout des années quatre-vingt-dix, elle est plutôt sa transposition et son interprétation. Le malaise, l'angoisse et le désenchantement dans lesquels se trouve Boualem yekker sont la mise en fiction d'une tension et d'une défaillance morale, identitaire et sociétale que vivent les citoyens algériens pendant cette période et qui ont rejoint le camps ennemi de leur élite intellectuelle, le sol qui les a réuni autrefois sous la même citoyenneté est désormais, scindé en deux :

> territoire vidé d'amitié, contrée vidée d'intelligence, désert sans la halte rafraichissante de quelque livre indocile qui remue la plaie des questions et les germes de l'insolence. La ville a commencé à se scinder en deux espaces ennemis : « celui, majoritaire, des hommes bardés de foi et de certitudes, et l'autre livré aux questionnements, à l'inquiétude et aux brimades, les deux ne communiquaient pas, ne se regardaient pas, ne se saluaient pas, puis l'un des espaces a fini par réduire l'autre au silence, avant de l'effacer. Il caracole aujourd'hui tout seul, harnaché de certitudes flamboyantes.[1]

En effet, l'engagement littéraire de Tahar Djaout trouve toute son expression et son ampleur dans l'attitude et les pensées de Boualem yekker, ce nom symbole de l'emblème du savoir qui se tient debout face à la tornade des "thérapeutes de l'esprit", car il défend la liberté d'expression, de confession, et de pensée. La misère intellectuelle dans laquelle la communauté de la foi veut confiner le pays semble être les délires d'un cauchemar qu'il finira bientôt à prendre fin. Et l'Algérie fictive que dessinent les frères vigilants ne tardera pas à trouver sa version véridique et réelle, si une acceptation de sa diversité culturelle est mise en vigueur et une réconciliation avec le passé, l'avenir et la modernité et mise en œuvre :

> Pour ce poète, écrivain et journaliste, l'Algérie restait à refaire, son itinéraire long et sinueux ne s'est jamais réparti de la revendication profonde du changement radical. Dans sa globalité, son œuvre se situe à l'avant –garde de la création intellectuelle et de tous les débats qui de son temps, ont secoué la vie nationale. En parcourant ses lignes, nous ne faisons qu'écouter les pulsations algériennes. Au fil des pages, nous découvrons ses répulsions irréductibles, ses amours et les raisons de toute sa lutte, il était le parfait témoin de son époque. Il rendait compte des

[1] Ibid., p.114.

réalités et des difficultés de son peuple sans anathème ni violence.[1]

Dans *L'exproprié,* la perte de la carte d'identité n'est qu'une habilité de Djaout pour exhiber la visée du récit qui reconstitue et réclame une identité collective différente que celle dessinée et imposée par le dominant. Convoquer les souvenirs personnels, étaler les impressions et les opinions égocentriques et les affronter aux discours historiques sur les origines, c'est ce qui sollicite la mémoire du lecteur et du coup la mémoire collective et de ce fait, le héros ou/et le narrateur est ce "miroir brisé" qui reflète une vérité parmi tant d'autres sans prétendre l'ultime vérité au temps de l'idéologie qui prend le dessus sur la vérité.

A chaque fois l'auteur /narrateur se munie des armes de l'espoir et du rêve pour échapper aux ténèbres des répressions de l'idéologie et de l'unique pensée, il a lutté coûte que coûte par les interrogations de ses personnages et héros pour que la banqueroute de la société soit mise sur les âmes et les consciences éclairées et qu'elle déjoue le règne de la sottise et du discours des imposteurs. Ses souvenirs d'antan et ses pensées envoutent de réanimer les êtres produits d'un système sournoisement élaboré.

> dans un enchantement d'idées, on ne peut plus logiques et cohérentes, on perçoit en filigrane des equations résolues, des théorèmes, démontrés au point d'être tenté de croire que la politique, la sociologie… sont des sciences exactes, L'invention du désert a écrit des vérités, pourtant combien évidentes, qui ont touché, abattu" les régulateurs de la foi, les surveillants des consciences, les gardiens de la morale", évidentes, certes, mais rapportés d'une telle façon qu'on ne peut les refuter.[2]

Il a tenté d'apprendre à ses lecteurs de passer au travers les guêpiers et les guets-apens de la haine, de discorde et de désordre, il rejoint cette pléiade des auteurs qui mènent un combat ancestral contre l'obscurantisme.

> Remettre en cause tous les spectacles et toutes les scènes controuvés et mensongers qui ont aliéné pendant longtemps les gens et ont nourri leur conditionnement et leur conformisme contre la haine et la médiocrité, pour que" les

[1] K. Ainouche, "Tahar Djaout, grandeur et liberté de pensée", IN Youcef Merahi, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs*, Hibr édition, Alger :2011, p.128
[2] H.Sebaa," Ils ont tiré sur un ange" IN Youcef Merahi, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs*, op.cit., p.11

> cervelles ne restent pas amarrés à l'histoire falsifiée, surdimensionnée, stérile et menopause.[1]

Dans *L'exproprié*, le narrateur se trouve dans un compartiment de transit suite à son expulsion de son pays. Il réécrit l'histoire de ses ancêtres et de son pays du village d'Iboudja englouti par la rocaille de la montagne. Par la narration et la description, l'écriture oscille entre les anecdotes et les légendes du village et les rouages d'un train sans gare d'attache. L'auteur personnifie le long exil d'un peuple en déroute décidant d'en finir d'écrire par intérim. Le narrateur part à la recherche de son identité (sa carte d'identité étant perdue) depuis le temps de la Kahina, en passant par l'expulsion des indigènes depuis 1845(puis 1871et 1912)et la disgrâce des autochtones pendant la révolution et leur répression après l'indépendance par la politique de la négation et de l'exclusion.

> dans tous ses livres transparait une constance et un scrupule à son berceau d'enfance" au Zénith de son existence d'homme, il bat le rappel des consciences et de la raison des soldats de la condition humaine qui se battent comme lui avec pour seule arme un qalam, trempé dans l'eau de l'espoir et de la liberté, de la démocratie.[2]

De *L'exproprié* où le Verbe prime sur le fait aux autres quatre romans qui suivent et qui respectent les canons classiques du roman avec un fil conducteur rarement égaré, ces romans écrits avec l'urgence de dire, d'avertir et de prévenir. Aborder l'histoire pour le romancier et journaliste qui était Djaout lui permet non seulement d'inventer son propre désert mais encore de ressusciter par l'écrit et l'imagination la crise de l'identité qui se fracasse sur le pays.

> dans son œuvre littéraire, il percevait que pour restituer par l'écriture, il fallait cesser la dictature qui pèse sur les mots et les ordonnancements, briser les carcans et les conformismes du style conventionnels ; il fallait que l'œuvre soit traversée et déchirée de fulgurance.[3]

Dans toute l'œuvre romanesque, l'auteur se détermine et s'implique en tant que partie prenante d'une société à laquelle il appartient et qu'il revendique de toute son âme. L'écriture est du domaine de vécu pour le journaliste et l'écrivain qu'il était ; les mots

[1] Leila Hamel, " In Memory", IN Youcef Merahi, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs,* op.cit., p.16
[2] Larbi Oucherf, " Conjoncture du zénith", IN Youcef Merahi, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs,* op.cit., p.41
[3] A. Silem, " Assassiné par l'inquisition"", IN Youcef Merahi, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs,* op.cit., p.51

servent à dévoiler et à démasquer tout ce qui est camouflé et sibyllin, ce sont ses signes d'alerte et de détresse.

La violence de l'Histoire qui est un thème fondateur dans l'écriture romanesque djaoutienne, elle se résume en une survivance sous une domination idéologique pressante et meurtrière ; la fin de la violence coloniale a été succédée par une déception et une désillusion aussi grandes que l'espoir nourri durant les années de guerre. Les dates historiques dans le répertoire algérien servent des facteurs clés qui permettent à Djaout de faire l'autopsie de la société et de mettre le doigt sur la plaie de la violence et la crise de références et de repères qui a désunie les algériennes après leur alliance et leur rapprochement des décennies durant contre l'ennemi extérieur.

Les héros djaoutiens cherchent en vain à sortir de la périphérie du mythe et du cercle du temps mais une fois qu'ils se trouvent dans le centre de l'espace historique pour tenter de comprendre, ils réalisent que ce centre n'est rien d'autre que ce "même" qu'ils ont voulu fuir. Djaout essaie d'échapper à l'arbitraire oppressant et accablant de la réalité par des imaginations, des perspectives et des rêveries et qui ouvrent ses récits à toutes les interprétations possibles.

> les personnages de Djaout sont tous agités par une pathologie mentale. En plus de Boualem Yekker et de Menouar Ziada, on peut citer Ibn Toumert dont les faits et gestes sont motivés par sa mégalomanie. Le délire de la persécution, c'est la considération de soi comme seul contre tous, comme disposé à subir la violence injustifiée d'autrui. Cela altère considérablement l'image de la réalité chez le malade. L'être-pour-la-vie, ou la pulsion de vie, cherche par tous les moyens à s'affirmer devant la menace de la mort. On espère alors connaitre une autre communauté qui résiderait dans un lieu idéal.[1]

Les récits adaptent sans relâche la société algérienne prise dans le piège de la violence répétée. Les textes ouvrent une brèche hors du temps historique pour faire naitre l'espoir et bercer l'imagination sans que cela leur ôtent les empreintes de l'Histoire et c'est ce qui est apparent dans les procédés de télescopages où le temps historique de l'œuvre cause et alterne avec le temps de la narration. On assiste dès los aux mythes et aux légendes des ancêtres comme récits fondateurs pour être le seuil du monde moderne.

[1] Ali Chibani, *Tahar Djaout et Lounis Ait Menguellet, temps clos et rupture spatiales*, L'Harmattan : 2012, p.43

Même si dans *L'exproprié*, l'auteur insiste sur une revendication de la culture berbère pour qu'elle se développe à une culture algérienne dont il se sent dépossédé. Les souffrances qu'il transmet et dénonce sont d'ordre personnel et collectif, elles sont liées au déni identitaire. Le retour à la mémoire personnelle permet d'acheminer un temps circulaire qui légitime de tourner incessamment autour de soi et de mettre le doigt sur ses propres échecs. De l'interaction de la mémoire qui répète et de la mémoire qui imagine est née une conscience universelle qui se produit de l'inconscient et du conscient à la fois. Revenir sur sa propre mémoire c'est revenir à soi ou plutôt à une image de soi entre prouesse ou défaite, bonheur ou malheur.

> L'autoréférence réveille le vestige verbal qui vient du plus reculé de la mémoire individuelle. Elle fait parler une certaine mémoire de la parole, c'est-à-dire la parole comme sa propre mémoire, pour lui demander de témoigner, d'être par son éveil la promesse d'une autre série événementielle historique. En retrouvant sa parole, l'auteur retrouve sa vérité qui est désormais la vérité de tous, comme le certifie le présent immédiat, avenir du présent-passé exprimé.[1]

L'auteur qui part de soi et revient à soi n'a d'autre objectif que de comprendre le monde injuste et cette injustice l'oblige à se fuir et à fuir les autres en se permettant de laisser des traces écrites et des cris qui prouvent son passage sur terre. "Tahar soumet ses œuvres à une forme d'ascétisme purificateur afin de découvrir le nom « Tahar » (le pur). Les os, les pierres, le sable, tout ce qui est pour soi-même dans son état le plus pur, le plus essentiel, sert de repère pour dire et comprendre la violence."[2]

A chaque fois, l'amorce du récit est un présent accablant, une anecdote ou une histoire suffocante pour qu'elle se développe en une imagination somptueuse qui convoque tantôt les fantasmes de l'auteur tantôt sa mémoire et ses réminiscences. "ce qui est volatile, libre, inconsistant finit par former une matière consistante et solide pour créer un espace qui puisse servir d'appui à la naissance d'une nouvelle Histoire."[3]

[1] Ibid, p.28.
[2] Ibid, p.317.
[3] Ibid, p.58.

Conclusion

En somme, arrivant au terme de cette modeste recherche. Nous permettrons nous de rappeler que cette thèse qui porte sur l'exploration de l'interdisciplinarité dans l'écriture romanesque veut se reconnaître sous le thème dont l'intitulé est : *Pour une lecture anthropologique de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout*. Lecture interdisciplinaire qui interroge une multitude d'approche : historique, sociocritique, psychocritique, mythocritique et autobiographique dans un corpus composé de quatre romans achevés de Djaout, à savoir *L'exproprié* (1981), *Les chercheurs d'ors* (1984), *L'invention du désert* (1987), et *Les vigiles* (1991), en plus du roman posthume *Le dernier été de la raison* (1999). Nous avons proposé une lecture anthropologique d'une fiction romanesque, tout en interpellant une interdisciplinarité que nous jugeons incontournable pour l'interprétation de l'œuvre romanesque d'une figure emblématique de l'écriture littéraire et journalistique en Algérie, dont les écrits et les pensées lui ont coûté sa vie un certain printemps de la décennie noire plus précisément le 02 juin 1993.

Au conclure de cette entreprise heuristique, qu'il nous soit permis de retirer quelques enseignements et de mettre en évidence les résultats auxquels notre lecture nous a menés. En effet, la lecture anthropologique qui regroupe des disciplines aussi différentes que l'Histoire, la société, la mythologie et la psychologie …etc., nous a ouvert la voie pour soumettre notre lecture à une problématisation historique, sociale, psychologique, autobiographique et mémorielle. Une problématisation qui s'impose comme une démarche inéluctable dans la réception et l'interprétation d'une œuvre qui se présente comme fictionnelle alors qu'elle puise dans le monde factuel et l'univers environnant, personnel et psychique de son auteur.

Si la thématique djaoutienne est limpide au point de ne pouvoir amputer aucun roman de la trame romanesque, la conscience singulière nous renseigne sur le rapport qu'entretient Djaout au monde et qu'il présage dans son texte. En effet, si le voyage réel ou spirituel, laisse son empreinte dans toute sa production romanesque sans exception, c'est pour sa portée émancipatrice et son aspect d'évasion qu'il offre à l'écrivain pour échapper aux pressions multiformes qui ont endossé sa vie. Le soleil et la relation charnelle avec la nature et la terre, l'avertissement des maux sociaux, de la violence et du fanatisme religieux, le territoire de l'enfance et le champ de la mémoire, l'errance et l'univers marin, la quête de l'histoire et de l'identité :sont autant de thèmes qui ont griffé les cinq romans

de Djaout et nous ont exhibé son être au monde, Il s'identifie à chaque fois à cet oiseau qui ne reconnait pas les frontières et les limites dans ses expéditions célestes à la quête d'un monde plus clément, plus prometteur voire même plus libre.

Au sortir d'une approche historique, nous avons enregistré qu'à partir de la déconstruction de l'Histoire officielle et l'intrusion et la construction progressive de son histoire personnelle, Djaout nous a bâti un monde du possible où la subversion, la fantaisie, le grotesque et la sédition lui offrent l'opportunité de contester une Histoire officielle du dominant qu'il trouve falsifiée, déroutée, voire même violée.

En effet, par le biais du discours carnavalesque - qui transparait à travers des propos et des attitudes des personnages, soit historiques déchus, par la fiction, de leur gloire honorifique, soit vraisemblables antagonistes à un monde qui se construit sans et malgré eux -Djaout a mis en fiction des expériences collectives et des faits historiques dans des fictions romanesques sans pour autant mettre des étanches entre le factuel et le fictif. Son œuvre ne peut être ni reçue, ni interprétée en dehors des balises de l'Histoire antique, mythique contemporaine et récente de son pays. La subversion du discours historique, religieux et mythique du dominant semble être une stratégie discursive dans le fait littéraire qui sert à contester le discours « unaire » et monologique qui émet des assertions présentées comme véridique et absolues. Il se sert de son imaginaire littéraire pour manier des données historiques et les forger à la mesure de sa sensibilité, ses pulsions, et sa création littéraire. Il s'empare ainsi, de l'Histoire pour la manipuler à sa guise et y introduire sa propre histoire, ses réminiscences, sa mémoire personnelle. Pour ce faire le télescopage, le nomadisme, la délocalisation, la parodie et l'analepse construisent les stratégies narratives qui peignent l'écriture romanesque djaoutienne. Si sa pratique scripturale l'empêche de s'engager dans une référentialité historique, elle lui permet, toutefois, de questionner, (après avoir ravivé) d'interroger, et d'accuser une Histoire et un passé qui provoquent l'immobilisme, endossent le pays, et entravent sa plongée dans le modernisme. La matière historique n'est qu'un matériau pré-élaboré voire même "une pâte à modeler" qui participe à l'édifice de l'idéologie d'un intellectuel qui voit les choses et le monde autrement.

De l'Histoire antique qui remonte à la résistance de la Kahéna, et de l'Histoire médiévale qui convoque les expéditions des Almoravides et actualise le personnage

(leader) historique Ibn Toumert ; Du passé coloniale à la nouvelle colonisation des nouveaux maîtres, et des dérives politiques des vigiles au fanatisme religieux des frères vigilants, L'Histoire demeure (persiste) le champ vierge où puise l'imaginaire djaoutien pour pointer du doigt les causes de la violence avec ses multiples formes et remonter à ses sources qui prennent racines dans les colonisations successives du pays notamment dans la période de la révolution nationale. Il a inscrit des personnages vraisemblables dans des espaces historiques et fictionnels éclatés. Tous ses romans racontent des récits fictionnels élaborés sur des événements historiques. On assiste dès lors à une autoreprésentation de l'Histoire par l'écrivain.

Par le truchement de la fiction, L'auteur qui s'identifie souvent à ses narrateurs par des voix éclatées, plaide pour une révision et une réinterprétation du discours historique. Les pulsions, les illusions et la fantaisie contribuent à dévoiler les failles et les tares de cette Histoire.

Au conclure d'une approche sociocritique, nous avons décelé un discours idéologique du dominant qui ne cherche qu'à pérenniser son pouvoir sur le peuple, et un contre-discours (un discours offensif) à l'égard du désarroi et de l'injustice qui corrompt le pays et qui gangrène la société. Toutes les sociétés romanesques (les sociogrammes) djaoutiennes nous renseignent sur la société environnante de l'auteur, depuis *L'exproprié* jusqu'à *Le dernier été de la raison*, l'auteur nous transpose un vécu amère qui ne réussit pas à faire sortir le citoyen du carcan de l'hypocrisie sociale, et le prive de se réjouir de la beauté et de la clémence de la vie. Une société qui se bat avec les tracas bureaucratiques, la médiocrité, la sclérose et l'immobilisme. Les cinq romans adaptent le vécu algérien en fiction en mettent à nu la frustration d'une société en devenir. La reproduction du factuel dans une création fictionnelle, sert en premier lieu à déjouer la censure, et en deuxième lieu à remonter aux sources de la violence, du malaise social, de l'amertume, du désenchantement et de la crise identitaire de son peuple.

De surcroît, la stratégie narrative qui se fonde sur des voix qui s'interceptent et investit dans les analepses et le télescopage ne sert qu'à dire l'impossibilité de se réconcilier dans une société qui demeure depuis toujours sujette à toute forme de violence et de dépossession, de conflit, de déni et de contraste. Une société qui a deux mesures avec ses enfants prodiges notamment les femmes au point que la loi du plus fort obtient toujours gain de cause. Et du coup l'avarice, les intérêts personnels et restreints ainsi que la

manipulation des rêves et des ambitions du peuple chamboulent la bataille de la construction et de l'édification nationale.

En effet, l'écriture romanesque djaoutienne telle que nous la recevons aujourd'hui ne pourrait pas faire l'économie d'une lecture sur la montée en puissance du sectarisme et du fanatisme religieux, et c'est en tant que témoin et victime à la fois des polémiques et des querelles politiques, sociales, religieuses et identitaires, qu'il préconise une unité reposant sur la reconnaissance des multiples diversités qui construisent le pays et participent à son progrès et à son épanouissement.

L'oppression socio-politique dans laquelle se trouve la société de Djaout a dessiné les traits de sa société romanesque (sociogramme) de manière telle qu'on pense avoir affaire à une adaptation d'un vécu immanent et sociétal. La montée en puissance du fanatisme religieux qui piétine (usurpe) sur les esprits des jeunes semble être le danger qui guette la société de Djaout, il s'acharne dès lors, par le biais de ses romans de nous aviser et nous alerter de ses écueils et de ses périls. Des menaces qui narguent et qui affolent les acquis et les repères historiques, religieuses, culturels et même identitaires.

Nous avons consigné que la stagnation et la médiocrité dans lesquelles était plongée la société algérienne postindépendance durant des décennies qui s'ajoutent à l'extension du siège de la corruption et de l'oppression politique et sociale, sont les plaies qui ont infecté la société algérienne et ont altéré et ulcéré sa bataille de construction et d'édification. Djaout, le citoyen intellectuel qui ne pouvait ni fermer les yeux ni se taire devant de telles dérives, élabore son édifice romanesque sur des soubassements véridiques, et à l'aide de la diègèse qu'exige sa pratique scripturale, prémunit les lecteurs et l'opinion publique des abimes et des guêpiers qui épient et filochent tout un pays en devenir. De surcroit, les stratégies narratives et discursives disposées et manipulées par lui ne servent qu'à inviter le lecteur à se rallier et s'acquiescer à la cause djaoutienne qui n'est en fin de compte que la cause de toute une société.

Au provenir d'une approche mythocritique nous avons approuvé que l'actualisation des personnages mythiques tels que la Kahina et Ibn Toumert, Sidi Maâchou Ben Bouziane et son grand-père ne sert qu'à dépoussiérer une mémoire collective qui défie les altérations des temps et le transformisme du monde, et que leur mise carnavalesque et extravagante n'était qu'une manière de critiquer le système politique, l'oppresseur, la pensée religieuse archaïque et les dérives sociales, tout en exhibant les tares, les travers, les vices voire

même les phantasmes et les aspirations de son peuple et de lui-même. Et pour ce faire, le territoire de la vie puérile, et la convocation des souvenirs personnels et des fragments autobiographiques représentent une opportunité d'évasion et d'exode d'un monde suffocant et oppressant. Quant à l'univers naturel et de volaille il a empreint et a gravé la rêvasserie et le fantasme djaoutien au point de nous rappeler le surréalisme baudelairien et Rimbaldien. De plus, la crise identitaire ne pourrait pas se penser dans cette espace romanesque, loin du motif du voyage dans les temps et les lieux, elle se voit exposée à la lumière d'une somme de frustrations et de violence exercée dans la société depuis toujours et à travers toute son histoire, une rigidité et une intolérance politico-religieuse et culturelle qui ont arrosé son terrain.

Si l'œuvre romanesque djaoutienne s'achève par une question ouverte qui est " Le printemps reviendra-t-il ?"[1] C'est que le printemps manque énormément à cet homme qui s'identifie toujours à l'oiseau que le fanatisme et l'obscurantisme lui ont cisaillé les ailes (les pensées) et la vie un certain printemps de 1993, mais son œuvre reste toujours ouverte à toute les interprétations et demeure le puits qui livre un nombre infini de significations, elle est indélébile et pérenne, elle est prolifique de sens car : "une œuvre est éternelle, non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose."[2] Pour reprendre les termes de Roland Barthes.

Après la décennie noire et sa littérature dite de l'urgence et qui a coûté cher à l'intelligentsia et au répertoire intellectuel algérien, une nouvelle ère de la littérature commence à se déployer par l'émergence de nouvelles plumes qui entretiennent un rapport différent avec l'écriture et sa thématique. Il s'agit des écrivains issus de l'immigration ou ceux ayant choisi la voie de l'exil, et qui appellent à la reconnaissance de leur statut d'écrivains tenant des deux rives de la méditerranée. L'ère transfrontière des cultures, des langues et des littératures a favorisé l'émergence d'une vision identitaire autre cette fois-ci privilégiant le dialogue interculturel et l'hybridité scripturale dans des horizons identitaires universels, ce qui nous ouvre des perspectives de recherches sur d'autres auteurs à l'image de Azouz Begag, Akli Tadjer, Tassadit Imache, Farida Belghoul, Ahmed Kalouaz, Ramdane Issaâd, Khaled Kalkal et beaucoup d'autres.

[1] Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, op.cit.,p.125
[2] Roland Barthes, *Critique et vérité*, Editions du Seuil : 1966, op.cit., pp. 51-52.

Bibliographie

Romans de Tahar Djaout:

1. Djaout, Tahar, *L'exproprié,* SNED, 1981

2. Djaout, Tahar, *Les chercheurs d'os,* Paris : Seuil, 1984

3. Djaout, Tahar, *L'invention du désert,* Paris : Seuil, 1987

4. Djaout, Tahar, *Les vigiles,* Paris : Seuil, 1991

5. Djaout, Tahar, *Le dernier été de la raison,* Paris : Seuil, 1999.

Livres :

6. A.Cassilli, Antonio, *" inter – et transdisciplinarité "Au Miroir des disciplines réflexion sur les pratiques d'enseignement et de recherche inter – et transdisciplinaire*, Berne : Editions scientifiques internationales, 2011.

7. Abou, Selim, *L'identité culturelle*, Paris : Anthropos.

8. Achour, Christiane, Bekkat, Amina, *Chefs pour la lecture des récits, convergences critique II,* Edition du tell, 2002.

9. Adert, Laurent, Eigenmann, Eric, *L'histoire dans la littérature,* Genève: Droz,2000.

10. ADISEM, *Kaléidoscope critique*, Vol 2, Office des publications universitaires.

11. ADISEM, *Vols du guêpier, hommage à Tahar Djaout,* vol1, Université d'Alger.

12. Amhis-Ouksel, Djohar, *Tahar Djaout, ce tisseur de lumière,* Alger : Casbah Editions, 2014.

13. Antelme, Robert , *Textes inédits sur l'espèce humaine. Essais et témoignages,* Paris, Gallimand,1996.

14. Barberis, Pierre, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire,* Paris : Dunod, 1999.

15. Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris : Seuil, 1953.

16. Barthes, Roland, *Michelet pour lui-même*, Seuil, 1954.

17. Barthes, Roland, *Critique et vérité,* Editions du Seuil, 1966.

18. Barthes, Roland, *S/Z Essai*, Paris : Seuil, 1970.

19. Bedard, Eric, Goyette, Julien, *Paroles d'historiens, Anthologies des réflexions sur l'histoire au Quebec,* Canada : Les presses de l'université de Montréal, 2006.

20. Bendjelid, Fouzia, *Le roman algérien de langue française*, Chihab Editions, 2012.

21. Bergez, D,Barberis, P, Autres, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod , 1999

22. Bergez, Daniel et autres, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, 2ème édition, Nathan, 2002.

23. Bergez, Daniel, *L'explication de texte littéraire*, 2ème édition, Paris : Armand Colin, 2005.

24. Bibeau, Gilles, "*une identité en fragments : une lecture ethnocritique du roman québécois*", *les frontières de l'identité. Modernisme et postmodernisme au Québec*, Québec : les presses de l'université Laval ,1996.

25. Bonn, Charles, Baumstiler, Yves, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, L'Harmattan, 1991.

26. Bonn, Charles, Boualit, Farida, *Paysage littéraire algérien des années 90, témoignage d'une tragédie*, Paris : l'Harmattan, 1999.

27. Bornard, Marie , *Témoignage et fiction, les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Belgique :Droz, 2004.

28. Brahimi, Denise, *Femmes arabes et sœurs musulmanes*, Paris : Tierce, 1984.

29. Brunel, Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.

30. Chauvin, Daniel, Siganos, André, Walter, Philippe, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, Paris : Imago, 2005.

31. Cheymol, Marc, *Littératures au Sud*, France : Editions des archives contemporaines, 2009.

32. Chibani, Ali, *Tahar Djaout et Lounis Ait Menguellet, temps clos et ruptures spatiales*, L'Harmattan, 2012.

33. Claude, Pierre Reuter, Yves , *Le personnage*, presse universitaires de France, 1998

34. Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris: éditions du Seuil, 1998.

35. Cros, Edmond, *La sociocritique*, l'Harmattan : 2003.

36. D.Fisher, Dominique, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, l'Harmattan, 2010.

37. Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1999.

38. Derbally, Frédéric, Paulsen ,Theres, *le défi de l'inter-et transdisciplinarité*, Italie : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

39. Dobrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France,1970.

40. Duchet, Claude, Maurus, Patric, *Un cheminement vagabond, nouveaux entretiens sur la sociocritique,* Paris : Editions Champion, 2011.

41. Duchet, Claude, Merigot, Bernard, Vau Teslaar Aniél (dir), *Sociocritique*, Paris : Nathan, 1979.

42. Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris :Fernand Nathan, 1979.

43. Dugast-Portes, Francise, *Colette, Les pouvoirs de l'écriture*, Presses universitaire de Rennes, 1999.

44. Dumézil, Georges, *Mythe et épopée*, T.I, Gallimard, 1963.

45. Durant, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, De la mythocritique à la mythanalyse,* Paris : Dunod, 1992.

46. Feve- Caraguel, Janine, Bonn , Charles (dir), *La littérature maghrébine de langue française,* Paris : EDICEF-AUPELF, 1996.

47. Gracq, Julien, *En lisant en écrivant, dans œuvres complètes,* II, Paris : Gallimard,1995.

48. Guerfaud, Jean-Pierre, Tourrel, Jean-Paul, *La littérature au pluriel : enjeux et méthode d'une lecture anthropologique,* Bruxelles : édition de Boeck, 2004.

49. Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective (1950),* Edition électronique, 2001

50. Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception, Paris* : Gallimard, 1978.

51. Jauss, Hans Robert, *Texte littéraire et histoire, approche théorie, et pratique,* Paris : Annales littéraires de l'université de Besançon, les belles lettres, 1985.

52. Jung, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme , Structure fonctionnement de l'inconscient*, Paris :Albin Michel, 1987.

53. Kilani, Mondher, *Introduction à l'anthropologique*, Lausanne : éditions Payot, 1992.

54. Le Goff, Jacques, *Histoire et mémoire*, Editions Gallimard, 1998.

55. Lecercle, Jean-jacques, Shusterman, Ronald, *L'emprise des signes débats sur l'expérience littéraire,* Le Seuil, 2000.

56. Leser-Voisier, Olivier, Vidal, Laurent. *L'Anthropologie face à ses objets. Nouveaux contextes ethnographiques*, Edition des Archives contemporaines, 2007.

57. Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958.

58. Lyon –Caen, Judith, Ribard, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris : La découverte, 2010.

59. Mangneneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Editions Dunod, 1993.

60. Maurel, Anne, *La critique*, Paris : Hachette, 1994.

61. Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, 1962.

62. Merahi, Youcef, *Tahar Djaout, l'hommage de ses pairs,* Alger : Hibr édition, 2011.

63. Michaux, Ginette et autres, *Histoire et fiction*, Belgique: Lansman, 2011.

64. Mitterrand, Henri, *le discours du roman*, Paris : PUF, 1980.

65. Mokhtari, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Chihab éditions, 2006.

66. Mokhtari, Rachid, *Tahar Djaout, un écrivain pérenne,* Chihab éditions, 2010.

67. Morin, Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris : le seuil, 1973.

68. Oteng , Yow, *Pluralité culturelle dans le roman francophone*, l'Harmattan, 2010

69. Poulet, Georges, *La conscience critique*, Paris : José corti,1971.

70. Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris : éd.P.Clarac et A.Ferré, 1954

71. Resweber, Jean-Paul, *la méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1981

72. Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Ed. Du Seuil, 1961.

73. Richard, Jean-pierre, *Poésie et profondeur*, Paris : Seni, 1995.

74. Ricœur, Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil, 1971.

75. Roger, Jérôme, *La critique littéraire*, 3ème éd, Armand Colin, 2016.

76. Sarte, Jean-paul, *Situations, IX*, Paris, Gallimard, 1972.

77. Schaeffer, Jean Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999.

78. Semprum, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 1996.

79. Stefano Lazzarin, Mariella Collin, *La critique littéraire du XX e siècle en France et en Italie, actes du colloque de Caen (30 mars-1er avril 2006),* France : Presses universitaires de Caen, 2007.

80. Tarmelit, Omar, *L'oppression politique et sociale dans Le procès de Franz kafka et Les vigiles de Tahar Djaout*, Paris : Mon petit éditeur, 2012.

81. Tournier, Michel, *Le vent Paraclet*, Ed. Gallimard, 1977.

82. Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie*, Paris : éditions du Seuil, 1971.

83. Watthee-Delmotte, Myriam, *Littérature et ritualité, Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles : Peter Lang, 2010.

84. Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris : Armand Colin, 2016.

85. Zemmouri, Mohamed-Saâd, *Présence berbère et nostalgie païenne dans la littérature maghrébine de langue française*, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Tétouan, 2000.

Articles des revues, des journaux et des sites d'internet

86. Adell, Nicolas, "Devant la littérature", *L'atelier du centre de recherches historiques*, (en ligne), 16 Bis/2017, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 12 septembre2018.URL:http:journals.openedition.org/acrh/7506;DOI/104000/acrh.7506.

87. Ali-Benali, Zineb, "Le roman, cet archiviste de l'histoire", *Insaniyat*, N° 21, Juillet-Septembre 2003.

88. Amossy, Ruth, "La socialité" du texte littéraire: de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de l'Acacia de Claude Simon", *Texte*, N° 45/46, 2009.

89. Amrani, Djamal, "Espace intérieur, Entretien avec Tahar Djaout", *Le Matin*, N°94, 20 novembre1991.

90. Bélisle, Pierre, " Sur la critique de Jean-pierre Richard", *Liberté*, Vol.12, n°1, 1970.

91. Bernard, Michel-Georges," Tahar Djaout L'insoumis", *Livres*, N°25, Mai 2013.

92. Charles, Michel,"Charles Salomon, Gustave Lanson, amateurs, savants et professeurs", *Poétique* 96, Novembre 1993 .

93. Collot, Michel," Le thème selon la critique thématique *", Communication*, N°47,1998.

94. Coste, Florent, "littératures et formes de vie", *Pratiques*, (En ligne), 151-152/2011/ mis en ligne le 16 juin 2014, consulté le 8 janvier 2015.URL : http : journals.openedition.org/ Pratiques/1788 ;DOI :10 :4000/ pratiques.1799.

95. Djaout, Tahar, *journal El Watan*, le 11 Avril 1991.

96. Djaout, Tahar, Bernard, Michel-Georges (Intro), "De vive voix, paroles de TaharDjaout", *Algerie littérature/ Action*, N : 73, Septembre-Octobre 2003.

97. Djaout, Tahar, *journal El Watan*, le 23 Novembre 1993.

98. Duchet, Claude cité par Régine, Robin, "Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte", *Discours social*, vol 5, N° 1-2.

99. Fabre, Daniel , Jamin, Jean," Pleine page: Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature", *L'Homme*, No. 203/204, Anthropologie début de siècle(juillet/décembre2012),pp.579-612

100. Fourgeau, Catherine, "Du récit ethnologique à la fiction romanesque, pour une « mise en œuvre » de la réalité", *L'homme et la société*, N°134, 1999.

101. Fournier, Simon, "La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours", *La revue électronique de la société canadienne d'Esthétique AE*, volume 11, été 2005.

102. Genette, Gérard, "Fiction ou Diction", *Poétique*, 2003/2n°134.

103. Guay –Poliquin, Christian, G. Séginger, Z pryzchodniak *Fiction et histoire*, vol.8, N°03 Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011.

104. Hannoum, Abdelmajid," Histioriographie et légende au Maghreb : La Kahina ou la reproduction d'une mémoire", *Annales Histoire, science sociales*, N°3, 1999.

105. Harbaoui, Chaâbane," La recherche du temps maghrébin dans l'Invention du désert de Tahar Djaout", *Le temps dans le roman du XXème siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2010.http://www.openedition.org/6540

106. Hartog, François, " Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire " fabula / les colloques, littérature et histoire en débats, URL http//www.fabula.org/colloques/1

107. Harzoume, Mustapha, "Le roman algérien et les identités meurtrières", *Hommes et migration*, N° 1298, 2012.

108. Heinich, Nathalie, " Penser la fiction ", *Critique*, N°666,2002.

109. Kouvouama, Abel, " Littérature, anthropologie et imaginaire dans les littérature du Sud", *Littératures au Sud*, France : Editions des archives contemporaines, 2009.

110. Marcé, Marielle, "La diction comme de la fiction: un désir critique". http://www.fabula.org/projet-mentions.php.

111. Méchoulau, Eric, "Le sentiment du passé et l'histoire du littéraire : le médium de l'ami lecteur à la Renaissance", Fabula / les colloques, littéraire et histoire en débats,URL :http.//www.Fabula.org/colleques/ document 2103.php.

112. Merino, Léonor, "Tahar Djaout, sa liberté son imaginaire : Le socle de la littérature ", *Socles*, N° 9.

113. Petitier, Paul, Millet, Claude, " l'histoire dans tous ses états ", Fabula/les colloques, littérature et histoire en débats, URL :http://www.Fabula,org/colloques/document 2104,page consultée le 08avril 2013.

114. Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette, "Le Français pour dire la barbarie : Tahar Djaout(les vigiles ,1991),Assia Djebar(le blanc de L'Algerie,1995), Boualem Sansal (le Serment des barbares,1999)", *Les littératures francophones : pour une littérature monde?*, N°07,2011.

115. Riffaterre, Michael,"La Trace de l'intertexte", *La Pensée*, Paris, N° 215, Octobre 1980.

116. Robin, Régine, "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", *Discours social*, vol 5, N°12, 1993

117. Scarpa, Marie, "Littérature, anthropologie, ethnocritique", *L'Atelier du centre de recherche historique*, (En ligne), 16 Bis, mis en ligne le 02 février 2017, consulté le 20 janvier 2018. URL/http://journals.opendition.org/ acrh/7519 ; DOI : 10.4000/acrh.7519.

118. Schaeffer, Jean-Marie, " Temps de l'histoire et temps des œuvres " Fabula/les colloques littérature et histoire en débats .URL : http://www. Fabula.org/colloques/document 2119.php.

119. Sellier, Philippe," Qu'est-ce qu'un mythe littéraire", *Littérature*, 1984, N°55.

120. Shuscian, Ye (traduit par Shao Nau)"anthropologie littéraire : Recherches interdisciplinaires dans le comparatisme chinois", *Littérature comparée*, 2011/1, N°337

121. Tournier, Isabelle "Le sociogramme du hazard chez Balzac", *Discours social*, vol 5, N°1-2.

122. Weber, Jean-Paul," L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain", Etudes françaises, vol 2, N°1, 1996.

123. Resweber, Jean-Paul, "Les enjeux de l'interdisciplinarité", Questions de communication [En ligne], 19 | 2011, mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté le18mars2020.URL:http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2661;DOI: https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2661

124. Riffaterre, Michael, "La Trace de l'intertexte", *La Pensée*, Paris, N° 215, octobre 1980

125. Capitant, S, Hilgers, M, "Présentation : anthropologie et médiations interdisciplinaires : Variations africanistes". *Anthropologie et Sociétés*, 37 (1) .https://doi.org/10.7202/1016144ar

126. Hamel, Jacques, "L'interdisciplinarité. Fiction de la recherche scientifique et réalité de sa gestion contemporaine", In *L'Homme et la société*, N. 116, 1995. Les passions de la recherche (II) : L'Allemagne revisitée.

127. Charaudeau, Patrick, "Pour une interdisciplinarité focalisée.Réponses aux réactions", Questions de communication [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le01septembre 2014,consulté le 20 mars 2020. URL/http://journals.openedition.org/ Questions de communication/6660 ;D10.4000/questionsdecommunication.6660jean

128. Batt, Noëlle, "Un malentendu continué, trois remarques sur les croisements disciplinaires". Fabula/ *les colloques. Littérature et l'histoire en débats*,document 2079.php, page consultée le 08 Avril 2013.

129. Marcé, Marielle, " La diction comme de la fiction: un désir critique ". http://www.fabula.org/projet-mentions. page consulté le 20 Mai 2013.

130. Ndiaye, Christiane, " Dib et Djaout : Le métier à tisser en deux temps", *Nouvelle revue Synergies*, Canada, N°6, 2013

131. Djaout, Tahar, Bernard, Michel-Georges (Intro), *"De vive voix, paroles de TaharDjaout*", Algérie littérature/ Action, N : 73, Septembre-Octobre : 2003,

Thèses et mémoires

132. Belhous, Dihia, Mehadji, Rahmouna (dir), *Histoire et stratégies fictionnelles dans le dernier été de la raison de Tahar Djaout*, Mémoire de magistère université : Université E sânea Oran ,2008.

133. Blanchaud, Corinne, Chaulet-Achour, Christiane(dir), *Texte, Désert ,nomadisme une étude comparée de romans français et algériens*, thèse de doctorat, Université de Cergy Pontoise, 2006.

134. Gautheron, Marie, Le Men, Ségolène, (dir), *L'invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIX ème siècle au premier atelier algérien de Guillaumet (1863-1869).*Thèse de doctorat, Université de Paris, 2015.

135. Guerfaud, Jean-Pierre, Tourrel, Jean-Paul, *Pour une lecture anthropologique de l'œuvre littéraire*, thèse de doctorat, Lyon : institut des sciences et pratiques d'éducation et formation (ISPEF), Université de Lyon 02.

136. Hajos, Katalin, *Variation de l'interface dans les littératures maghrébine d'expression française,* Université Lyon Lumière II et université catholique pàzmàny peter de Pillis caba (Hongrie) 2013/2014.

137. Mebarek, Radia, La croix, Michel (dir), *Ecriture et désir de dialogue et de concilialiation: Tahar Djaout et l'évolution du champ littéraire algérien 1970-1990,* université du Québec à trois-Rivers, 2011.

Table des matières

Introduction……..……...……5

Partie 1 : De l'anthropologie interdisciplinaire à l'Histoire dans l'écriture romanesque

Chapitre 01 : La lecture anthropologique en littérature ……..……...…… 17

1.1Définition de texte littéraire……...……..…….....18

1.2 Les différents champs anthropologiques……..…….……21

1.3Définition de la lecture anthropologique du texte littéraire……..……30

1.4 Ses caractéristiques…….……..…….....……32

1.5 Multi-inter-et transdisciplinarité en littérature…...…….…..……38

a. La pluri/ multidisciplinarité……..……...…...……40

b. L'interdisciplinarité…….……...…41

c. La transdisciplinarité……..……..……...…..……47

d. l'anthropologie interdisciplinaire…….……...…….51

Chapitre 02 : la thématique de l'oeuvre romanesque……...……57

2.1- L'approche thématique……...……..……...57

2.2 La thématique de l'œuvre djaoutienne……...…..……67

Chapitre 03: Histoire, Fiction et Littérature: Champ d'interdisciplinarité en anthropologie.....72

3.1. A la croisée des deux disciplines : Histoire et littérature…….…..…….73

3.2. La littérature entre discours historique et création fictionnelle……...…..……84

3.3. Ecriture de l'Histoire et écriture de la fiction……...……..…....…….93

3.4. L'histoire narrée et la diégèse romanesque……..……...…..…96

3.5. Les témoignages entre imaginaire littéraire et mémoires collectives…….....102

Chapitre 04 :la posture historique de l'œuvre romanesque djaoutienne …….……108

4.1 De l'expropriation du référent ancestral à la dérision de l'histoire……...……..109

4.2 Les fouilleurs d'os……..……..... .……116

4.3 De la vastitude du désert à l'histoire des Almoravides : une histoire dans le moule d'une fiction..…….……...……..……119

4.4 L'histoire des vigiles……..……...……..…….125

4.5 La dernière histoire de la raison……..……...……..……..129

Partie 2 : La dimension sociale, autobiographique et mythique de l'œuvre……140

Chapitre01: La dimension sociale des romans djaoutiens……...……..141

1.1- L'approche sociocritique: du contexte social à la réalité romancée…….……142

1.2. La société de l'expropriation……...…...…….149

1.3. La communauté des chercheurs d'os ……...……...160

1.4. La géopolitique du voyage et de l'errance dans l'invention du désert…..... 170

1.5. Les vigiles et leur univers œsophagique……...……184

1.6. Le dogme des frères vigilants et leurs prédications……...……204

Chapitre 02 : l'écriture de la mythification et de la démystification…….…….218

2.1- Du mythe littéraire à la mythocritique……...……...……219

2.2. L'écriture de la démythification et de la mythification chez Djaout…..…...…….229

Chapitre 03 : la dimension autobiographique et identitaire de l'œuvre…….……244

3.1.Le territoire de l'enfance, de la mémoire et des fragments autobiographiques……245

3.2. La quête identitaire et de soi……..…..……..278

Conclusion…….…..……..303

Bibliographie…….……...……... 309

Table des matières …….……...319