Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr. Yahia FARES de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Étrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour l'obtention d'un master

en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

L'écriture fragmentaire dans *Glaise rouge* de Hawa DJABALI

Sous la direction de :

Mr. Zahir KHOUANE

Maître assistant classe A

Université de Dr. Yahia FARES de Médéa

Présenté par :

M^elle^ : Dalila HAMMAD

Année universitaire

2015-2016

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr. Yahia FARES de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Étrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour l'obtention d'un master

en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

L'écriture fragmentaire dans *Glaise rouge* de Hawa DJABALI

Sous la direction de :

Mr. Zahir KHOUANE

Maître assistant classe A

Université de Dr. Yahia Farès de Médéa

Présenté par :

M^elle^ : Dalila HAMMAD

Année universitaire

2015-2016

L’écriture fragmentaire dans *Glaise rouge* de Hawa DJABALI

Dédicaces

A la mémoire de ma grand-mère

A mes parents

A mes sœurs et frères ainsi mes neveux

A mon futur mari

A mes beaux-parents

A tous mes amis qui m'ont soutenue

A tous ceux qui m'ont encouragée dans l'élaboration de cet humble travail

Remerciements

Mes plus vifs remerciements, ainsi que toute ma gratitude et reconnaissance, vont à mon directeur de recherche, monsieur KHOUANE Zahir. C’est grâce à sa patience, sa disponibilité et à ses conseils que j'ai pu terminer ce travail de recherche. J’adresse également mes remerciements à tous mes enseignants qui m’ont aidée et encouragée. Je tiens à remercier aussi l’écrivaine Hawa DJABALI pour sa modestie et d’avoir accepté d’éclaircir quelques points essentiels dans son œuvre.

Sommaire

Introduction

Chapitre I : *Glaise rouge*, un récit éclaté

1. Une narration éclatée

1.1. La présence de plusieurs récits

1.2. Statut binaire et hétérogénéité des fonctions narratives

1.3. Focalisation multiple

2. Le cadre spatio-temporel

2.1. La discontinuité temporelle

2.2. Diversité spatiale : ville/ village

3. Récit morcelé, miroir d'une conscience tourmentée

Chapitre II : *Glaise rouge* et la fragmentation générique

1. Le mélange des genres dans *Glaise rouge*

1.1. Du conte

1.2. Du mythe

1.3. De la poésie

2. Le mélange des genres ou la tentative de concilier oralité et écriture

3. Le mélange des genres, miroir d'une société en ébullition

Chapitre III : lire *Glaise rouge*

1. *Glaise rouge* et son lecteur modèle

2. Le double lectorat

2.1. Le lecteur national

2.2. Le lecteur étranger

3. L’écart esthétique

Conclusion

Bibliographie

Sitographie

Table des matières

Introduction

La littérature algérienne d'expression française émerge de façon conséquente dans les années 1950, bien que certaines publications puissent nous faire remonter plus loin[1]. Diverses plumes telles que celles de Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine ou encore Mohammed Dib nous permettent de donner une estimation de sa reconnaissance. Inspirés par une réalité insoutenable que vivaient les Algériens face à la colonisation, ces écrivains se servaient de leurs plumes pour revendiquer leur identité et leur culture. Des écrits de combat qui témoignent de la soif d'indépendance et du rêve de voir un jour l'Algérie jouir de la liberté.

A la même époque, apparut l'écriture féminine, laquelle s'imposera au milieu de celle des hommes et occupera une place importante dans la création romanesque. Une écriture qui est peu connue, mais qui évolue d'une manière importante, au fil des années. En effet, depuis 1947, la production féminine algérienne ne cesse de revendiquer sa place dans le champ littéraire. Parmi ses pionnières, on peut citer Djamila Debèche avec son œuvre *Leïla, jeune fille d'Algérie*[2], pionnière aussi du journalisme féminin avec Action, revue féminine sociale, littéraire et artistique qu'elle fonda et dirigea. Notons aussi de la même année *Jacinthe noire*[3] de Marie Louise Taos Amrouche. Des romans à forte coloration autobiographiques mettent en scène la réalité des femmes qui refusent la loi du silence. C'est le cas de *Histoire de ma vie*[4] de Fadhma Ait Mansour, dans lequel cette dernière raconte la violence sociale et la dureté du destin, sous forme d'un témoignage, pour le moins, émouvant.

Par ailleurs, l'investissement de l'espace littéraire, que constitue le roman, est considéré comme étant contraire à la décence et à la pudeur auxquelles ces femmes devaient se soumettre : *« Si la société réduit la femme au privé, elle*

[1] Parmi les premiers romans qui sont publiés avant les années 50, citons Choukri Khoudja : *Mimoun ou l'ébauche d'un idéal* en 1928, Jean El Mouhoub Amrouche : *Cendres* en 1934, Mohamed Ould Cheikh : *Myriem dans les palmes* en 1936, Taous Amrouche : *Jacinthe noire* en 1946 et beaucoup d'autres.
[2] Djamila Debèche, *Leila, jeune fille d'Algérie*, France, Imprimerie Charras, 1947.
[3] Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, Paris, Charlot, 1947.
[4]Fadhma Aïth Mansour Amrouche, *Histoire de ma vie*. Paris, F. Maspero, 1968.

n'entend pas l'autoriser à rendre ce privé visible par l'écriture »[5]. Afin d'atténuer cette impression de provocation, certaines préfèrent se réfugier derrière un pseudonyme, le cas d'Assia Djebar, de son vrai nom Fatma-Zohra Imalayen. Elle est une figure emblématique de la littérature féminine algérienne, qui occupera le terrain pendant quelque temps par son premier roman *La soif*[6].

La période postcoloniale est marquée par un ralentissement de la production littéraire féminine, dans les deux premières décennies, avant de connaitre une progression palpable, à partir de la fin des années 80. De nouvelles créations romanesques se présentent sous un seul dessein : briser l'enfermement et contrer les mentalités archaïques, voire rétrogrades. Ces créations s'inscrivent, selon Mokhtar Atallah[7], dans la logique de l'innovation et de l'authenticité, par la remise en question des tabous et l'ouverture sur l'universel.

L'instabilité politique et le terrorisme vont faire régner dans les années 90, un sentiment d'insécurité chez l'ensemble des Algériens et, plus particulièrement, chez les romanciers (ères) dont certains choisiront l'exil. L'assassinat, en 1993, de Tahar Djaout, un écrivain de talent, était un avertissement clair adressé à tous les intellectuels. Cependant, ce climat de terreur a servi de terrains à partir duquel une nouvelle thématique va émerger ; celle de la violence et du tragique. Citons à titre d'exemple *FIS de la haine*[8] de Rachid Boudjedra et *Laissées pour mortes : le lynchage des femmes de Hassi Messaoud*[9] de Nadia Kaci.

Cette traversée difficile a traumatisé l'Algérie et a déstabilisé la création littéraire, à tel point qu'écrire revenait à prendre des risques majeurs, principalement pour les femmes dont le droit à l'expression était quasi- absent.

---

[5]Christiane Chaulet Achour, « Ecrire ou non son autobiographie ? Ecrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem, Francofonia », Université de Cadix, Cristina Boidard (coord.), octobre 2007, Article 185, [en ligne], http://christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0185.pdf. Consulté le 07/ 02/ 2016.

[6] Assia Djebar, Paris, Julliard, *La Soif*, 1956.

[7] Mokhtar Atallah, *Etudes littéraires algériennes : Albert Camus, Nina Bouraoui, Boualem Sansal, Ahmed Kalouaz*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.160.

[8] Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, Paris, Gallimard, 1994.

[9] Nadia Kaci, *Laissées pour mortes : le lynchage des femmes de Hassi Messaoud*, Paris, Max Milo, 2010.

Cela étant dit, ces événements n'empêcheront pas de grands noms d'apparaître, tel que Malika Mokadem, Maïssa Bey, Nina Bouraoui, et beaucoup d'autres.

En effet, l'écriture est considérée pour ces écrivaines comme le principal moyen de revendication de leur identité de femme, dans une société qui tolère mal les manifestations féminines. Elles s'en servent pour signifier leur refus de la marginalisation sociale dont elles font l'objet. Tel que le déclare Maïssa Bey dans une interview accordée à El Watan :

> Je le répète souvent, l'écriture est aujourd'hui mon seul espace de liberté, dans la mesure où je suis venue à l'écriture poussée par le désir de redevenir sujet, et pourquoi pas, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes essentiellement[10].

C'est dans cet esprit que s'inscrit Hawa Djabali, écrivaine peu connu, mais dont les textes ne manquent pas d'intérêt. À travers ses deux romans, *Agave*[11] et *Glaise rouge*[12], l'écrivaine raconte le quotidien des femmes qui souffrent de la domination masculine. Ses écrits se caractérisent par la transgression et la brisure de tous les tabous, tel que celui de la virginité qui se présente, dans la société algérienne traditionnelle comme le garant de la dignité de toute une famille, *« […] L'honneur de toute une famille tient à une membrane. »*[13] En effet, le dessein de Djabali est d'abattre l'ordre patriarcal, sans pour autant remettre en question les valeurs de base de la société algérienne.

Elle est née en France, à Créteil en 1949. Elle gagne l'Algérie à l'âge de quatorze ans, au lendemain de l'indépendance. Ce passage de la France à l'Algérie était pour elle un changement culturel assez conséquent. Dans un entretien avec C. Achour, elle exprime ce changement :

> Je me suis sentie tout de suite à l'aise dans une, puis plusieurs familles, où les femmes essayaient de « gommer » mon passé en France pour faire de moi « une

[10]Maïssa Bey, cité par Belkhiter Abdelkader, in *L'Expression de la liberté dans Sous le jasmin de la nuit de Maïssa Bey*, Algérie, 2009, [en ligne] http://www.memoireonline.com/01/13/6714/m_Lexpression-de-la-Liberte-dans-sous-le-jasmin-la-nuit--de-Massa-Bey15.html. Consulté le 07/ 02/ 2016.
[11]Hawa Djabali, *Agave*, Mimizan, Publisud, 1983.
[12]Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, Alger, Marsa Edition, 1999.
[13]Maissa Bey, *Au commencement était la mer,* Alger, Marsa, 1996, p.67-68.

> vraie femme », sous-entendu « des pieds qui tiennent les cailloux et des mains qui tiennent la braise » ! Je crois qu'elles y sont parvenues ! J'ai été accueillie et aimée.[14]

L'image est forte et souligne à la fois la rudesse de la vie rurale où il est essentiel d'avoir un contact charnel avec la terre, et l'amour que prodiguent à cette adolescente, encore « étrangère », des femmes habituées aux difficultés de la vie paysanne, dans le sens noble du terme. Le retour au pays natal se place, de ce fait, sous l'harmonie entre deux cultures que la romancière considère comme une richesse. Pour elle c'est une conciliation de deux cultures différentes, voire antagonistes. H. Djabali revendique :

> L'appartenance à un double monde : le monde où on lit et le monde où on dit. Elle cultive cette double « appartenance » en insérant dans ses textes les contes qui ne sont pas, précise-t-elle, (des textes recueillis, mais des textes créés dont la parole est insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire)[15]

Elle a été longtemps productrice et animatrice d'émissions de radio à la chaine III. Elle écrit pour la presse dans les rubriques culturelles et socioculturelles. L'écrivaine a publié son premier roman *Agave* en 1983, passant ensuite au théâtre pour lequel elle écrit des pièces qu'elle joue elle-même, afin d'y imprégner son engagement: *Sa naqba imourou* en 1995, *Cinq mille ans de la vie d'une femme* en 1997 et *Le Zajel maure du désir* en 1998, un hommage dédié à Louis Aragon. Puis elle est installée en Belgique où elle est actuellement responsable au Centre culturel arabe de Bruxelles. Elle a publié son dernier roman qui devrait s'appeler, selon l'écrivaine, *Les Matins de jasmin*[16], mais à cause d'une erreur de l'édition, il s'intitule *Noirs jasmins,* publié en 2013.

Christiane Chaulet-Achour la présente comme suit :

---

[14]Christiane Chaulet Achour, « Entretien avec l'auteur, H. Djabali : création et passion » in *Algérie Littérature/ Action n°3,* p.125.

[15]Christiane Chaulet Achour, « Entretien avec l'auteur, Hawa Djabali, Création et passion » in *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature algérienne de langue française,* Alger, ENAG, 1991, Littérature, Essais, collectif sous la direction de C .Achour, p.540.

[16] Réponse de Hawa Djabali, tiré de l'échange par mail que j'ai eu avec elle, en date du 25/ 04/ 2016.

> L'écriture l'habite. La parole la hante. Ses émissions de radio marquèrent l'histoire de la Chaîne III : « L'autre moitié », entièrement consacrée à la condition des travailleuses en Algérie. « Évidences », pour discuter, remettre devant soi les sacro-saintes définitions que tabous et bonne éducation dérobaient constamment à la critique de la raison ; des émissions sur les contes, sur la littérature.[17]

L'amour du monde rural s'accompagne, dans l'œuvre de Djabali, d'un hommage sans cesse renouvelé aux femmes de la campagne, à travers tous ses textes, notamment *Glaise rouge* sous-titré *Boléro pour un pays meurtri*. Un roman qui est inscrit dans la littérature d'urgence, où l'écrivaine algérienne se trouve dans une obligation de dire et de témoigner. Hawa Djabali exprime clairement cette nécessité :

> Entre l'urgence du présent et l'urgence de la mort, les choses les plus importantes à faire sont justement ces choses de l'éternité. L'Algérie est blessée, culturellement, quoi que nous écrivions, nous sommes d'Elle et participerons à sa survie. C'est pourquoi je laisse, paisible, se côtoyer les menus bavardages, l'invocation de la philosophie (de « drame » dans toute sa force), dans une écriture artisane, assez humble, qui fait fi des règlements linguistico-ethnocentrique (...) Pas de "moi" en éclats, pas de négociations, pas de compromis, ce qui défigure mon pays traque aussi l'écriture et risque d'arrêter le Temps. La création est l'enfant de l'amour[18].

Glaise rouge est un roman proche de l'autobiographie, l'auteure prend des femmes comme héroïnes, dont le mode de vie et l'histoire racontée s'accordent bien à ceux de l'écrivaine. D'un titre bien révélateur, *Glaise*, représente la matière que travaillent les femmes pour tirer des objets et des ustensiles. C'est une matière qui symbolise la créativité féminine et la dignité. Quant au sous-titre, *Boléro pour un pays meurtri,* il fait référence à un pays qui n'est pas épargné par la violence et le désastre.

---

[17]Christiane Chaulet Achour, « Entretien avec l'auteur, H. Djabali : création et passion », op.cit, p.125.

[18]Hawa Djabali, Bruxelles, Février 1996. « Réponse a mes questions. Document personnel », cité par C-Christiane Chaulet Achour, in *Algérie des femmes: approches littéraires et linguistiques*. Univ., Inst. für Romanistik, 1998, [en ligne] http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2014/01/QVR-11-Algerie-des-femmes_Approches-litteraires-et-linguistiques_mit-Texterkennung.pdf. Consulté le 07/ 02/ 2016.

L'œuvre parle d'une jeune fille qui quitte ses études à la capitale « Alger » pour aller s'installer chez sa grand-mère à la campagne, ce qui lui permet de décrire cette nature et ces montagnes aux divers moments de l'année: de fin septembre jusqu'à août ; elle raconte les personnages et les mythes d'un monde féminin. Sa grand-mère Nedjma et Hannana, personnage hors du commun, vont lui apprendre une autre manière de vivre et lui transmettre l'amour de terre. Par la suite, la jeune fille connaitra l'amour avec un jeune instituteur, mais cela ne va pas durer à cause du poids mutilant de la société et leur incapacité de se parler. Vers la fin du récit, elle quitte le pays pour la France où elle restera longtemps.

Les aphorismes, sentences et coupures qui traversent ses œuvres et qui brouillent parfois la compréhension du texte, attribue à la graphie de Hawa Djabali un aspect fragmentaire. On trouve plus précisément ce procédé dans son roman *Glaise rouge* que nous avons choisi comme corpus. Ce choix se justifie comme suit : d'une part, la non-célébrité de l'auteure nous a poussés à effectuer cette sélection en espérant de la faire connaître aux lecteurs à travers cet humble travail. D'autre part, l'histoire racontée dans le roman est intrigante, ce qui nous a incités à réaliser cette étude, à travers laquelle nous souhaitons voir la manifestation et les effets de l'écriture fragmentaire sur le roman, y compris sur sa lecture.

En lisant le roman, on décèle une sorte de désarroi, en soulignant parfois certains moments de ruptures dans le récit, engendré par l'intrusion des petites histoires, des mythes etc. En ce sens, l'écriture fragmentaire s'explique par le bouleversement de l'ordre du récit, c'est-à-dire tout ce qui fait obstacle au déroulement linéaire du récit. Selon Pierre Garrigues, l'écriture moderne se caractérise par la fragmentation et la remise en cause de la notion totalitaire et harmonieuse. En effet, ce bouleversement des récits complique la compréhension de l'œuvre, ce qui éveille la curiosité du lecteur pour aller aux profondeurs du texte. Ainsi l'œuvre de Hawa Djabali fait partie de cette collection qui embrasse l'écriture fragmentaire et nous invite à poser la problématique suivante : comment peut-on interpréter ce style d'écriture dans *Glaise rouge* ? De quelle

manière l'écriture fragmentaire se manifeste-t-elle dans le roman ? Et quel serait le dessein de l'auteure à travers la fragmentation scripturale ?

Pour répondre à ces questions, nous avançons deux grandes hypothèses :

- La première relève de la concordance entre le fond et la forme de l'œuvre, en ce sens l'auteur cherche les formes les plus à mêmes de traduire ses sentiments qui, comme souligné plus haut, sont teintés d'angoisse et d'inquiétude.
- La seconde, inhérente à l'aspect esthétique de l'œuvre où l'auteure se sert de cette fragmentation afin de démaquer de l'écriture classique qui se veut linéaire et chronologique. Cela relève, de notre point vue de la volonté de l'auteure d'inscrire son roman dans la modernité littéraire.

Notre travail se compose de trois chapitres. Le premier, intitulé *Glaise rouge : récit éclaté*, sera consacrée à une analyse interne, dans laquelle nous étudierons les éléments constitutifs du roman. Cela nous permettra de mettre en lumière l'arrangement des récits en présence dans le texte et déceler la manifestation de la discontinuité au niveau de la narration. Pour ce faire, nous avons fait appel à l'approche narratologie laquelle nous semble la plus appropriée pour ce type d'études.

Dans le deuxième chapitre, intitulé *Glaise rouge et la fragmentation générique*, nous nous interrogerons sur le recours de l'écrivaine à plusieurs genres, ce qui, de notre point de vue, participent du morcellement de l'œuvre. Nous mettrons également la lumière la combinaison de l'oralité et l'écriture dans le roman. Nous terminerons le chapitre par l'analyse du rapport existant entre cette diversité des genres et la société dans laquelle ils s'inscrivent. De ce fait, il nous semble utile d'emprunter les outils qu'offre l'approche socioculturelle.

Quant au dernier chapitre, intitulé *Lire Glaise rouge*, il sera question de la réception de l'œuvre et les effets qu'elle produit sur le lecteur. Nous essayerons également de démontrer le type de lecteur auquel *Glaise rouge* est destinée. Pour

dire dans quelle mesure, le roman participe de l'écart esthétique entre l'œuvre et son horizon d'attente. De ce point de vue, l'approche de la réception est de mise.

Chapitre I

Glaise rouge, un récit éclaté

Dans ce présent chapitre, il sera question d'une analyse structurale de *Glaise rouge*, dans laquelle nous nous intéresserons à la forme du récit. Pour ce faire, nous avons jugé utile de nous servir de l'approche narratologique de Gérard Genette, laquelle nous semble la plus appropriée pour ce type d'étude. En effet, ladite approche permet de mettre la lumière sur les procédés littéraires mis en place par l'auteur dans son texte et d'en comprendre le fonctionnement.

Avant de procéder à notre étude, il nous semble utile de revenir sur la distinction entre narration, récit et histoire, telle qu'elle a été établie par Genette dans son ouvrage *Figure III*. D'après lui, la « narration », désigné comme un acte narratif producteur, prend en charge les choix techniques et explique comment les événements sont évoqués. Le « récit », désigne, quant à lui, le discours oral ou écrit assumant la relation d'un événement ou d'une série d'événements. Pour ce qui est de l'« histoire », elle correspond aux événements racontés par un narrateur.

Dans ce qui suit, nous tenterons de dégager la confluence des codes narratifs mis en jeu et qui concourent à la subversion de la narration classique du style balzacien. Nous nous intéresserons, ensuite, au cadre spatio-temporel, où il sera question de décrypter la discontinuité du temps et la diversité des lieux. La fin du chapitre sera consacrée à l'interprétation des éléments étudiés, le but étant de comprendre le fonctionnement du récit et l'intention - celle de l'auteure - qui s'y cache.

1. Une narration éclatée

Selon Gérard Genette, La narration est un ensemble de procédés qui gèrent l'organisation des événements d'une œuvre littéraire, c'est une suite de faits et d'actions constituant l'intrigue du roman. Dans *Glaise rouge*, la narration est soumise à l'alternative des récits, caractérisée par l'opacité et la discontinuité. Pour montrer cela, nous nous pencherons sur la dimension multiple des récits

dans le roman, puis nous dégagerons le statut et les fonctions de la narratrice et enfin, nous étudierons la focalisation[19].

1.1. Présence de plusieurs récits

La diversité des récits est l'une des particularités de *Glaise rouge*, Hawa Djabali fait transiter le lecteur d'un récit à un autre et d'une écriture à une autre. Elle a abordé plusieurs thèmes dans son œuvre représentant le réel et une perception du monde dans toutes ses dimensions. Le roman traite des thèmes fondamentaux dégagés du quotidien, comme elle évoque également le phénomène de l'amour interdit. Cela se voit dans l'histoire impossible de la jeune fille amoureuse de l'instituteur, dans une société très attachée à ses traditions :

> L'instituteur, qui est étranger au village, ne peut même pas approcher la maison : il n'y a pas d'enfants! Aucun prétexte! Tout le village donnerait son avis sur la question, il serait vite muté ailleurs! […] Il la voit passer, de loin, n'ose plus se rapprocher, il y a des yeux partout. Parfois, il dépose dans la pinède une fleur, un cahier, sur lequel il n'écrit pas, en espérant qu'elle repassera en ce lieu de leur première rencontre.[20]

Le thème de la violence occupe également une place très importante dans le roman. C'est à travers le parcours des personnages mis en scène que Hawa Djabali décrit ce phénomène, que ce soit dans un milieu familial ou sociétal. Elle se sert des descriptions de la société algérienne de la décennie noire, caractérisée justement par une agitation politique et socioculturelle. C'est à travers l'histoire des personnages qu'elle dépeint « des âmes noyées » dans la souffrance. L'histoire de Hannana nous sert de parfait exemple, l'œuvre est entrecoupée à plusieurs reprises afin d'évoquer l'histoire de celle-ci. Depuis son enfance, Hannana n'a connu que la souffrance et la violence sous toutes leurs formes, lesquelles sont les conséquences de la pauvreté, l'errance, l'exil et le mépris. Malgré cela, elle n'a jamais perdu la soif du savoir et la force de caractère :

> Hannana, une rencontre, une femme qui remet le hasard en cause. […]Enfant d'esclave chez les touaregs, Azza parcourut quatre cents kilomètres à l'âge de dix ans pour

[19] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.206.
[20] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit, p.103-104.

> fuir une vie qu'elle était capable de juger insupportable!
> Obstinée, d'une solidité à toute épreuve.[21]

La narratrice raconte l'actualité, elle met en écriture les événements qui ont secoué l'Algérie dans les années quatre-vingt-dix, caractérisées par la violence islamiste. Elle y décrit des scènes horribles dont les victimes sont souvent les femmes et en particulier les intellectuelles :

> Lorsqu'elle avait reçu les premières menaces d'un groupe qu'on pensait religieux et que le temps allait révéler terroriste, il avait seulement dit : « C'est de ta faute, tiens-toi tranquille, tu les provoques, arrête ces articles! ».[22]

Le récit est à nouveau interrompu, cette fois-ci par le récit d'Amjden. C'est l'histoire d'une femme qui a parcouru le monde du merveilleux, à la recherche du bonheur :

> Amjden est née dans une oasis chaude et encaissée. Elle a une tribu, une famille, des ascendants, personne ne doute qu'elle aura des descendants. […] A partir de ce moment, Amjden comprend qu'elle ne peut plus partir et reste avec ses sœurs pour finir le voyage.[23]

Cela reflète parfaitement la situation des femmes algériennes qui sont marginalisées par la société et qui espèrent trouver un jour leur véritable place au sein de la société. Ainsi, l'errance d'Amjden renvoie à l'identité et à la quête de soi.

1.2. Statut binaire de la narratrice et hétérogénéité des fonctions narratives

Pour identifier le statut du narrateur, nous nous basons sur deux données : la relation du narrateur à l'histoire et le niveau narratif auquel il appartient. Pour ce faire, nous nous contentons de répondre à ces questions : qui parle ? Est-il présent comme personnage dans le roman ? Est-il lui-même objet du récit ou non ? raconte-t-il son histoire ?

[21] Ibid., p.45.
[22] Ibid., p.110.
[23] Ibid., p.67-104.

1.2.1. Le statut binaire

Dans *Glaise rouge*, nous avons affaire à un texte à une seule voix, celle de la narratrice qui raconte tous les récits constituant l'ensemble du roman. Cependant, nous remarquons que l'histoire est à la première et à la troisième personne du singulier (Je/ Elle), c'est-à-dire que la relation de la narratrice par rapport à l'histoire change au fil des pages. D'une part, elle raconte les événements de l'œuvre, en employant le pronom personnel « elle » ou « la Jeune Fille », elle est, de ce fait, « hétérodiégétique »[24] :

> La Jeune Fille va monter très lentement. Très lentement : Zhora sera obligée de rentrer chez elle. Elle monte, toujours aussi lentement, elle ne voit plus que la crasse qui, chaque jour, se rapproche, au rythme des murs, d'elle[25]

D'autre part, nous observons, dans certains passages, que la narratrice modifie son rapport à l'histoire en se servant du pronom personnel « je » pour rapporter les événements, elle est présente dans le cadre spatio-temporel de l'œuvre. Dans ce cas, c'est une narratrice « homodiégétique »[26] :

> Les gens de mon époque rêvaient de la paix, mais la considéraient impossible… Enfin, pas tout le monde… C'est curieux, j'ai eu souvent l'impression que beaucoup de personnes ne pouvaient pas vivre sans maladies ni guerre…[27]

Par ailleurs, nous assistons dans certains passages à des interrogations et des doutes émis par la narratrice sur elle même en tant qu'instance de la narration :

> Idole de glaise rouge, la saison la saisit toute entière! Elle n'entend bientôt plus le son vilain du zinc, le rythme l'habite, la Vie, entre ciel et terre, la ravit à elle-même : mais qui est "je"?[28]

[24] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p.252.
[25] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.12.
[26] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p. 255.
[27] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.113.
[28] Ibid., p.73.

Ou encore : *« A mi-voix, en se taisant dès qu'une présence masculine envahit la salle à manger […] »*[29]

L'adoption de la narration « autodiégétique »[30] s'explique par la dimension autobiographique de *Glaise Rouge* où s'entremêlent les voix de la narratrice, de l'héroïne et de l'écrivaine. A ce propos, Genette estime que *« l'expérience du héros se confond avec le passé du narrateur, qui pourra ainsi la commenter sans apparence d'intrusion. »*[31]

Pour ce qui est du niveau narratif, il s'agit de la présence des autres narrateurs dans un seul récit. Cela donne lieu à une diversification de l'acte narratif, participant, ainsi, la complexité du récit. Cependant, comme il est mentionné plus haut, notre corpus dispose d'une seule narratrice qui change de niveau narratif selon les récits, en présence dans le roman. Souvent, la narratrice ne fait l'objet d'aucun récit, en se positionnant en narratrice « extradiégétique »[32], comme c'est le cas dans le passage suivant :

> Les voisines se réunissent pour aller jouer à la balle dans les prés, elles sortent, chantent, courent, dansent en tous lieux, et les hommes ne savent plus où se mettre, glissent prestement de la maison au marché, pendant ces trois jours de rires féminins, désertent même le café. Alors, […] On fait de bonnes provisions de bois, […] ; on y installe les vastes plats de poterie mate où brillent des éclats de mica, sur lesquels, lorsqu'ils sont brûlants, on passe prestement un bloc de cire d'abeilles, avant de déposer avec précaution la pâte pleine de bulles.[33]

A d'autres moments dans le roman, la narratrice raconte une histoire dans laquelle elle s'y trouve, ce qui fait d'elle une narratrice « intradiégétique »[34] :

> Comme j'ai gagné du temps! Si j'étais seule j'aurais dit : "Quelle insolence!", mais il y a Hannana qui sert de racine à ma vie, il y a Grand-Mère. Elle est là! [...] Ces femmes

[29] Ibid., p.18.
[30] Gérard Genette, *Figures III,* op.cit, p. p.253.
[31] Ibid., p.258.
[32] Ibid., p.250.
[33] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit. p.71.
[34] Gérard Genette, *Figures III,* op.cit, p.247.

sont ma garantie. Je suis née d'elles. Je vais travailler, oui, étudier le plus possible![35]

Le recours à une narration à deux pronoms (je/elle) n'est sans doute pas un hasard. D'une part, l'écrivaine rapporte les événements en utilisant le pronom « je », ce qui peut s'expliquer par la dimension témoignage de *Glaise Rouge*, nécessitant une forte dose de subjectivité. D'autre part, elle instaure une distance avec elle-même, une distance qui se veut celle de l'objectivité et de la neutralité. Ce changement de rapport narratrice/ histoire donne l'impression qu'il y a plusieurs narratrices, au moment où il n'y en a qu'une seule.

1.2.2. L'hétérogénéité des fonctions de la narratrice

Dans son ouvrage *Figure III,* Genette attribue cinq fonctions au narrateur. Quelques unes de ces fonctions se chargent du caractère esthétique du roman rendant leur existence indispensable dans le récit, tandis que les autres, d'ordre idéologie, sont facultatives.

La première tâche d'un narrateur est de raconter une histoire. En ce sens, la fonction la plus élémentaire dans un récit est, sans doute, la *fonction narrative,* liée à l'histoire et considérée comme fonction de base. Parfois elle est explicite, c'est-à-dire que le narrateur commence son récit par un propos liminaire « je vais raconter … ». Parfois elle est implicite, c'est le cas le plus fréquent dans la plupart des romans dont *Glaise rouge*. La narratrice est là pour raconter aux lecteurs toutes les aventures composant l'œuvre.

Quant à la deuxième fonction, la narratrice joue un rôle capital dans la structure du livre. Etant donné que notre corpus présente une structure morcelée, la narration qui est formée du vécu de la jeune fille à la capitale et ses aventures à la campagne auprès de sa grand-mère, est sans cesse interrompue par différentes histoires. La cohérence de la narration et l'unification des récits sont ainsi construites et représentées par la narratrice, c'est-à-dire que cette dernière veille sur l'organisation interne de l'œuvre. Tout cela relève d'une fonction qui se trouve liée au texte narratif, appelée *la fonction de régie.*

[35] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.116.

En lisant le roman, nous remarquons dans plusieurs séquences que la narratrice s'adresse à un destinataire, à la fois, réel et fictif : *« […] Comme si l'héroïsme ou la lutte pour le pouvoir leur servait de raison d'être, leur évitait de réfléchir. Comme une paresse d'exister, vous comprenez?»*[36] Nous comprenons par là que la narratrice dispose d'une troisième fonction qui est inhérente à la situation narrative, nommée *la fonction de communication*.

Un certain nombre de passages nous révèlent la relation particulière que la narratrice entretient avec l'histoire par le biais des réflexions, des émotions ou encore des jugements émis à propos d'un personnage, qui ont une place prégnante dans le récit. Il s'agit de la présence d'une autre fonction dite *la fonction testimoniale : « […] À cet âge-là, d'avoir un corps si ferme, si féminin, si attendrissant, si attirant! »*[37]

La fonction idéologique apparaît également au sein du roman à travers les ruptures instaurées par la narratrice qui complète l'histoire par des propos et des commentaires qui dépassent le cadre du récit : *« Vu d'où elle est, il semble que les États-Unis d'Europe misent sur le berbérisme, tandis que les États-Unis d'Amérique comptent sur la machine islamique »*[38].

Toutes ces fonctions révèlent les visées de la narratrice qui sont davantage idéologiques qu'esthétiques. Il est vrai que la narratrice veille sur l'organisation et la structure du roman. Néanmoins, nous assistons à plusieurs séquences dans le texte qui sont interrompues par des dires qui ne sont pas en rapport avec l'enchaînement des événements. Ce qui crée justement un déséquilibre dans la structure du texte. Cela nous permet de dire que la narratrice s'intéresse beaucoup plus à l'interprétation de l'histoire qu'à la forme, c'est-à-dire qu'elle privilégie les fonctions idéologiques. Selon Vincent Jouve, cette fonction s'exploite essentiellement dans les romans engagés.

[36] Ibid., p.113.
[37] Ibid., p.84.
[38] Ibid., p.89.

1.3. Focalisation multiple

Toute narration se base sur une organisation qui se construit à partir des points de vue appelés « focalisation ». Celle-ci consiste à montrer comment les événements d'une histoire racontée sont décrits dans le roman. Si l'étude de la voix narrative nécessite de poser la question « qui parle ? », l'étude de la focalisation implique de répondre à la question « qui voit? ». D'après la conception de Genette, on distingue trois types de focalisation : la focalisation externe, interne et zéro ou omnisciente.

La variation de la narration évoquée plus haut n'est pas sans conséquence sur l'alternance des points de vue par lesquels le récit raconté nous est transmis. Nous voyons dans certains passages que la narratrice est au courant de tout, elle a accès aux pensées et au caractère des personnages. En fait, elle en sait plus qu'eux, tout cela se dispose de la focalisation zéro. Dans l'extrait suivant, la narratrice fait part au lecteur de ses projets ainsi que de ses espoirs d'un avenir meilleur :

> Elle cherchera les racines de son pressentiment. Vainement, elle essaiera de relier le souvenir d'un hiver éblouissant à la montagne pleine de terreur qu'on lui racontera; elle s'étonnera de vivre, elle comprendra que les choses sont très simples : deux façons de se rassurer, croire ou régner. La mort violente qui s'abattra sur certains ne sera que le résultat de la peur de ne pas exister des autres; la torture et l'outrage seront le prix de l'impuissance. Elle, cherchera sous un ciel pesant et mouillé quelques bonnes raisons de sourire, écoutera un merle qui croira encore au printemps en mars, caressera un narcisse sans odeur, gardera la main d'un homme sur son front, découvrira la légèreté, l'ivresse anormale de qui n'a plus de bagages, ni de craintes d'avenir, […].[39]

Parfois la narratrice perçoit l'histoire à travers les yeux d'un personnage et ne sait pas davantage que ce dernier, cela donne lieu à une focalisation interne:

> Elle sent qu'elle vibre dans un grand vertige et ne sait plus comment remonter! C'est, comme lorsqu'elle était petite, qu'elle se sentait incapable de bouger sous une couverture qui l'étouffait, et pensait qu'elle allait mourir.[40]

[39] Ibid., p.52.
[40] Ibid., p.35.

Quant à la focalisation externe, elle est aussi répandue au sein du récit, la narratrice reste en dehors de l'histoire tout en étant une simple observatrice, comme l'indique le passage ci-dessous où la narratrice ne nous décrit que le comportement et l'apparence physique des ces personnages :

> La soupente elle-même, à laquelle on accède par quatre marches de terre si hautes qu'il faut remonter la jambe jusqu'au ventre à chacune d'entre elle, la soupente est très propre, très ordonnée : quatre coffres anciens […] Entre les coffres il y a des nattes et des tapis et des coussins tissés maison.[41]

La distance[42] a également participé à la fragmentation du texte. Tout au long du récit, la narratrice change de distance par rapport aux événements racontés. Parfois, elle favorise la proximité c'est-à-dire l'illusion mimétique. Elle aborde les faits du roman comme si le récit devait se transformer en spectacle par le biais de descriptions précises. Dans l'extrait ci-dessous, la narratrice décrit la maison de la Grand-mère dans ses moindres détails, cela donne l'illusion que l'histoire se raconte toute seule, privilégiant de ce fait l'histoire à la narration :

> […] A droite il y a une soupente, très grande, soutenue par une rangée de troncs bien réguliers, bien fixés les uns aux autres, si foncés, si polis par l'usage et le temps qu'ils luisent dans l'ombre d'un éclat roux. Le mur qu'ils forment abrite une petite cave peu profonde où sont déposés le bois pour la cheminée, les jarres d'huile, le matériel de potière, les grands plats de terre et de bois pour pétrir le pain ou rouler le couscous, des nattes de rotin fin et d'alpha, les poutres rondes et les roseaux du métier à tisser qui n'est pas en service, la selle et le bât de l'âne, des couffins, une bouteille de gaz de réserve, des marmites, des galets, des coquillages, de la cire en gros cristaux ambrés, des fuseaux…[43]

Cependant, elle opte pour la distance lorsqu'elle évoque l'histoire de Hannana :

> Vers treize ans, elle reprit la route, sans savoir, sans direction, et frappa à la porte d'un couvent de recluses

[41] Ibid., p.29.
[42] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p.184.
[43] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.29.

> chrétiennes, bouleversées lorsqu'elles comprirent que l'enfant avait marché certainement plus de dix jours sans mendier, sans manger! Elle eut le droit de travailler au jardin et de lire![44]

En effet, ces deux cas relèvent du récit d'événements, la narratrice rapporte tous les faits et les actes constituant les récits du roman. Quant au récit de parole, la narratrice restitue les dires des personnages. Parfois, elle opte pour le discours narrativisé où elle rapporte les paroles d'un personnage, qui sont intégrées dans la narration, en se contentant d'une simple référence : *« La Grand- Mère appelle la Jeune Fille au secours, mais, celle-ci ne peut pas faire un pas »*[45].

Le discours transposé est également présent dans le roman, nous entendons par là, que la narratrice rapporte les propos des personnages en utilisant le style indirect, c'est-à-dire que ces paroles passeront d'abord par la voix narrative : *« La Jeune Fille dit qu'elle est enfermée dans la ville »*[46].

Parfois, la narratrice adopte un discours rapporté où les paroles sont citées littéralement, cela supprime toute distance : *« La voix contrainte, la Grand-Mère parle : "Autrefois, on pensait que cette grotte était habitée… »*[47].

Ainsi, la narratrice se sert du discours immédiat qui est le style direct libre, c'est à travers le contexte que le lecteur peut comprendre qu'il s'agit des paroles de l'un des personnages et non des propos de la narratrice :

> La mère, elle, devient encore plus sombre pour la dernière partie du rêve : Ce garçon a gardé le contrat de mariage et une partie de toi, un os, il se peut, sauf intervention de tes ancêtres, que tu ne puisses te marier jusqu'à ce que soit épuisé son ressentiment…[48].

[44] Ibid., p.45.
[45] Ibid., p.70.
[46] Ibid., p.17.
[47] Ibid., p.34.
[48] Ibid., p.20.

Ainsi, une alternance des points de vue et un changement de distance sont remarquables tout au long du roman, cela brouille l'illusion réaliste et rend difficile la compréhension du roman.

2. Le cadre spatio-temporel

Selon Michel Raimond, tout romancier dispose les éléments de son récit afin d'obtenir certains effets d'ordre dramatique et esthétique[49]. Pour plaire aux lecteurs, cela requiert beaucoup de soins et d'attention dans l'histoire racontée, à savoir le cadre dans lequel l'histoire est racontée et le rythme accordé à chaque page. En effet, tout récit sollicite une délimitation spatio-temporelle afin de créer une atmosphère adaptée à l'histoire, ce qui permet de faire en sorte que le lecteur croie à l'histoire racontée. Dans *Glaise rouge,* la représentation de l'espace et du temps est perturbée par les déplacements réguliers de l'héroïne et les alternances des événements. En ce sens, le présent sous-chapitre porte essentiellement sur la représentation du cadre spatio-temporel dans *Glaise rouge.*

2.1. La discontinuité temporelle

L'histoire du roman se déroule sur une période d'une année, elle débute en été à la capitale, pour s'achever l'été de l'année suivante en Europe, marquée, entre-temps par une escale de quelques mois à la campagne.

Glaise rouge se présente sous forme d'un récit achronologique, dans la mesure où la narratrice se sert d'une narration antérieure pour mettre en œuvre certains épisodes de la vie de l'héroïne qui se mêlent aux souvenirs. Dans l'extrait qui s'en suit, la narratrice évoque des faits qui sont déjà accomplis :

> Qu'a-t-elle retenu de ces sept années passées avec l'instituteur? Presque rien. Elle se souvient qu'ils s'aimaient. Le mariage, la chance inespérée d'un appartement pour eux deux, la fin des études, à Alger, les visites à sa belle-famille à Annaba; pour lui, la politique.[50]

[49] Michel Raimond, *Le Roman,* Paris, Armand colin, 2002, p.103.
[50] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit, p109.

Parfois l'auteure se sert d'une narration ultérieure pour mentionner certains événements avant même qu'ils ne se produisent. Elle rompt la narration par des passages qui expriment les rêves d'une vie meilleure et d'un avenir serein, débarrassés du chagrin du présent :

> Et elle découvrira des lettres dans ses larmes, signes d'une autre langue entendue dans la transe. […] l'angoisse du temps circulaire, la déroute des conjugaisons […]. Plus tard, elle saura que cette enfant au balcon, sous la bâche verte et blanche, au milieu du linge à sécher, des plantes vertes, et qui tenait ses genoux dans ses bras dans la chaleur d'un matin d'été savait qu'elle saurait, saurait qu'elle savait. Elle trouvera un verbe unique, qui perdra ses temps, des mémoires à inventer, des futurs à se rappeler. Immobile, elle croira au voyage […]. Elle marchera sur la circonférence du connu, fixée au centre, libre des lois et des géométries. Plus tard, elle écoutera tomber les fleurs d'amandier sur le sable.[51]

Dans de nombreuses séquences et en raison de la complexité de l'œuvre, nous remarquons un changement fréquent dans le rythme et l'ordre du récit. En effet, la narratrice modifie la relation existant entre le temps du récit et le temps de l'histoire : l'œuvre contient ce qu'on appelle le sommaire[52] qui correspond à la formule : TR (temps du récit) < TH (temps de l'histoire). Il constitue « *le tissu conjonctif du récit* »[53], c'est-à-dire qu'il résume synthétiquement les faits de l'histoire. Dans ce cas, la narratrice accélère les événements qui préparent ainsi le terrain pour la scène[54] qui correspond à la formule : TR = TH, généralement dialoguée. Nous comprenons par là, que le temps de la narration est en équation avec la durée réelle. Dans le passage qui suit, nous constatons la présence du sommaire, suivi d'une scène, la narratrice y évoque en quelques lignes l'arrivée de la jeune fille et de sa grand-mère à la grotte et le dialogue qui s'en suit :

> Éclat véronèse de l'eau sur le sable si fin du fond, jeux d'algues vertes, brunes! Roses! La Jeune Fille, subitement heureuse, se presse d'aller chercher les bagages. Elle

[51] Ibid., p.18.
[52] Gérard Genette, Figure III, op.cit, p.129.
[53] Jean Kaempfer, Raphaël Micheli, *Méthodes et problèmes, La temporalité narrative*, Genève, Université de Lausanne, 2005, [en ligne] https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/. Consulté le 03/ 03/ 2016.
[54] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p.123.

> s'assied, épanouie, devant sa Grand-Mère qui la regarde, très attentive. Peu à peu une gêne s'installe; sous ce regard qui la soupèse, la Jeune Fille comprend l'étrangeté du lieu, elle frissonne. La voix contrainte, la Grand-Mère parle : "Autrefois, on pensait que cette grotte était habitée… Lorsqu'une femme avait des idées bizarres, une conduite insensée ou simplement une tristesse qui ne voulait pas partir, enfin quand elle était…
> - Un peu décalée?
> - Si tu veux, on l'amenait ici, on suppliait les invisibles qui s'étaient emparés d'elle de retourner avec leurs semblables, au fond de l'eau, dans cette grotte et…
> - On faisait comment?
> - Deux costauds accompagnaient le groupe des vieilles, ils plongeaient trois fois la femme dans l'eau, ils la laissaient assez longtemps…
> - Ouf! ouff, ff!
> - J'ai pensé…
> - Tu as pensé…
> - J'ai pensé…
> - Cette grotte, ça fait partie du traitement que tu veux m'appliquer?
> Regarde-moi! Ne mens pas!
> - Si tu voulais, tu prendrais le bout de ma ceinture et nous ferions ça toutes les deux?"
> "Je vais plonger Grand-Mère! Je vais plonger, et avec plaisir encore! Et sans tenir ta ceinture! Et sans personne pour m'enfoncer la tête! Tu vas voir!"[55]

Par ailleurs, Hawa Djabali se sert d'autres moyens afin de briser l'enchaînement des événements du roman et de changer le rythme de la narration, et ce, en utilisant l'ellipse[56] qui se résume : TR = 0 ; TH = n. Dans ce cas, la narratrice saute un moment de la narration provoquant l'accélération du récit. Elle a, à titre d'exemple, parlé de « *l'instituteur* »[57] sans que ce dernier soit mentionné auparavant dans le texte.

L'auteure se sert également de la pause[58] afin d'interrompre son histoire par des descriptions ou bien par des simples réflexions non narratives. Elle obéit à la formule : TR = n ; TH= 0, c'est-à-dire que rien ne s'est passé par rapport à

[55] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit. p.34.
[56] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p.123.
[57] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.75.
[58] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p. p.133.

l'histoire. Dans l'extrait ci-dessous, la narratrice dépeint la soupente de la maison de la grand-mère, ce qui produit justement un ralentissement dans la narration :

> […] La soupente elle-même, à laquelle on accède par quatre marches de terre si hautes qu'il faut remonter la jambe jusqu'au ventre à chacune d'entre elle, la soupente est très propre, très ordonnée : quatre coffres anciens, deux sculptés, deux qui furent peints, contiennent tous les trésors de la vie de la Grand-Mère; […] Entre les coffres, il y a des nattes, et des tapis, et des coussins tissés maison. Toujours, des miettes de terre tombent des roseaux qui habillent le toit. Les serpents adorent se mettre là, entre tuiles et roseaux pour muer, des oiseaux y viennent nicher et les drôles de petits lézards aux pattes ventouses s'y promènent.[59]

La discontinuité dans *Glaise rouge* se produit également par l'usage des « anachronies narratives »[60] qui sont si fréquentes dans le roman, ce qui empêche justement le récit de garder son ordre chronologique. La narratrice a, ainsi, recours aux analepses[61] pour évoquer des événements passés, ce qu'on appelle aussi « flash-back ». Elle s'en sert également pour évoquer l'histoire d'un nouveau personnage, le cas de Hannana. En effet, elle inclut les histoires de cette dernière au milieu des scènes bien mouvementées, dans le but de faire connaitre le quotidien de ce personnage. Par moment, il faut attendre deux ou trois pages pour reprendre la suite des événements du récit.

Quant aux prolepses[62], elles sont moins fréquentes dans le roman, la narratrice s'en sert pour exprimer des événements qui n'ont pas encore eu lieux, nous les rencontrons généralement lorsqu'elle évoque les souhaits de l'héroïne :

> Il y a vraiment des jours où elle aimerait être d'un autre pays, avec des routes "normales" et des voitures sans ce romantisme fou, et des grand-mères un peu rationnelles, et des conducteurs qui soient ou "cousins" ou "taxis" sans être absolument les deux à la fois; des jours moins fraternels, moins filous, moins pétris d'humour en place de sagesse…[63]

[59] Hawa Djabali, *Glaise rouge, Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.29.
[60] Vincent Jouve, Poétique du roman, 3ème éd, Paris, Armand Colin, 2012, p.50.
[61] Gérard Genette, *Figure III*, op.cit, p.90.
[62] Ibid., p.105.
[63] Hawa Djabali, *Glaise rouge, Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.38.

En outre, la narratrice fait usage du mode itératif[64], afin de raconter une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Dans le passage suivant, elle se sert de ce mode afin de décrire ce que les femmes endurent chaque jour dans les transports publics où il se passe toujours la même chose :

> Retrait précipité des jambes, les unes sur les autres, les unes dans les autres, c'est pour ça que ma femme ne doit jamais sortir, dit le gros chauffeur mal rasé, tous les jours je vois ce qu'elles supportent, les femmes.[65]

Par ailleurs, nous observons que le jeu avec les temporalités est assez répandu dans *Glaise rouge*, cela se voit dans le mélange entre le passé, le présent et le futur. Ce mixage a pour but d'inscrire le récit dans un passé qui représente un bonheur abandonné, celui d'une année heureuse à la campagne. Le présent qui est invivable avec tous ces drames qui secouent le pays et le futur qui représente ce que sera la jeune fille qui deviendra journaliste et puis exilée en Europe.

2.2. Diversité spatiale : ville/ village

Dans son ouvrage *Figure II*, G. Genette déclare : *« Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire ».*[66] Par conséquent, tout récit doit disposer d'un minimum d'indications descriptives, cela aide le lecteur à réfléchir au contexte spatial où les événements narratifs se sont déroulés.

L'analyse de la description porte sur son insertion, son organisation et son rôle dans l'œuvre, d'où les trois questions établies par Philipe Hamon[67] : comment une description s'inscrit-elle dans ce vaste ensemble que constitue le récit ? Comment s'organise-t-elle en tant qu'unité autonome ? Et enfin, à quoi sert-elle dans le roman ?

Analyser la notion de l'espace dans *Glaise rouge*, nous permet d'établir un lien entre le monde imaginaire de l'écrivaine et la réalité donnée par sa mise en

---

[64] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit, P.49.
[65] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.8.
[66] Gérard Genette, *Figure II*, cité par Raimond Michel, in *Le Roman*, op.cit. p.157.
[67] Philipe Hamon, cité par Vincent Jouve, in *Poétique du roman*, 3ème éd, Paris, Armand Colin, 2012, p. 51.

écriture. Dans cette perspective, Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La poétique de l'espace*, déclare : « *Dans le règne de l'imagination absolue, on est jeune très tard. Il faut perdre le paradis terrestre pour vraiment y vivre, le revivre dans la réalité de ses images, dans la sublimation qui transcende toute passion.* »[68]

En effet, la diversité des lieux dans *Glaise rouge* est établie par les déplacements réguliers de la jeune fille. Au début du roman, elle se trouve chez ses parents à la capitale, Alger, pour se diriger vers la campagne, chez sa grand-mère où s'est déroulé la plupart de l'histoire. Vers la fin du récit, et grâce à l'épilogue, nous constatons que la jeune fille gagne l'Europe où elle cherche un avenir meilleur.

2.2.1. L'espace de resserrement : la capitale, le bus, l'appartement

Dans son œuvre, Hawa Djabali se sert des lieux réels, comme Alger, pour faire approcher le lecteur de la réalité et de l'histoire racontée. En effet, la narratrice effectue une description détaillée de la capitale, en mettant l'accent sur l'emplacement stratégique du lieu, à savoir son étendue façade maritime et son accès à la Méditerranée. Certainement, toute capitale symbolise l'ouverture et l'enthousiasme de vivre, cela nous donne l'impression qu'Alger incarne un lieu ouvert. Cependant, Alger se présente dans le roman comme un espace de resserrement et d'enfermement, elle se caractérise par la surpopulation, à l'origine, justement, de l'étouffement et du malaise ressenti par la narratrice :

> La capitale. Des jambes, des jambes, des jambes. Le goudron devient assez mou. La ville crie comme une mouette : sauvage. Alger beugle avec ses bateaux, grince avec ses chemins de fer, se saoule, se cogne, freine et s'injurie avec ses voitures, ses bus, ses taxis. Les mouettes ne hurlent pas quand il fait chaud! Alger, elle crie la tempête même lorsqu'il ne reste que la pale de l'hélicoptère de surveillance pour bouger l'air. La ville se déchire à l'écho des avions, aux pleurs des enfants, à l'enthousiasme des matchs sur ballons de fer-blanc. La ville crie comme une mouette, la ville qui ne rit plus, la ville qui ne parle

[68] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p.59.

> pas, la ville aux marches tristes, aux yeux tristes, aux jambes tristes.[69]

Dans cet extrait, nous remarquons que la narratrice dépeint Alger, un lieu où règnent l'angoisse et l'asphyxie, en se servant d'images qui évoquent la violence et la brutalité du quotidien durant les années noires. Vers la fin du récit, ce lieu revêt une importance plus grande pour la narratrice, dans le sens où Alger reste toujours la ville chérie et adorée :

> Alger… Elle ignorait son nom actuel, elle l'avait trouvée sur la carte et s'en approcha avec sa nouvelle amie […] décida de l'aborder par la mer, et crut mourir de joie en voyant ce que ses descendants en avaient fait! C'était encore plus beau que la vieille ville d'autrefois […] Elle regarda encore le site de sa ville, laissa encore les larmes couler […][70]

Par ailleurs, nous rencontrons deux autres espaces romanesques à l'intérieur de la capitale qui incarnent le resserrement évoqué plus haut. L'autobus qui symbolise pour la narratrice un lieu de suffocation. Cette dernière met en évidence cette situation violente que vit chaque jour la population algéroise, désignée dans le texte par « des jambes ». Ces jambes, collées les unes aux autres, sont celles des hommes et des femmes, dans le bus présenté comme un espace où s'effectue un « viol collectif » :

> Des jambes, des jambes, des jambes. Un gros autobus pas lavé. Mouvement frénétique toutes les jambes ensemble. […] Retrait précipité des jambes, les unes sur les autres, les unes dans les autres, c'est pour ça que ma femme ne doit jamais sortir, dit le gros chauffeur mal rasé, tous les jours je vois ce qu'elles supportent, les femmes. Le bus râle, il geint, il s'arrête et les portes dans une grande inspiration d'asthme supportent comme d'habitude le viol collectif.[71]

Le troisième espace, faisant partie de la ville Alger, est celui de l'appartement, présenté dans le roman comme un espace clos et entassé.

[69] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit. p.8.
[70] Ibid., p.78-79.
[71] Ibid., p.8.

L'écrivaine s'en sert dans le but de dépeindre le mode de vie dans la société algéroise. Dans cet univers, la narratrice raconte la difficulté de la jeune fille de s'adapter à ce rythme enlacé qu'elle trouve trop lourd à supporter. Elle met également l'accent sur la domination masculine dans l'appartement qui est l'une des raisons de l'étouffement de l'héroïne. Cet espace symbolise, dans le roman, l'enfermement et la soumission et fait naître un sentiment de solitude et d'isolement dans l'esprit de la jeune fille :

> Pas le moindre petit courant d'air, elle a la gorge en bois et envie de pleurer. Elle ne va pas bien. Toute la famille est là. Elle veut dormir, dormir, mais ils trouveraient cela bien malappris […] Elle va s'endormir, et ça les dérange qu'elle ne se jette pas sur les corvées pour servir au plus vite ses oncles et ses frères. L'aîné crie après sa femme, il veut persuader tout le monde qu'il est le chef, de bureau, de famille, de tout, il va lui demander, à elle, pourquoi elle a deux heures de retard et elle ferme les yeux […] Elle a vraiment envie de vomir. Fatigue de l'été en ville. Alger.[72]

Ou encore : « *La Jeune Fille dit qu'elle est enfermée dans la ville, enfermée dans les mentalités, enfermée dans l'œil de son fiancé, bloquée dans cet appartement parce qu'elle n'a rien à faire dehors…* »[73]

2.2.2. L'espace de desserrement : le village, la maison de la grand-mère, la grotte, le jardin

Par opposition à la capitale, un autre lieu s'est présenté au cours du roman comme un espace de liberté et de détente, à savoir la montagne. La narratrice la décrit comme étant un univers féminin, c'est-à-dire que c'est un lieu occupé par les femmes, c'est là que la moitié de l'histoire s'est passée. En effet, dès le prologue, la terre s'impose, et nous observons l'insistance de la narratrice dans l'évocation de la terre dans son récit. Cela nous permet de dire que le monde rural joue un rôle considérable pour la narratrice au sein du roman. La jeune fille qui vivait suffoquée en ville, quitte ses études pour se rendre à la campagne où

[72] Ibid., p.13.
[73] Ibid , p.17.

elle retrouve un équilibre psychologique. A l'aide de la grand-mère Nedjma et Hannana, la jeune fille apprend une autre manière de vivre et de voir les choses :

> Il y a bien trois ans qu'elle n'est pas retournée au village… On arrive au mois de septembre, bientôt la rentrée, elle hésite. Tout à coup une idée folle lui vient : tout laisser! Suivre cette vieille femme qu'elle ne connaît pas bien, à qui elle n'a jamais vraiment prêté attention, et, avec elle, apprendre une autre façon de vivre…[74]

Par ailleurs, la narratrice se sert d'autres lieux du village dans l'évocation de l'harmonie et de la quiétude qui y règnent. D'un côté, la maison de la grand-mère dont l'ambiance contraste avec celle dans laquelle a grandi la jeune citadine. Cette maison respire l'originalité et la sérénité par ces objets, tirés pour la plupart de l'argile :

> Elle entre dans la maison. A droite il y a une soupente, très grande, soutenue par une rangée de troncs bien réguliers, bien fixés les uns aux autres, si foncés, si polis par l'usage et le temps qu'ils luisent dans l'ombre d'un éclat roux.[…] La soupente elle-même, à laquelle on accède par quatre marches de terre si hautes[…] est très propre, très ordonnée : quatre coffres anciens,[…] contiennent tous les trésors de la vie de la Grand-Mère;[…] Toujours, des miettes de terre tombent des roseaux qui habillent le toit.[…] Dans l'angle opposé à la porte d'entrée, sur la gauche, une cheminée blanchie à la chaux, noircie à la cendre, à laquelle on parvient en descendant une marche. Le mur, à gauche, en entrant, disparaît derrière une série de grosses poteries […]. Pas une seule photographie, pas une seule fleur artificielle : la Grand-Mère, que tout le voisinage trouve bien particulière, déteste ça! Tout va bien, la Jeune Fille soupire, son ventre, sa gorge se desserrent.[75]

Le sentiment de liberté est bien fort, cela se voit dès l'arrivée de la jeune fille à la maison de sa grand-mère. Elle veut oublier tout ce qu'elle a vécu à la capitale, à tel point où elle se débarrasse de tout ce qui l'attache à la ville. Commençant par se défaire de ses vêtements de ville pour mettre un vieux pantalon et une gandoura bien délavés. C'est à la fois une découverte et un relâchement pour la jeune fille qui : *« Ne porte plus ni slip, ni soutien-gorge :*

[74] Ibid , p.25.
[75] Ibid., p.29.

découverte! cela la délie! délie, délie, petit délit, petit délire […] Ne pas dire! […]Me délivre? »[76]

Aussi, la narratrice nous mène vers un autre univers romanesque qu'elle présente comme un remède pour la jeune citadine qu'elle est, il s'agit de la grotte, lieu de l'attachement aux traditions. La jeune fille se trouve ainsi en face d'une nouvelle aventure où elle se met en contact direct avec une nature en parfaite harmonie avec les coutumes ancestrales.

La jeune algéroise se sent heureuse, mais elle ne manque pas d'apercevoir l'étrangeté du lieu qui la frissonne soudainement. Et de la grand-mère qui n'hésite pas de lui en donner des explications :

> "Autrefois, on pensait que cette grotte était habitée… Lorsqu'une femme avait des idées bizarres, une conduite insensée ou simplement une tristesse qui ne voulait pas partir, enfin quand elle était…
> - Un peu décalée?
> - Si tu veux, on l'amenait ici, on suppliait les invisibles qui s'étaient emparés d'elle de retourner avec leurs semblables, au fond de l'eau, dans cette grotte et… […][77]

Telle qu'elle est décrite, dans ce passage, la grotte est le lieu des croyances, des rituels, des fantasmes et de la sacralité. A ce propos, Malek Chebel, dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, explique l'importance de la grotte et sa symbolisation dans l'imaginaire social en ces termes:

> Les grottes jouent un rôle […] dans la retraite spirituelle et dans les cultes païens… […]Rite primitif, donc, la grotte l'est […] par le symbolisme spatial dont elle est affectée : retour aux origines, régression cathartique, repli initiatique dans le monde souterrain .C'est là qu'a lieu le rite d'incubation (istikhara), ainsi que la révélation coranique (wahyi, ihya).[78]

Le respect de la terre se lit également dans ce rapport que maintiennent ces montagnardes avec la nature, cela se voit dans le désir de protéger cet univers plein de richesses naturelles. Une autre orientation s'impose dans le roman, la

[76] Ibid., p.32.
[77] Ibid., p.39.
[78] Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, cité par Chaib Cherifkrechiem Aicha, in *L'espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, université d'Alger, 2006, [en ligne], http://biblio.univ-alger.dz/xtf/data/pdf/1301/DJABALI_HAWA.pdf, p.157. Consulté le 04/ 03/ 2016.

narratrice met également l'accent sur une expédition à la rivière organisée par les femmes du village. Les femmes du village se préparent d'une manière enthousiaste pour le départ en « troupeau ». L'image reflète ainsi le sens de la solidarité et de l'union entre elles. Dans le passage ci-dessous, la narratrice montre la résistance des femmes paysannes, leur organisation où chacune possède une place propre à elle, dans la rivière. Ce qui caractérise le plus l'extrait suivant, c'est l'échange des propos entre les vieilles femmes représentant l'ancienne génération et la jeune génération qui leur voue un profond respect :

> Pour faire la lessive, dans ces montagnes, il faut d'abord se procurer du savon et organiser une expédition à la rivière […]. Les femmes y vont ensemble, […] plaisantant, presque enthousiastes, lessiver les crasses et les sueurs familiales. Ce qui rend les citadines hargneuses, coincées dans de si étroites salles de bain, reste encore un geste normal pour ces femmes solides qui transpirent l'odeur de thym. […] Une citadine, c'est presque une étrangère! Elle se coule, discrète, dans le troupeau. Au bord de l'eau chaque famille à sa pierre et ses commodités […] On ne rince que du linge propre dans la rivière! […] Les vieilles parlent des bêtes qui vont boire, des étrangers qui ne connaissent pas le jour de lessive et vont faire leurs ablutions, elles disent encore les canaux d'irrigation, la mer qu'il ne faut pas salir, les esprits de l'eau douce qu'on évoque sans les nommer.[79]

Comme nous l'avons déjà cité, le roman se caractérise par la discontinuité qui s'effectue parfois par une pause marquée par la narratrice quand elle évoque les jardins de Hannana. Ces derniers qui portent différentes couleurs, sont considérés comme un lieu de tendresse qu'indique le nom « Hannana », d'hospitalité et de paix pour la narratrice. Ce qui l'incite à suspendre à chaque fois le récit par de « Chanson des grincements de la brouette dans le jardin de Hannana » pour revivre un moment de relâchement dans le jardin. Malek Chebel, évoqué plus haut, donne l'explication suivante :

> Le jardin symbolise, en miniature et par anticipation, le Jardin suprême de l'au-delà, le Firdaws, le Paradis. Rien d'étonnant alors que les Musulmans, partout où ils ont

[79] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit, p.42- 43.

> atteint un niveau de raffinement suffisant, aient développé à l'extrême le concept du jardin.[80]

L'apprentissage se présente comme élément essentiel dans cet espace créé par une femme savante, exclue de sa propre société, elle pousse la jeune fille à apprendre. D'ailleurs, nous remarquons que vers la fin de chaque description faite aux jardins, il y a une question : « Qu'avons-nous dit en ce jardin? », suivie par une réponse de la part de Hannana pour chaque jardin. Tout au long du récit, cette dernière incite la narratrice à « continuer à faire son métier de femme : rester debout », d'aller jusqu'au bout et de la recommander d'écrire pour ne jamais oublier :

> Qu'avons-nous dit en ce jardin?
> "La peur, rien que la peur, ils ne sont mus que par la peur.
> - Est-ce que j'ai compris Hannana?
> - Écris."[81]

Cependant, ce milieu où règnent la tendresse, la tranquillité et la sérénité se transforme subitement en un espace de malheur, au moment où les assassins y entrent pour y trouver refuge. Ils ont anéanti la beauté de ce lieu par la mort de Hannana. Le contraste est ainsi établi entre la paix, le bonheur de vivre existant dans les jardins et la réaction violente des fanatiques religieux. Cela nous permet de dire qu'un tel acte est l'une des caractéristiques de la période dont s'inscrit le roman. C'est ainsi que nous pouvons dire que la narratrice se sert de ce lieu afin d'établir un lien entre le parcours de Hannana et l'histoire de l'Algérie. D'une part, Hannana est passé par des épreuves difficiles que sont l'humiliation, la pauvreté et le mépris, pour arriver à une telle création, et finit par s'éteindre. D'autre part, l'histoire de l'Algérie, après une courte période de paix, traverse une si mauvaise passe, des années quatre vingt dix. Cela étant dit, l'espoir incarné par Hannana se traduit par l'envie de voir la narratrice se mettre à l'écriture, quitte à le faire en exil :

> Qu'avons-nous dit en ce jardin?

[80] Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, cité par Chaib Cherifkrechiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p.172.
[81] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit, p.10.

> J'ai dit que je voulais écrire, travailler, et toi, au jardin blanc, tu m'as dit de partir, loin, ailleurs : "Trois portes, la folie, l'exil ou la mort, rien d'autre; tu dois le savoir si tu veux écrire, dans ce pays et dans ce temps."[82]

Le récit est également interrompu par des séquences où la narratrice exprime la souffrance de vivre loin de chez-soi et grâce à l'épilogue qui joue une fonction importante dans le récit, nous découvrons que la jeune fille, après plusieurs menaces, s'est exilée en Europe. Elle exprime sa solitude en exil et son attachement à son pays natal :

> Dans ce temps si calme, et parfois si vide, d'un appartement bien chaud […]d'une grande ville d'Europe, elle évoquera cette pluie torrentielle, cette larme unique, […] , la chaleur différente de ces deux femmes qui l'auront aimée, de tout leur corps, […] le souvenir associera l'odeur forte de la glaise coulante, des pins exaltés, de la fumée résineuse du feu, et elle ne saura jamais si sa nostalgie n'a pas commencé vraiment ce jour là, juste avant la larme…[83]

La notion de l'espace dans *Glaise rouge* est très significative, elle *« confirme avec éclat qu'il y a une perception féminine de l'espace »*[84]. En effet, la narratrice établie une description bien contrastée. D'une part, la description faite pour ces lieux paradisiaques, au village de la grand-mère, interprète la joie de vivre. Chacune de ces campagnardes joue un rôle considérable dans l'évolution de la jeune fille. Pendant son séjour à la campagne, elle a appris beaucoup de choses. Cela lui a permis d'apprécier la vie rurale avec ses valeurs préservées qui caractérisent ce paradis où règnent le respect et la solidarité qui les aident à franchir la dureté du quotidien. L'évocation de la campagne dans le récit est une tentation de ranimer un passé heureux et de faire face à toutes ces tragédies qui frappent le pays. D'autre part, la ville qui se caractérise par le surpeuplement, représente un espace restreint où l'harmonie, la tranquillité et la

[82] Ibid., p.22.
[83] Ibid., p.51.
[84] Bouba Mohamed-Tabti, *Glaise rouge de Hawa Djabali ou « La montagne magique »*, université d'Alger, [en ligne], http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/42052/2005_11_351-362.pdf?sequence=3. Consulté le 06/ 03/ 2016.

sécurité sont presque absentes. Cela pousse la jeune fille à s'exiler en Europe non pas dans une fuite en avant, mais plutôt pour mieux réfléchir à ce qui se passe dans son pays.

3. Récit morcelé, miroir d'une conscience tourmentée

Roland Barthes, dans son livre *Le degré zéro de l'écriture*, compare le créateur des œuvres à un ouvrier en chambre qui dégrossit, taille et sertit sa forme, ou comme un lapidaire qui passe des heures de solitudes et d'effort, afin d'en tirer la forme voulue[85]. A ce propos, tout roman se compose d'un ensemble de formes qui sont variables d'un auteur à un autre. Il y en a ceux qui adoptent la forme chronologique faite de succession d'épisodes, et ceux qui optent pour la forme achronologique. C'est pour cette seconde forme qu'a opté Hawa Djabali dans la construction de son œuvre. En effet, cette forme adoptée dans *Glaise rouge*, joue un rôle remarquable dans le travail du sens, c'est-à-dire que la structure de l'œuvre pèse sur la compréhension du texte djabalien.

Par ailleurs, tout au long du roman, la narratrice suspend l'histoire pour se souvenir d'un passé à la campagne caractérisé par le bonheur de vivre, des souvenirs inconscients qui ont de l'impact sur la structure de l'œuvre. En effet, seul ces souvenirs heureux peuvent nourrir un sentiment de satisfaction chez la jeune fille. Aussi, l'auteure prête à son héroïne les expériences qui sont les siennes, c'est du moins ce qui se donne à lire dans l'attachement de la jeune fille au monde rural qui correspond parfaitement au vécu de l'écrivaine à Lakhdaria:

> Je me suis sentie tout de suite à l'aise dans une, puis plusieurs familles, où les femmes essayaient de "gommer" mon passé en France pour faire de moi "une vraie femme", sous-entendu "des pieds qui tiennent les cailloux et des mains qui tiennent la braise" ! Je crois qu'elles y sont parvenues ! J'ai été accueillie et aimée.[86]

[85] Roland Barthes, *Œuvres complètes: tome I, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p.209.
[86] Christiane Chaulet Achour, « Entretien avec l'auteur, H. Djabali : création et passion » in *Algérie Littérature/ Action n°3*, Alger, Marsa Éditions, 1999, p.126.

En somme, Hawa Djabali a voulu qu'il ait le rythme, l'enroulement d'un boléro[87] qui fait ralentir la cadence du récit. Par ce désordre structural, l'écrivaine montre que le sens de son œuvre est indissociable de sa forme. C'est ainsi que l'agencement des séquences est détruit, empêchant le roman de garder sa linéarité et sa chronologie. Cela donne justement naissance à une forme bien spécifique qui est la fragmentation de l'écriture, une forme que Hawa Djabali met en évidence dès le titre.

[87] Ibid., p.129.

Chapitre II

Glaise rouge et la fragmentation générique

Après avoir consacré tout un chapitre à l'analyse structurale, nous allons dans ce qui suit montrer comment l'intrusion de plusieurs genres littéraires participe de la fragmentation de l'écriture dans *Glaise Rouge*.

Glaise rouge présente une juxtaposition de différents genres littéraires par laquelle Hawa Djabali se démarque du style traditionnel, en conférant à son roman un aspect protéiforme. A ce propos, il sera question dans ce présent chapitre, de dégager les finalités et les raisons pour lesquelles l'écrivaine a eu recours à une écriture caractérisée par le mélange des genres, telle est la visée de la première phase de cette partie. Ensuite, nous mettrons l'accent sur la combinaison de l'écriture et l'oralité, et nous terminerons le chapitre par la mise en avant des liens existant entre le choix des genres et la société à laquelle appartient l'écrivaine, puisque selon Antoine Compagnon, le genre est *« une convention discursive »*[88]

Chaque texte dispose de certaines particularités de la forme du discours qui aident le lecteur à identifier la catégorie à laquelle appartient le texte. Ainsi, tout genre possède des normes qui le définissent et qui le distinguent des autres, ce qui facilite justement la différenciation entre le roman, la poésie, le théâtre et les autres genres. Prenons l'exemple d'un texte qui met en scène une enquête policière, un meurtre ou un vol. Dans ce cas, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un roman policier. Ainsi, dans une œuvre littéraire, la notion du genre se présente comme un procédé de référence et d'étiquetage du texte. Dans son ouvrage *Les genres littéraires,* Yves Stalloni voit le genre *« comme un outil opératoire qui consiste à passer de l'imprécis au précis, de l'indéterminé au déterminé, du général au particulier »*[89], ce qui permet au lecteur d'identifier et de situer le texte. Par ailleurs, chaque époque dispose d'un modèle de genre qui

[88] Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, université de Paris IV-Sorbonne, [en ligne], http://www.fabula.org/compagnon/genre.php. Consulté le 05/ 04/ 2016.
[89] Yves Stalloni, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2007, p.9.

lui est propre. En ce sens, le choix des genres s'effectue selon l'époque dans laquelle s'inscrit le roman.

Comme nous l'avons cité précédemment, la littérature algérienne d'expression française a connu une évolution, à partir des années 60. En effet, le respect des normes littéraires classiques que sont la linéarité, chronologie et la vraisemblance, caractéristique essentielle des textes de Feraoun, Dib et Mammeri, pour ne citer que les plus connu[197], va vite laisser place à une littérature qui emprunte le chemin de l'esthétisme. Ainsi, au cours des années soixante, la révolte face à l'autre ayant pris fin, la littérature algérienne a privilégié le travail sur la langue, sans toutefois délaisser la dimension contestataire. C'est le cas de Mohammed Dib, l'un des plus grands écrivains de la littérature maghrébine de la première génération, qui a tenté d'explorer le chemin de l'esthétisme dès l'indépendance de l'Algérie. En effet, *Qui se souvient de la mer*[198] est un roman qui témoigne clairement de cette évolution de la littérature algérienne vers des terrains inexplorés jusque-là ou presque. Les romans des écrivains de la seconde génération vont s'inscrire dans cette évolution. C'est le cas de *La répudiation*[199] de Rachid Boudjedra, du *Le fleuve détourné*[200] de Rachid Mimouni, de *Si Diable veut*[201]de Mohammed Dib, mais aussi de *Glaise Rouge* dont les caractéristiques majeures sont l'abondance thématique, la discontinuité et la transgression générique, lesquelles sont, selon Antoine Compagnon, devenues un *« poncif de la modernité »*[202]. Une idée que l'on retrouve chez Jenson :

> La transgression générique est ainsi élevée en principe de modernité. La valorisation de l'originalité et de la singularité depuis le romantisme, de l'esthétique contre la rhétorique, a trouvé son accomplissement à la fin du XX^{ème} siècle. […] Au bout de la transgression générique, disparaissent les valeurs et les normes (« communicationnelle » comme le dit Jauss, pour signifier leur pertinence extra-littéraire) que les genres étayaient. […] Aujourd'hui, les genres sont nombreux et les œuvres semblent inclassables. […] Il est portant

[197] *Nedjema* de Kateb Yacine est l'un des rares romans à s'être détaché de ces normes, en optant pour une écriture en spirale laquelle s'installera dans les textes des écrivains de la seconde génération dont les figures les plus influentes sont Boudjedra, Fares, Mimouni et Djaout.
[198] Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
[199] Rachid Boudjedra, Paris, paris, Denoël (Lettres nouvelles), *La Répudiation*, 1969
[200] Rachid Mimouni, Paris, Pocket, *Le Fleuve détourné*, 1982.
[201] Mohammed Dib, Paris, Albin Michel, *Si diable veut*, 1998.
[202] Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, op.cit. Consulté le 05/ 04/ 2016.

> difficile, voire impossible, de rendre compte des œuvres contemporaines à partir de la grille des genres.[203]

1. Le mélange des genres dans *Glaise rouge*

Comme nous l'avons déjà mentionné, *Glaise rouge* s'inscrit dans l'une des périodes les plus délicates de l'Histoire de l'Algérie. L'écrivaine évoque dans son œuvre des événements d'une nouvelle tragédie qui a secoué le pays : la guerre civile des années quatre-vingt-dix. En restant fidèle aux normes des genres, l'auteure aurait restreint ses possibilités et sa liberté à s'exprimer de manière autonome. Ainsi, afin de décrire librement la violence de cette époque, elle choisit de privilégier une écriture dépourvue de ces normes littéraires. Cette volonté de liberté transparait dans l'éclatement des genres. Autrement dit, le tragique de cette époque s'exprime justement dans ce chaos qui caractérise la forme de l'œuvre de Djabali. C'est en recourant à la subversion du genre romanesque et en se servant de plusieurs genres simultanément qu'elle élabore son roman. C'est ainsi qu'une autre forme de fragmentation apparaît au sein du roman. En effet, la diversité des thèmes abordés dans *Glaise rouge*, exige la multiplication des genres dont le but serait de donner une originalité au roman:

> L'œuvre n'obéit pas aux règles du genre. Il faut d'abord noter qu'une œuvre n'appartient pas obligatoirement à un genre : chaque époque est dominée par un système de genres, qui ne couvre pas forcément toutes les œuvres. D'autre part, une transgression (partielle) du genre est presque requise : sinon, l'œuvre manquera du minimum d'originalité nécessaire.[204]

Cette métamorphose générique dans l'œuvre signifie une subversion de toute limite du genre, cela conduit à un amalgame de la réalité et de la fiction. C'est-à-dire que l'introduction des autres genres tel que le conte et le mythe dans un roman autobiographique, crée un éloignement de la réalité pour se rapprocher de la fiction. Elle provoque également une transgression des lois régissant le

[203] Merete Stistrup Jensen, Marie-Odile Thirouin, *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires, 2005, [en ligne], https://books.google.com/books?isbn=2729707751, p.32-33. Consulté le 06/ 05/ 2016.
[204] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p.195.

roman en tant que genre, tout en produisant un roman hétérogène qui dispose à la fois de la poésie, du conte et du mythe. C'est ainsi que nous sommes conduits vers un autre aspect culturel qui est l'oralité. L'auteure se sert de ces genres pour faire pénétrer la tradition orale dans une texture romanesque. Elle fait également un lien entre l'écriture et l'oralité tout en montrant les richesses de cette dernière qui se présentent comme une source d'inspiration pour la plupart des écrivains de la littérature algérienne d'expression française. En ce sens, nous constatons que l'œuvre de Djabali ne relève pas uniquement du genre indiqué sur la première de couverture de l'œuvre, mais qu'elle se compose d'une diversité générique, à savoir le conte, le mythe et le poème.

1.1. Du conte

Loin de garder une structure agencée et logique, *Glaise rouge* est caractérisée par les multiples détours qui donnent au récit une forme particulière, il est souvent interrompu par des petits contes. C'est ainsi que Hawa Djabali trompe la norme du roman en tant que genre, en y incorporant le conte. En effet, c'est un genre inhérent à la forme orale, cependant, sa mise à l'écrit a une influence sur sa forme originelle puisqu'elle tient de l'oralité, celle-ci devenant seconde. Dans *Glaise rouge*, le conte est l'apanage des femmes, il se traduit comme une échappatoire où elles peuvent s'exprimer librement, c'est un moyen auquel elles ont eu recours pour dire ce que la société ne leur permet pas de dire :

> La parole du conte est insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire, souligne H.Djabali. Ces contes, précise-t-elle, ne sont pas des textes recueillis mais des textes créés. […] On sait que la société n'accepte pas la vérité profonde de l'être, que cette vérité est impossible à dire. […] Aussi le conte représente-t-il un détour d'expression (pour) […] se dire sans se dévoiler, pour dire le concret de tous les jours.[205]

Le conte fait entrer ces femmes dans le monde merveilleux, dans l'imaginaire, ce qui leur permet de plonger dans l'oubli momentané du monde

[205] H.Djabali, citée par Ch.Achour in *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La Littérature algérienne de langue française*, Alger, Enag/Éditions, 1991, Littérature, Essais, collectif sous la direction de C.Achour, p54.0, in Chaib Chérif Kréchiem Aicha, *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p90.

réel caractérisé par l'horreur qui a dominé cette époque. En effet, chaque conte contient des symboles que l'auditeur doit déchiffrer pour qu'il comprenne les visées de la conteuse. La narratrice évoque l'histoire de trois sœurs dont la troisième restât dans l'oasis, tandis que les deux autres se trouvèrent en plein désert. Ce conte est inspiré de la réalité, il est élaboré en faisant référence au tragique qui a secoué le pays dans les années quatre-vingt-dix :

> Elles apprennent à ne plus rien sentir pour être au rythme de l'homme, elles restent belles pendant l'amour […] ainsi, les hommes, qui n'ont pas peur d'elles, qui les trouvent agréables, travaillent pour leur confort et leurs enfants.
> - Et alors, comment trouvent-elles leur énergie? Comment aiment-elles la vie?
> - Tout se passe dans la tête, leurs défaites, leurs bonheurs, leurs combats.
> […]
> - Elles pressentent l'Amour comme rite et connaissance suprême, l'amour comme temps coupé du quotidien, l'amour comme intelligence, face au mental turbulent, singe enragé; et je leur dis : l'Amour comme conscience d'être, l'Amour comme perception du tout, danse de l'immédiat, du Maintenant, du…
> - Tais-toi, si tu veux retourner vivre chez les hommes : car tu es ce qu'ils appellent leur péché, tu es la force infinie à laquelle ils se refusent! Je te le dis : l'aventure humaine n'a pas encore commencé![206]

L'évocation du conte dans le roman peut se présenter selon plusieurs perspectives. D'une part, Hawa Djabali s'en sert pour retracer l'histoire de l'Algérie, il traduit les positions de la romancière qui est témoin d'une nouvelle tragédie en Algérie : la guerre civile. C'est à partir de l'histoire d'Aouza qui a fait face à l'obscurité qui s'écroulait au milieu du jour que nous pouvons comprendre que la narratrice met en scène ce que les femmes endurent, notamment les intellectuelles qui n'ont pas eu peur de l'obscurité du temps et qui continuent à relever le défi. Elles ne cessent pas de se battre contre le fanatisme religieux qui n'arrête pas de réduire le rôle de la femme à une servante des hommes et de lui interdire ses droits les plus fondamentaux ainsi qu'une émancipation totale. En effet, le contenu de ce conte retrace le refus de toute

[206] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.59- 60.

forme de soumission qui empêche justement ces femmes de se révolter. C'est ainsi que nous pouvons dire qu'il s'agit d'un merveilleux qui reflète une réalité amère. D'autre part, l'introduction du conte dans le roman peut se lire également comme une marque d'attachement de l'auteure aux traditions. Cette dernière y a recourt pour faire revivre ce que la société semble délaisser. C'est ainsi que Mohammed Khair-Eddine considère l'écriture comme une réactualisation des modèles ancestraux qui communiquent avec le présent[207].

1.2. Du mythe

L'équilibre du roman *Glaise rouge* est à nouveau perturbé par l'injection d'un nouveau genre : le mythe, qui est également inhérent à la tradition orale. Il se caractérise par un langage symbolique et une parole forte dans la mesure où il représente généralement le sacré :

> Cette littérature orale, […] se confond avec la religion. Elle véhicule les mythes qui, dans les sociétés archaïques, sont des « histoires vraies » racontant des évènements réels, des aventures héroïques, la création du monde. La notion de mythe a évolué, est devenue synonyme de fiction, de création fabulatrice qui conserve cependant comme point de départ une réalité vécue. [208]

Hawa Djabali fait appel à plusieurs mythes pour illustrer les histoires racontées dans son œuvre. C'est ainsi qu'elle décrit l'histoire de Hannana et traduit sa douleur et son audace, en faisant référence au mythe d'Orphée. Cette femme qui continue à faire face à la dureté de la vie, se sert de son savoir et de son érudition comme un outil de révolte. Elle crée ses jardins qui se déploient dans une multiplication de couleurs et de parfums divers pour dire que ces lieux représentent la résistance et le soulagement. En effet, pour mettre en évidence la force de la douleur que vit Hannana, l'auteure met en rapport l'histoire de cette dernière avec le mythe d'Orphée. Ce personnage mythique vécut une douleur

---

[207] Zohra Mezgueldi, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine*, université Lumière-Lyon 2, [en ligne] http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/MezgueldiTheseSommaire.htm, janvier 2001. Consulté le 10/ 04/ 2016.

[208] Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, cité par Chaib Chérif Kréchiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p.92.

intense en perdant son épouse Eurydice, tout en désobéissant aux ordres d'Hadès. Il trouve son apaisement dans ses talents de chanteur et de poète qui s'apparentent à un pouvoir grâce auquel il séduit les animaux sauvages et parvient à émouvoir les inanimés :

> Comme Orphée, boire cette eau et refuser l'oubli! Cristal musical, plateau ciselé poli comme un miroir pour témoigner de l'absence des nuages. Jeux autour du jet d'eau et silence long et doux près des lotus immaculés de la vasque.[209]

Le mythe d'Orphée symbolise également le courage et l'espoir. Cela se lit dans sa descente aux enfers lorsqu'il espère récupérer sa bien-aimée. C'est le cas de Hannana qui a pu rester debout jusqu'à sa fin, malgré la rudesse de son destin.

Ainsi, Hawa Djabali met en œuvre un autre mythe qui serait de sa propre création. Il raconte le long voyage d'Amejden dans le monde des merveilles afin de transmettre toutes les expériences de la vie qu'elle a vécues. En ce sens, nous pouvons comprendre que l'errance d'Amjden représente l'accomplissement de soi. Cela reflète le parcours et les sacrifices des femmes algériennes qui demeurent marginalisées par la société de l'époque. Nous constatons que ce personnage d'Amjden est en réalité la grand-mère qui s'appelle "Nedjma", puisque si l'on inverse le sens de lecture du mot "Amjeden", on obtient Nedjma".

1.3. De la poésie

La poésie ne manque pas à son tour d'interrompre la chronologie du roman, elle n'est pas très présente, mais se trouve dans plusieurs séquences que ce soit en prose ou en vers. La poésie est la forme la plus favorisée dans la tradition orale dans la mesure où elle représente la réalité d'une société à travers un langage originel, codifié et bien travaillé. Selon Yves Stalloni, c'est par le fort « dosage » de la fonction poétique qu'elle se distingue des autres formes linguistiques[210]. Autrement dit, elle se différencie du langage commun par son style raffiné caractérisé par la création des néologismes, la forte présence des

[209] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.21.
[210] Yves Stalloni, *Les Genres littéraires*, op.cit, p.86.

métaphores et le détour des mots. C'est ainsi que Malherbe l'assimile au rythme de la danse :

> […] En effet, tandis que la marche est en somme une activité assez monotone et peu perfectible, cette nouvelle forme d'action, la Danse, permet une infinité de créations et de variations ou de figures. Mais, du côté de la parole, […] parallèlement à la Marche et à la Danse, se placeront et se distingueront en lui les types divergents de la Prose et de la Poésie. […]. La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. […] La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leurs fins en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire – qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l'espace vide.[211]

Tout comme le mythe et le conte, la poésie est également chargée de transmettre un message. Elle se manifeste dans *Glaise rouge* par l'évocation de quelques histoires et s'y représente comme révélatrice d'une vérité cachée. Hawa Djabali s'en sert afin de décrire une réalité cruelle et intense. Cela donne une poésie engagée voire bouleversante qui fait écho à l'Histoire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. En effet, tout au long du poème, le sentiment de la suffocation et de la rudesse de la vie revient à chaque fois :

> Son premier souci avait été de passer inaperçue.
> Hurler, hurler! Pays du vent!
> […]
> Pour dire que tout va très mal;
> […]
> Elle n'en peut plus, passer inaperçue, pays du vent
> […]
> Pouvoir hurler,
> Pitié![212]

Par ailleurs, c'est à travers un poème foisonnant et attristant que l'écrivaine nous plonge dans les profondeurs d'un régime politique si fragile. Elle évoque le

[211] Paul Valery, *Poésie et pensée abstraite,* [en ligne]. http://www.jeuverbal.fr/poesiepensee.pdf . Consulté le 17/ 04/ 2016.
[212] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.61- 62.

sursaut démocratique qu'a connu le pays à cette époque, tout en utilisant des métaphores et des figures de style. C'est ainsi qu'elle assimile ce malheur à une pluie qui est étendue dans l'ensemble d'un pays où *« la démocratie se met à coller partout »*[213]. En ce sens, ce poème renvoie à une impasse très délicate caractérisée par l'affolement dans une Algérie marquée à la fois par le terrorisme et la corruption du pouvoir. Elle met en scène le désarroi de tout un peuple devant des violences sans nom. C'est ainsi que la plupart d'entre eux, notamment les écrivains cherchent une issue pour se sauver, mais personne ne peut échapper à ce malheur :

> Les gens abandonnent leurs chaussures pour se sauver,
> Mais leurs chaussettes sont prises à leur tour, ils courent pieds nus
> Et se brûlent la plante des pieds sur des chaussées fascistes rougies au Lance-flammes
> […]
> Et la rage télécommandée d'un homme barbu qui veut vraiment,
> A tout prix, arrêter le temps, elle a peur [214]

De ce fait, Hawa Djabali inscrit son roman dans une écriture moderne caractérisée par la subversion générique et par la rupture. Cette technique est choisie dans le but de mettre un rapprochement entre une structure complexe et embrouillée de son œuvre et une société désorienté et bouleversée qui inscrit le roman dans l'Histoire de l'Algérie. C'est à ce propos que Ben Chikhi déclare :

> Les écrivains algériens, femmes et hommes, ont toujours produit des textes complexes, liés à la forte histoire de la société et à ses traumatismes accélérés. […] L'œuvre littéraire algérienne interroge avec insistance les césures de l'histoire. Leur confère une puissance exceptionnelle en les incorporant dans une construction subjective qui nous éclaire sur l'activité d'une pensée percutante, capable d'atteindre la longue durée. »[215]

Elle bouleverse son roman en se référant à une diversité des genres ayant des objectifs littéraires différents. Cependant, nous constatons que le choix

[213] Ibid., p.61.
[214] Ibid., p.61- 62.
[215] Baida Chikhi, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et d'esthétique*, p.124, cité par Chaib Chérif Kréchiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali* [en ligne], op.cit, p.123.

générique effectué dans *Glaise rouge* s'organise autour d'un même objectif et d'une même thématique qui est justement la transmission du vécu des algériens dans une période aussi délicate.

En effet, l'insertion de plusieurs genres dans l'œuvre est une marque d'attachement à l'héritage traditionnel. Autrement dit, *Glaise rouge* est ornée et alimentée par un trésor ancestral constitué de différentes références, à savoir le conte, le mythe et la poésie qui forment le socle de l'identité culturelle. Ce qu'il faut noter à ce niveau, c'est que cet héritage est inhérent à la tradition orale qui se présente comme source d'inspiration de la plupart des écrivains algériens dont Hawa Djabali.

2. Le mélange des genres ou la tentative de concilier oralité et écriture

A une certaine époque, la langue écrite et la langue dite sont deux notions qui sont rigoureusement éloignées l'une de l'autre par le fait d'une codification différente. Durant le XX^{ème} siècle, elles sont devenues de plus en plus rapprochées dans l'espace romanesque. Cette nouvelle écriture est bousculée par plusieurs écrivains contemporains, notamment par les maghrébins qui travaillent sur l'infiltration de l'oralité dans leurs écrits d'une façon assez particulière.

Dans cette perspective, nous pouvons dire que le recours à l'oralité dans l'écriture romanesque est l'une des spécificités de la littérature maghrébine contemporaine d'expression française. Les écrivains en font usage afin d'affirmer leur engagement et donner une certaine originalité à leurs écrits. C'est dans cette logique que s'en sert Hawa Djabali: elle décrit des scènes dans son roman, notamment du monde rural, en se référant à l'oralité qui est l'une des particularités des montagnards, spécifiquement les femmes :

> Cette écriture orale […] populaire a longtemps été le fait des femmes. […]Là encore le roman paysan a permis la libre expression d'un langage oral qui aurait difficilement trouvé sa place dans les romans plus codifiés.[216]

[216] Béatrice Didier, *L'Ecriture-femme*, cité par Chaib Chérif Kréchiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p.90.

L'auteure met l'accent sur des paroles fortes de symboles afin de montrer l'importance de l'oralité dans son œuvre. Surtout on les retrouve généralement dans les dialogues des femmes qui jouent un rôle considérable dans la préservation de la tradition. Elle met en écriture leurs récits oraux tout en s'appuyant sur tout ce que le patrimoine oral a pu rapporter.

Par ailleurs, l'écrivaine se sert de l'oralité afin d'éviter de voir sombrer dans l'oubli le destin fascinant de ces femmes combattantes qui évitent toujours de montrer leurs sentiments en restant silencieuse et prudente. A ce propos, l'intrusion de l'oralité au sein de l'œuvre est une *« valeur thérapeutique »*[217], c'est-à-dire Hawa Djabali dessine les voix de celles-ci dans l'écriture dans le but d'apaiser leur impression de marginalisation et d'affirmer leur existence.

En effet, L'oralité est également convoquée pour montrer la volonté de l'écrivaine de dire que tout le monde a ce droit de s'exprimer. La présence de la culture orale dans l'œuvre peut traduire également le désir de l'auteure de voir une société plus ouverte où règnent l'égalité et le respect, notamment envers les femmes. Michel Beniamino et Lise Gauvin disent à propos de cette notion de la culture orale :

> Cette notion de culture orale implique l'existence d'un système anthropologique de communication verbale où sont traditionnellement transmises oralement les valeurs d'un patrimoine conservées dans une série de répertoires qui n'ont d'existence que dans la mémoire des intéressés.[218]

L'audace qui manquent les femmes, notamment les montagnardes, de s'exprimer et de dire ce qu'elles pensent sont la véritable peine qui hante la romancière tout au long du roman. Cela l'incite à mettre en écrit l'oralité, c'est-à-dire que cette nouvelle stratégie narrative dans *Glaise rouge* n'est pas un choix, mais plutôt une nécessité. Dans cette perspective, nous pouvons dire que

---

[217] Amina Benbourek, *La Poétique de l'oralité dans Les femmes au bain de Leila Sebbar*, [Mémoire de magister], université de Médéa, 2010, p.117.

[218] Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones*, in Louiza Hachani, université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie, [en ligne], http://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-24-2016/2939-l-oralite-dans-l-incendie-de-mohamed-dib-hachani-louiza-universite-kasdi-merbah-ouargla-algerie. Consulté le 02/ 05/ 2016.

« l'écriture ne naît pas du désir spécifique d écrire, mais du besoin de remplacer le discours oral raté »[219].

En ce sens, c'est par la conciliation de l'oralité et de l'écriture que l'écrivaine revendique une double appartenance : « le monde où on lit et le monde où on dit ». Autrement dit, elle efface toute frontière pouvant exister entre l'univers rural, où la notion de l'oralité occupe une place importante, et l'univers moderne caractérisé par l'écriture. En effet, l'insertion des contes, mythes et poèmes dans l'œuvre représente une source d'inspiration. C'est en recourant à l'oralité que Hawa Djabali trouve dans la fiction une double fusion qui lui permet justement d'affirmer une harmonie entre deux cultures qu'elle considère comme une richesse pour elle.

Les empreintes de l'oralité peuvent ainsi être perçues non seulement dans l'usage d'une multiplicité des genres qui sont propres à la tradition orale comme cela a déjà été précité. Mais nous les percevons également dans le recours de Hawa Djabali à la langue du terroir et des origines. En effet, pour inscrire l'oral dans *Glaise rouge*, cela se fait par divers moyens. Parmi ces procédés, nous remarquons la mise en place des signes de ponctuation qui donne au récit une dimension orale. C'est le cas des points d'exclamations et d'interrogations qui sont mis en abondance. Dans l'extrait suivant, nous constatons que ces répliques sont plus appropriées à l'oral qu'à l'écrit:

> […] découverte! cela la délie! délie, délie, petit délit, petit délire, juste pour rire, que faut-il lire? Ne pas dire? Ne pas dire! ne pas lire, ne pas rire! Quoi me délie? Qui me lit? Me délivre? Ivre?
> "Redescends! je t'appelle et tu ne m'entends!
> - Mais c'est toi qui est perchée!"[220]

Un autre signe de ponctuation que nous trouvons rarement à l'écrit est également présent : les trois points de suspensions qui renvoient généralement à

[219] Simona Barello, *De la parole orale à la parole écrite: Déplacement linguistique et déplacement idéologique*, université de New York, [en ligne], http://www.limag.refer.org/Textes/ColLyon2003/Barello.htm. Consulté le 30/ 04/ 2016.
[220] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.32.

l'interruption de l'énoncé. Le dialogue de la jeune fille et de la grand-mère en est l'illustration parfaite :

> Autrefois, on pensait que cette grotte était habitée… Lorsqu'une femme avait des idées bizarres, une conduite insensée ou simplement une tristesse qui ne voulait pas partir, enfin quand elle était…
> - Un peu décalée?
> - Si tu veux, on l'amenait ici, on suppliait les invisibles qui s'étaient emparés d'elle de retourner avec leurs semblables, au fond de l'eau, dans cette grotte et…
> - On faisait comment?
> - Deux costauds accompagnaient le groupe des vieilles, ils plongeaient trois fois la femme dans l'eau, ils la laissaient assez longtemps…
> - Ouf! ouff, ff!
> - J'ai pensé…
> - Tu as pensé…
> - J'ai pensé…[221]

L'utilisation de ce type de ponctuation joue un rôle dans l'inscription du parlé dans l'écrit. Elle traduit les émotions particulières des personnages et incite le lecteur d'imaginer la scène et lui permettre ainsi de suivre le dialogue.

L'écrivaine s'attache également à transcrire des mots qui sont de l'usage oral afin d'enrichir ce champ de l'oralité dans *Glaise Rouge*. Notons à titre d'exemple l'usage du mot « hidjab » (p. 11), c'est un terme arabe, langue maternelle de l'écrivaine. Comme nous trouvons également le mot «syphilisée » (p. 11), signifiant « civilisée ». L'irruption de ce genre de mots dans le roman se manifeste dans la transcription du français prononcé par les arabes. Cela peut se traduire comme un désir de l'auteure de graver dans la mémoire ces mots ancestraux par le biais de l'écriture.

Citons encore : *« cela la délie! délie, délie, petit délit, petit délire, juste pour rire, que faut-il lire? Ne pas dire? Ne pas dire! ne pas lire, ne pas rire! Quoi me délie? Qui me lit? Me délivre? Ivre? »*[222]. En lisant ce passage, nous remarquons que son rythme est en fonction d'un refrain, c'est-à-dire une constitution qui est typique de la chanson qui est à son tour propre à l'oral.

[221] Ibid., p.34.
[222] Ibid., p.32.

En ce sens, l'apparition de l'oralité dans l'écriture romanesque a une influence sur la succession des événements, elle a également pour rôle la subversion de la norme littéraire normative.

Dans plusieurs séquences, Hawa Djabali interrompt la chronologie du roman pour insérer ce qui est inhérent à l'oralité. En effet, l'entrée de ces courtes histoires provoque une narration éclatée et donne au roman des traits spécifiques caractérisés par une écriture entremêlée avec l'oralité. Ainsi, nous constatons que ce processus d'assimilation fait naître une nouvelle écriture qui résulte un croisement à double effet. D'une part, l'introduction de l'oralité dans le roman est considérée comme un matériau par lequel la romancière veille sur la préservation de la tradition orale. Elle travaille sur la reproduction de la voix du langage oral et son inscription dans la modernité à travers l'écriture. D'autre part, le recours à l'oralité est un signe qui montre le retour de l'écrivaine aux sources, à travers cette notion elle a fait un voyage vers ses origines. Cet acte traduit son attachement aux racines et son amour pour la vie paysanne caractérisée justement par la parole. De ce fait, nous constatons que la visée de l'auteure est de garder vivante une mémoire qui est en risque de disparition.

Par ailleurs, c'est en se servant de l'écriture et à travers la langue de l'Autre que Hawa Djabali fait revire et rendre présent en un lieu et en un temps un passé qui est presque oublié. C'est ainsi qu'elle grave tout ce qu'elle a entendu et appris de ses ancêtres au sein de son roman. Ainsi, la conjugaison de l'oralité et de l'écriture dans *Glaise rouge* peut être interprétée comme un outil puissant pour inscrire l'oralité dans l'écriture moderne et un moyen pour faire connaitre sa culture à l'Autre afin d'en devenir universel. Autrement dit, cette nouvelle approche est venue pour saisir des rapports entre le littéraire et le culturel. De ce point de vue, nous pouvons noter que la préservation de la culture est assurée et cela par la transmission d'un savoir rituel riche de valeur, d'une génération en génération à travers une démarche créatrice qui est l'écriture.

De plus, c'est par cette nouvelle technique d'écriture que Hawa Djabali tente de réaliser un assemblage de deux codes linguistiques distincts dont l'un enrichi l'autre en ouvrant les portes de la littérature à l'oralité. Ce qui donne ainsi

une possibilité d'une rencontre entre deux mondes. Cela crée un récit dynamique et révélateur d'une esthétique scripturale assez singulière. En ce sens, la présence de l'oralité dans l'œuvre, en tant que restitution d'un langage réel, donne au récit une caractéristique distinctive puisqu'elle réconcilie la voix de l'écrivaine et la voix du monde extérieur. C'est à ce propos que Van Den Heuvel déclare que :

> Dans le discours textuel, l'écriture est vue comme une parole, comme une praxis semblable à celle de l'oralité, comme une activité qui laisse dans le texte des traces qui réfèrent à l'énonciation, à une situation de communication donnée qu'on cherche à reconstruire afin de mieux dégager l'intention du texte.[223]

La conciliation de la langue écrite avec la langue dite dans *Glaise rouge* donne naissance à une écriture nouvelle caractérisée par l'originalité, et crée un effet sur le plan esthétique du roman. Hawa Djabali passe d'un monde à un autre. Cela va être le terrain d'un renversement esthétique, c'est-à-dire ce passage de l'écriture à l'oralité se manifeste par un style particulier caractérisé par la fragmentation. Ce renversement esthétique peut se traduire ainsi comme une volonté de l'auteure d'atteindre un objectif précis qui consiste de donner un effet de réalisme d'un vécu désorienté par le biais d'une écriture morcelée. La romancière trouve son expression à travers ce croisement linguistique qui se présente comme un compte rendu d'une réalité caractérisée par le désarroi. C'est ainsi que nous pouvons dire que cette osmose entre deux langues qui, à un moment donné étaient totalement distinctes, manifeste une toute nouvelle langue distinguée par une originalité et riche de possibilité de développement. L'écriture dans *Glaise rouge* est parfaitement maîtrisée, et ainsi habitée par une parole fondée sur une tradition orale éminemment précieuse, caractérisée par la puissance et la magie du verbe.

[223] Pierre Van Den Heuvel. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, cité par Wafae Karzazi, in *L'oralité dans La Mère du printemps de Driss Chraïbi*, université de Sultan Qaboos, Oman, [en ligne], http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_text13_karzazi.pdf. Consulté le 01/ 05/ 2016.

3. Le mélange des genres, miroir d'une société en ébullition

Les thèmes de prédilection de la plupart des écrivains algériens de ces deux dernières décennies portent essentiellement sur la critique de la société. Nous remarquons dans certaines œuvres que l'expression du malaise existentiel est très répandue. Les écrivains ne manquent pas de dévoiler la situation critique et enchevêtrée d'une société noyée dans la détresse de la période sanglante des années noires, marquée par la violence islamiste et la corruption politique.

Néanmoins, ils rencontrent de nombreuses critiques, intolérantes pour la plupart, que les supers nationalistes profèrent contre eux. Ceux-ci considèrent que toute infraction au quotidien national est qualifiée comme traitrise. A ce propos, Mohammed Dib dit : *« On nous a appris à apprécier davantage la dignité que la vérité. Or, le roman exige d'aller au-delà; il faut attenter à la dignité pour aller vers quelque chose qui est parfois cruel, parfois laid: la vérité »*[224]. En ce sens, ces écrivains se réfèrent aux maux de leur société pour élaborer leurs œuvres qui sont indissociables du contexte sociohistorique et culturel :

> L'écrivain et son texte sont ainsi un double produit […] une coupe transversale s'opère qui définit la cohérence momentanée d'une pratique sociale et culturelle. […] il reflète, mais aussi il construit et il invente ; il met dans un certain ordre ce qui est épars et diffus dans le social. Finalement l'écrivain si l'on ose dire, écrit quand même.[225]

L'œuvre de Djabali se situe justement dans ce contexte sociohistorique dans la mesure où elle s'inscrit dans une époque très mouvementée. Tout au long du roman, l'auteure met en œuvre des événements liés au quotidien, elle n'épargne rien : elle part de tout ce qui est traditionnel jusqu'à la politique et la religion. Afin de donner à son œuvre une signification symbolique, elle se sert d'une d'écriture qui se veut complexe. Roland Barthes affirme que sans la violation des

[224] Vladimir Siline, *Le Dialogisme dans le roman algérien de la langue française*, université Paris 13, [en ligne], http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.htm, 1999. Consulté le 03/ 05/ 2016.
[225] Daniel Begez, Pierre Barberis, Pierre-Marc De Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.163.

limites de la langue et du style, la réalité formelle qui attache l'écrivain à sa société n'aura pas d'existence :

> Ce qu'on veut ici, c'est esquisser cette liaison; c'est affirmer l'existence d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style; c'est essayer de montrer que cette troisième dimension de la Forme attache elle aussi, non sans un tragique supplémentaire, l'écrivain à sa société; c'est enfin faire sentir qu'il n'y a pas de Littérature sans une Morale du langage.[226]

Par conséquent, l'intrusion du mythe, de la poésie et du conte dans le roman serait une manière de rendre compte de la société dans toute sa complexité aussi bien dans son histoire que dans sa composante culturelle. Les mythes qui, « *dans les sociétés archaïques, sont des "histoires vraies" racontant des évènements réels* »[227], introduits dans *Glaise rouge* sont utilisés comme un moyen de dépeindre la violence, la cruauté de la société surtout envers les femmes. La romancière met en évidence les désillusions et les déceptions sociales. Elle se sert du mythe d'Amjden afin de nous transmettre le parcours suivi par des femmes algériennes durant leur combat : *« En tant que femmes, nous sommes sorties de notre "oasis" d'innocence et d'ignorance, mais est-ce que nous sommes à l'aise dans les sociétés qui nous ligotent? c'est cela l'histoire d'Amjden: un parcours initiatique. »*[228]. Ce mythe est raconté d'une manière morcelée sans tenir compte de l'espace et de la temporalité. En effet, c'est un mythe qui traduit l'infériorité des femmes dans la société, mais qui continuent de rester résistantes et de mener leur lutte jusqu'au bout. Béatrice Didier considère ces morcellements dans l'écriture comme étant l'une des caractéristiques de l'écriture féminine : *« Écriture du désir, donc de la transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par la société, cette écriture découvre un champ nouveau et singulièrement subversif »*[229].

---

[226] Roland Barthes, *Œuvres complètes: tome I, 1972-1976*, op.cit, p.141.
[227] Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, cité par Chaib Chérif Kréchiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p.92.
[228] Réponse à mes questions de la part de Hawa Djabali, par mail, le 25/ 04/ 2016.
[229] Béatrice Didier, *Ecriture-femme*, cité par Chaib Chérif Kréchiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p.28.

Tout comme le mythe, le conte auquel l'auteure a fait référence exprime la situation des femmes de cette époque. Elle décrit leur emprisonnement à travers l'histoire des deux sœurs, Aouzza et Allahte, qui cherchent une issue pour échapper aux ténèbres dans lesquels elles s'y trouvent. Selon la romancière, l'introduction du conte dans son œuvre sert à dire ce que la société ne veut pas entendre : la vérité :

> On sait que la société n'accepte pas la vérité profonde de l'être, que cette vérité est impossible à dire. […] Le conte représente-t-il un détour d'expression (pour) […] se dire sans se dévoiler, pour dire le concret de tous les jours[230].

La poésie est également convoquée dans le roman, elle permet à l'écrivaine de décrire avec éclat la violence islamiste et la corruption du pouvoir qui est l'un des maux majeurs de la société algérienne de cette époque. Elle fait appel à la poésie pour décrire une société dont les gens n'ont plus confiance en ceux qui ont la charge d'assurer leur protection. Par ailleurs, Hawa Djabali tente dans son texte de dénoncer un Etat corrompu où le pouvoir ne s'évalue pas en fonction des compétences, mais ceci est obsédé par des complots caractérisé par la rivalité pour la chaise de la présidence :

> Et ils s'embrouillent de plus en plus,
> Et puis il pleut, et la démocratie se met à coller de partout,
> Les gens abandonnent leurs chaussures pour se sauver,
> Mais leurs chaussettes sont prises à leur tour, ils courent pieds nus
> Et se brûlent la plante des pieds sur des chaussées fascistes rougies au Lance-flammes,
> […]
> La terre a encore tremblé, la neige est toute sale, on manque d'eau,
> Chaque fois que les gens affolés veulent quitter la patinoire,
> Ils tombent dans des grands pots de vin. La loi se fabrique uniquement
> Sur des chaises et tout le monde a mal au dos; heureusement on trouve des
> Psychanalystes[231].

[230] Hawa Djabali, citée par Ch. Achour in *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature algérienne de langue française*, Alger, Enag/Éditions, 1991, Littérature, Essais, collectif sous la direction de C. Achour, p54.0, in Chaib Chérif Kréchiem, *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali,* op.cit, p.90.
[231] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit, p.61-62.

Un pouvoir complètement détourné des préoccupations de la population tout en les privant de leurs rêves et de leurs espoirs. A ce propos Yasmina Khadra déclare que : *« Dans mon pays, un système avarié a confisqué l'ensemble des rêves de notre jeunesse pour ne lui laisser que les méandres du cauchemar. Résultat : l'intégrisme »*[232].

C'est ainsi que nous pouvons dire que le mélange des genres ne relève pas du hasard, mais plutôt d'une volonté d'inscrire le texte dans un cadre sociohistorique culturel particulier, celui des années 90, et, de ce fait, ces genres *« mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent »*[233]. Nous constatons ainsi que l'utilisation de la poésie, du mythe et du conte a un rapport évident aussi bien avec la réalité sociale qu'avec la réalité linguistique. Selon Christiane Achour, l'origine des genres pourrait être trouvée dans certains actes de parole qu'une société donnée privilégie à un moment de son histoire.

En somme, Hawa Djabali s'est servi des genres qui se sont considérés comme un monument littéraire oral fondamental dont la plupart des écrivains algériens se sont largement inspirés. Ce nouveau style donne à l'œuvre son aspect original. Cependant, l'incorporation de plusieurs genres dans une œuvre littéraire est une subversion du roman en tant que genre, ce qui crée justement une œuvre perturbée et chaotique. Cela embrouille la compréhension de l'œuvre et résulte des effets sur le lecteur. Une conception qui sera développée au cours du chapitre qui s'en suit.

[232] http://ciechatducheschire.free.fr/Compagnie_Chat_du_Cheschire/A_quoi_revent_les_loups.html. Consulté le 05/ 05/ 2016.
[233] Todorov, *Les Genres du discours*, cité par Christine Chaulet Achour, Simone Rezzoug, in *Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 2005, p.137.

Chapitre III

Lire *Glaise rouge*

Nous avons vu dans les deux chapitres précédents que le roman est en forme fragmentée et morcelée. Le présent chapitre portera sur la réception de cette œuvre et l'effet qu'elle provoque chez le lecteur. Pour ce faire, nous nous référerons à la théorie de la réception à travers deux conceptions de deux théoriciens. D'une part, celle qui s'intéresse à l'étude des pratiques effectives de la réception, développée par Hans Robert Jauss qui voit dans le livre un objet qui doit être réactivé à chaque lecture. D'autre part, celle qui examine les effets inscrits dans le texte dont l'initiateur est Wolfgang Iser qui, à son tour, voit que le texte reste inachevé jusqu'à l'intervention de son destinataire qui s'implique dans la lecture et joue un rôle fondamental. C'est-à-dire que toute œuvre littéraire reste inachevée tant qu'elle n'est pas encore lue. En effet, ces deux théoriciens sont les fondateurs de ce qu'on appelle l'école de Constance.

L'inscription du lecteur dans une œuvre n'est pas uniquement le projet d'étude de ces deux allemands, mais elle trouve également écho dans les travaux de l'italien Umberto Eco qui considère qu'une œuvre demeure incomplète tant qu'elle n'est pas lue. A ce propos, tout texte est destiné à être lu, cela préexiste à une attente du lecteur qui participe à la construction du sens. A cet effet, le travail d'un lecteur n'est pas seulement le fait de lire, mais aussi d'interpréter une œuvre littéraire, en fonction de sa vision du monde. De ce point de vue, la lecture se présente comme une aventure à laquelle le lecteur recourt afin de se construire des valeurs et de donner un sens à sa vie. C'est une expérience qui permet d'extérioriser ses angoisses et de se découvrir.

Par ailleurs, le texte littéraire prédispose son public par des indications et des caractéristiques familières, elle évoque des choses qui sont déjà lues. Ainsi, il ne présente pas de nouveauté absolue pour le récepteur, même lorsqu'il vient de paraître. En d'autres termes, toute œuvre présente des éléments auxquels le lecteur a déjà accès par ses lectures antérieures et dont il a eu des connaissances sur le genre ou de références culturelles qui créent son attente. L'école de Constance a élaboré une théorie de la réception d'œuvres à partir de la description des modèles culturels. C'est ainsi, que l'attente du lecteur s'inscrit

dans le cadre d'une théorie de l'interprétation fondée sur ce qu'on appelle « l'horizon d'attente », une terminologie empruntée par Jauss à l'épistémologue Karl Popper :

> Selon Popper, la démarche de la science de l'expérience pré-scientifique ont en commun le fait que toute hypothèse, de même que toute observation, présuppose certaines attentes, « celles qui constituent l'horizon d'attente sans lequel les observations n'auraient aucun sens et qui leur confère donc précisément la valeur d'observation.[234]

En effet, cette conception « d'horizon d'attente » désigne pour Jauss un ensemble de catégories de référence qui rendent possible la compréhension de l'œuvre à un moment donné de l'histoire. Elle constitue, de ce fait :

> Un système objectivable qui permet de mesurer la disposition réceptive du lecteur. […] Elle se fonde sur trois éléments essentiels : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique antérieure dont elle prédispose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.[235]

C'est ainsi que le sens que le lecteur attribue à l'œuvre dépend du contexte de la réception, c'est-à-dire des goûts et des habitudes de l'époque dans laquelle elle s'est produite. De ce point de vue, nous pouvons dire que la réception d'un texte est inséparable de son contexte de production, étant donné que le lecteur interprète l'œuvre à partir de ses valeurs personnelles, notamment en s'interrogeant sur les rapports qu'il entretient avec la société. C'est ainsi que l'œuvre littéraire est considérée comme un *« processus socio-historique liée à un horizon d'attente culturellement défini »*[236]

---

[234] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, in Soumeya Benouattaf, *Universalité, Enracinement et Modernité Dans les Amants Désunis d'Anouar Benmalek*, université de Constantine, 2007, [en ligne] http://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEN100017.pdf , p108. Consulté le 09/ 05/ 2016.

[235] *Texte littéraire et histoire : Approche théorique et pratique à la lumière des récentes recherches européennes*, Paris, Belles Lettres, 1985, [en ligne] https://books.google.com/books?id=tBIQ14U_tIEC. P14. Consulté le 15/ 05/ 2016.

[236] http://ekladata.com/uHZZOkK5Z_oSCVcGazHC_r3yf4U/chapitre1.pdf , p 9. Consulté le 09/ 05/ 2016.

De ce fait, l'auteur est conditionné par son lecteur, il doit rester fidèle à son horizon d'attente, en satisfaisant le lectorat et produisant un effet sur lui. En ce sens, l'esthétique de la réception prend pour objet le rapport existant entre le texte et son lecteur, en délaissant celui du texte et de l'auteur. Autrement dit, le rapport entre l'auteur et son œuvre fait place à l'interaction entre le texte et son récepteur, en faisant de ce dernier l'élément central dans l'interprétation de son œuvre. A ce propos, la fonction du lecteur qui, à un moment donné est passée sous silence par l'histoire littéraire, occupe une place majeur au regard de plusieurs théoriciens. La lecture devient ainsi le centre d'intérêt de la théorie littéraire : *« une grande partie des travaux de la critique et de la théorie littéraire s'articule aujourd'hui autour de la question de la lecture »*[130]

A son tour, André Gide qui, dans l'avant propos de son livre *Paludes,* accorde une grande importance au lecteur, en le considérant comme un élément-clé dans l'écriture de son projet autobiographique :

> Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. […] Un livre est toujours une collaboration […] Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos œuvres.[131]

Parler de statut du lecteur, c'est d'abord répondre au questionnement que soulève la réception d'une œuvre littéraire. Ces questionnements sont l'objet d'étude de plusieurs théoriciens dont Umberto Eco fait partie. Celui-ci, dans son ouvrage intitulé *Lector in fabula*[132], s'interroge sur la manière dont un texte narratif sera perçu par un lecteur. Ce dernier doit être capable de comprendre le texte et avoir des repères sur le contexte.

[130] Vincent Kaufmann, cité par Jérôme Roger, in *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.74.
[131] Naomi Segal, *Le désir à l'œuvre. André Gide à Cambridge 1918, 1998,* Rodopi, 2004, p.98.
[132] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

1. *Glaise Rouge* et son lecteur modèle

Selon Umberto Eco, il existe différents types de lecteur : il y a ce qu'il appelle un lecteur empirique qui est celui qui envisage le texte sous son aspect pratique ou de point de vue des faits. Quant au deuxième type, il s'agit, selon son expression, du lecteur modèle. Celui-ci possède les capacités qui lui permettent justement d'actualiser le texte et d'en tirer plusieurs interprétations, en fonction de ses connaissances culturelles et son bagage intellectuel. Il détermine des structures plus complexes d'un texte narratif, c'est-à-dire le lecteur modèle attribue un sens au texte en traduisant les non-dits de l'auteur, qui seront perdus sans ce type de lecteur.

Toujours selon ce théoricien, il arrive des situations où *«le lecteur, en identifiant des structures profondes, met en lumière quelque chose que l'auteur ne pouvait pas vouloir dire et que pourtant le texte semble exhiber avec une absolue clarté»*[133]. *Glaise rouge* exige justement ce dernier type du lecteur vu qu'elle porte une intrigue ambigüe et une forme fractionnée.

Comme nous l'avons dit précédemment, *Glaise rouge* s'inscrit dans la littérature moderne caractérisée par la transgression de toute norme littéraire. Elle conteste les romans de style balzacien, dans la mesure où elle se présente sous forme d'un récit fragmenté caractérisé d'une intrigue énigmatique. Cela résulte un brouillage pour sa compréhension et une insatisfaction qui ne peut être assouvie que par plusieurs lectures du roman. C'est ainsi que le lecteur peut facilement se laisser déconcerter par le fractionnement et la discontinuité de l'œuvre. Le texte reste ainsi une grille vide de signification que le lecteur doit compléter avec des projections qui lui sont propres. Cela a pour but de donner un sens à l'œuvre qui est, selon l'expression d'Umberto Eco, « une machine paresseuse ». Celle-là attend du lecteur sa coopération pour remplir les espaces des non-dits de l'auteur. Il affirme :

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] un texte veut laisser au lecteur l'initiative

[133] Umberto Eco, cité par Lucie Guillemette et Josiane Cosette, in *La Coopération textuelle*, université du Québec à Trois-Rivières, [en ligne], http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp. Consulté le 13/ 05/ 2016.

> interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.[134]

En ce sens, la complexité de *Glaise rouge* suscite l'intérêt de son lecteur et l'empêche d'avoir une lecture passive, c'est-à-dire une simple compréhension de l'œuvre. Cependant, à travers ce style d'écriture, Hawa Djabali accorde à son lecteur un rôle actif pour l'actualisation de son œuvre. Ce dernier doit instaurer toutes ses connaissances antérieures et ses compétences encyclopédiques, afin de décoder la signification du texte et d'en apporter sa propre interprétation et un nouveau sens par une technique créatrice. *Glaise rouge* sollicite ainsi un lecteur modèle qui possède ces capacités de participer à ce qu'Eco nomme « la coopération textuelle », c'est-à-dire la constitution d'un ensemble de procédures qui mènent le lecteur à l'interprétation de l'œuvre selon des données ambigües. Ce lecteur modèle a pour objet d'actualiser l'œuvre et de combler les lacunes d'une façon satisfaisante.

Dans certaine parties de son œuvre, Hawa Djabali introduit des notions qui ont une importante interprétation, notamment sur le plan religieux. Elle a eu recours à la tradition islamique du Coran. Cela nécessite un lecteur modèle pour déchiffrer ces notions et de leur donner une interprétation qui leur convient. Citons à titre d'exemple l'évocation du jardin dans le roman. Un lecteur qui ne possède pas un bon bagage préalable du Coran, cela ne lui permet pas de percevoir que le jardin représente le Paradis selon l'interprétation de Malek Chebel : *« le jardin symbolise […] le firdaws, le Paradis »*[135].

Citons également la référence de l'auteure à la grotte. Celle-ci représente, toujours selon Malek Chebel, le lieu de la révélation coranique « El wahy » dans une grotte du mont Hira où l'ange Gabriel est venu pour ordonner au prophète de lire. Pour lui, c'est le retour aux origines. Cela peut également être associé à l'apprentissage puisqu'il l'ordonne de lire. En effet tout cela sollicite un lecteur qui a ces capacités d'interpréter et de comprendre les différentes connotations des

[134] http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.1999.cgelly&part=5548. Consulté le 13/ 05/ 2016.
[135] Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, cité par Chaib Cherif Krechiem Aicha, in *L'Espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, op.cit, p.172.

expressions utilisées dans le texte. Il s'agit justement du lecteur modèle qui possède une importante compétence intertextuelle et une connaissance profonde dans le domaine. Ces références au texte coranique se représentent comme un indice que l'auteure veut montrer son identité et sa culture que le lecteur modèle doit connaître.

En somme, le décryptement de *Glaise rouge* dépend de l'appartenance de son lecteur. L'œuvre, dans son ensemble, présente un témoignage de ce drame qui frappe l'Algérie dans les années quatre-vingt-dix. A cet effet, seul le lecteur algérien ayant la même identité culturelle que l'auteure, serait le plus désiré par le texte, dans la mesure où il a des connaissances sur ces événements sanglants et sur les thèmes abordés dans l'œuvre. Cela lui permet de déchiffrer facilement les non-dits de l'auteure, en lisant entre les lignes et de saisir les allusions.

Selon Sartre, *« tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux même l'image du lecteur auquel ils sont destinés »*[136]. A ce propos, nous pouvons dire que toute œuvre est destinée à un public précis. Ainsi, d'après les thèmes abordés par le l'auteur, nous pouvons deviner de quel lecteur s'agit-il.

2. Le double lectorat

La littérature algérienne d'expression française, notamment celle des années quatre-vingt-dix est caractérisée par la déconstruction du récit et la confusion des genres, cela exige une analyse profonde, à savoir le contenu et la forme. C'est ainsi qu'elle confère à ses lecteurs un rôle actif en faisant appel à ses capacités réflexives puisque le rôle performatif de ses textes réside dans sa dimension idéologique. A ce propos, Charles Bonn déclare que : *« Cet horizon d'attente par rapport auquel l'écriture algérienne de langue française devra se situer, apparaît d'emblée comme hautement saturé d'idéologie »*[137].

[136] Jean Paul Sartre, cité par Zineb El Kadri, in *Lecture et écriture dans les mots de Jean Paul Sartre*, [en ligne], http://www.lemag.ma/Lecture-et-ecriture-dans-les-Mots-de-Jean-Paul-Sartre_a79466.html. Consulté le 15/ 05/ 2016.

[137] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, Harmattan, 1985, [en ligne], http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/RomAlg/Rom2ePartie.htm#_Toc530989185. Consulté le 09/ 05/ 2016.

Le texte littéraire algérien de graphie française se définit « d'un double discours au même et à l'autre », Pour reprendre l'expression de Riag Bouguebina Fouzia, c'est-à-dire qu'il exige une double réception, à savoir celle du public national et celle de l'étranger. Ainsi, elle s'est développée dans le dialogue entre les deux rives de la méditerranée dans la mesure où elle était longtemps, selon Charles Bonn, une lettre ouverte à l'Occident. Elle s'adresse également aux lecteurs de toutes les communautés francophones vu qu'elle est écrite en langue française. En outre, l'actualisation des œuvres algériennes dépend de la réception que le lecteur algérien ou étranger réserve au texte. Cela se fait selon leur culture, leur idéologie et leur conception du monde.

Selon Jauss, il existe deux types d'œuvres, celle qui répond conformément à l'attente du lecteur et celle qui se caractérise par la transgression des normes, ce qui rompe justement l'horizon d'attente. C'est dans cette perspective que *Glaise rouge* de Hawa Djabali se situe. En ce sens, il sera question de nous interroger sur le type de lecteur qu'entrevoie l'auteure quand elle écrit son texte.

Glaise rouge ne peut aspirer à être reçue que par le lecteur qui comprend la langue qui la véhicule, dans ce cas, l'œuvre se situe dans un public double. D'une part, elle se situe dans le public algérien comprenant la langue, et d'autre part dans le public français. Néanmoins, la réception ne sera pas appréhendée de la même manière pour les deux types de lecteurs, mais elle varie en fonction de leur culture et de leur appartenance sociale. Nous pouvons dégager la présence de ces deux types de lecteurs à travers des indices que l'auteure met en place pour les désigner.

2.1. Le lectorat national

Dans son œuvre, Hawa Djabali s'adresse de toute évidence à un public dont les références culturelles et littéraires sont celles des algériens puisqu'elle décrit avec fidélité la société algérienne pendant la décennie noire en proie au terrorisme. Le lecteur se trouve ainsi en train de lire un témoignage, lire son quotidien, l'une des formes de l'écriture d'urgence où la réalité s'est présentée

sans aucune illusion. Cette lecture du réel permet au lecteur de se situer par rapport « *à cette image collective que discours idéologique, discours culturel, discours scolaire et discours social auront contribué à forger pour lui* »[138]. Selon Charles Bonn, les thèmes de prédilections pour le lectorat national sont les problèmes de la jeunesse, de la famille et la situation de la femme dans la société algérienne. Ces thèmes marquent l'intrusion d'une quotidienneté vécue dans l'abstraction d'un discours idéologique.

L'écrivaine évoque ainsi les problèmes sociaux et politiques de l'Algérie afin de répondre aux attentes de son public à travers l'évocation des sujets cités ci-dessus. C'est ainsi que Kacem Basfao affirme sur le lecteur maghrébin :

> Le lecteur maghrébin encore maintenant, consciemment ou non, demande aux textes produits par des maghrébins de le toucher, de le concerner et pour ce faire de le mettre en scène, de le représenter. Il s'agit pour ce lecteur de reconnaitre son image dans le roman, souvent comme image de marque, mais en tout cas comme image marquante ancrée dans la recherche de l'authentique[139]

C'est par la mise en œuvre de différentes stratégies textuelles que Hawa Djabali sollicite le lecteur national. En effet, le recours à l'intrusion des mots en langue arabe dans un texte écrit en langue française est considéré comme un indice majeur pour déterminer l'identité du lecteur. Parfois, elle prend usage d'un vocabulaire qui n'est pas connu par le lecteur non algérien. Citons à titre d'exemple : « la gandoura », « saroual », « hidjab », « foutah », ces mots ne sont ni traduits, ni accompagnés de note de bas de page. Cela révèle parfaitement l'identité du lecteur. A ce propos, le roman devrait être lu par les lecteurs qui ont des connaissances sur la culture et le contexte social dont il s'inscrit, c'est-à-dire le lecteur algérien qui connait bien ce champ lexical.

L'oralité à laquelle Hawa Djabali a eu recours dans son œuvre est une autre marque que *Glaise rouge* postule le lecteur autochtone, dans la mesure où elle touche à la tradition du peuple algérien. Elle décrit la société en se référant aux

---

[138] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, op.cit.

[139] Kacem Basfao, *Production et réception du roman : l'image dans le roman,* cité par Riag Bouguebina, in « Lecture et réception du texte maghrébin de langue française », [en ligne], http://www.univ-chlef.dz/ratsh/REACH_FR/Article_Revue_Academique_N_03_2010/article_08.pdf. Consulté le 10/ 05/ 2016.

genres qui sont inhérents à la tradition orale. Cette référence serait une occasion pour l'écrivaine de revivre le patrimoine du pays dans l'espérance de le faire connaître à une génération où cette notion de l'oralité est presque négligée.

Les noms et les tâches accordés aux personnages dans *Glaise rouge* jouent également un rôle considérable dans l'identification du lecteur. A ce sujet, François Mauriac souligne :

> Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. […] Ces personnages fictifs et irréels nous aident à nous mieux connaître et à prendre conscience de nous-mêmes.[140]

De ce point de vu, le lecteur algérien s'identifie parfaitement à ces personnages dont le mode de vie est le même que le lecteur, dans la mesure où ce dernier a connu des situations pareilles que ces personnages puisqu'ils évoluent dans une même société. Le lecteur vit sa vie réelle à travers les expériences vécues par ces protagonistes et il se sent concerné.

Hawa Djabali tente dans son œuvre de satisfaire tous ses lecteurs. Pour cela, elle met en scène un grand panel de profils parmi ses personnages à travers leur classe sociale, leur sexe ou encore leur âge. Parfois, à partir de leurs noms, le lecteur peut déceler la nature du personnage, le cas de Hannana qui signifie la tendresse comme son nom le désigne. Elle est connue dans le village par sa sagesse et son hospitalité pour tout le monde. C'est ainsi que Hawa Djabali lui donne cette appellation afin de montrer au lecteur ce qu'elle représente dans le texte.

Citons également le nom de la grand-mère « Nedjema » qui représente la lumière et la brillance. Sa présence dans le récit le fait briller, ainsi son arrivée à l'appartement de sa fille à la capitale le fait rayonner :

---

[140] François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, cité par Jean-Pierre Goldenstein, in *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999, p.49.

> La Grand-Mère est arrivée! […] l'ambiance de la maison change : on lave plus soigneusement le sol chaque matin, on abaisse la bâche ou le volet pour garder un peu de fraîcheur, les belles-sœurs parlent à voix basse et retiennent leurs enfants, et même la cérémonie du café retrouve un faste oublié![141]

L'écrivaine nomme ainsi ses personnages avec des noms qui portent une signification et des informations sur leur personnalité. C'est ce qu'on appelle *« onomatomancie »*[142], c'est-à-dire *« l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être »*[143]. Cependant, cette dénomination ne sera pas déchiffrer par un lecteur qui n'a pas de connaissances sur la langue.

Par ailleurs, les personnages qui sont mis en scène dans *Glaise rouge* se manifestent ainsi comme des personnes réelles. Les caractéristiques qui s'entremêlent du réel et de l'imaginaire et les fonctions que l'auteure leur a attribués, les ont rendus familiers et humains. C'est ainsi qu'ils parviennent à imposer à l'esprit du lecteur et de situer leur vie par rapport à la leur. Nous constatons que le choix des personnages s'est effectué en rapport avec la société dont le livre s'est produit.

2.2. Le lectorat étranger

Le lecteur étranger est également visé par *Glaise rouge.* Dans quelques passages du livre, la narratrice dépeint un autre monde, une autre culture. Son regard se porte sur l'Europe dans certaines descriptions :

> Dans ce temps si calme, et parfois si vide, d'un appartement bien chaud, d'où l'on n'entend pas la pluie éternelle, dans ce temps si facile d'une grande ville d'Europe, elle évoquera cette pluie torrentielle, cette larme unique, cet arc-en-ciel […][144].

Les indices qui montrent cette visée se voient également dans les noms des personnages, même s'ils ont leurs propres noms, la narratrice les désigne par des

[141] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri,* op.cit.p24.
[142] Christiane Chaulet Achour, Simone Rezzoug, *Convergences critique,* op.cit, p.203.
[143] Ibid., p203.
[144] Hawa Djabali, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, op.cit. p.51.

noms communs. C'est par exemple le cas de Nedjma désignée par l'expression « la grand-mère », ainsi que l'héroïne, Hawa, dont le nom est mentionné qu'une seule fois tout au long du roman, la narratrice se contentant de l'appeler la jeune fille :

> Pétrie, ou nourrie, de terre, qu'est-ce qui la fait se redresser, ELLE, de glaise, d'eau et de feu? […] Hawa, Hawa, qu'est-ce qui t'arrache à l'innocence mammifère? Aujourd'hui, quel rêve détourne cette jeune fille du confort du terrier, du souci de la parole ?[145]

En effet, dans les passages où elle décrit la société européenne, l'écrivaine ne montre aucun trait de la culture dans laquelle le roman s'inscrit. Nous observons aussi que le lecteur occidental est également concerné par le roman dans certaines séquences où l'auteure donne des explications de certaines expressions : *« elle arrive complètement "civilisée" (syphilisée avec l'accent adéquat) »*[146]. Grâce à ces précisions, nous pouvons affirmer que ce sont des signes qui montrent que le roman est également destiné à des lecteurs étrangers, particulièrement les européens.

La référence de l'écrivaine aux textes mythiques occidentaux peut se lire également comme l'un des indices qui postule un lecteur métropolitain qu'autochtone, le cas du mythe d'Orphée.

Ainsi, l'évocation de la tradition orale dans l'œuvre serait le désir de l'écrivaine de transmettre et de faire connaitre au lecteur étranger la richesse de son patrimoine et de sa culture.

3. L'écart esthétique

La plupart des écrivains algériens, notamment ceux de la première génération se réfèrent au style classique des européens marqué par la linéarité dans l'écriture. Leurs productions satisfaisaient un grand nombre de lecteurs, dans la mesure où elles se présentent comme un simple reflet de la réalité

[145] Ibid., p.15-16.
[146] Ibid., p.11.

algérienne. Cependant, Hawa Djabali se démarque totalement de cette génération, puisque ses œuvres dépeignent la société à travers une forme marquée par la discontinuité, la fragmentation et la complexité. Selon Jauss :

> La possibilité de saisir le caractère révolutionnaire de l'art, le pouvoir qu'il a d'affranchir l'homme des préjugés et des représentations figées liés à sa situation historique et de l'ouvrir à une perception nouvelle du monde, à l'anticipation d'une réalité nouvelle.[147]

Généralement, dès l'incipit, le lecteur se trouve mis dans une situation qui lui permet de déceler le genre du livre à lequel il a affaire. Cela ne s'applique plus à *Glaise rouge*, dans la mesure où elle perturbe le lecteur dès ses premières pages. Hawa Djabali déconcerte l'horizon d'attente du public qui est accoutumé à recevoir des œuvres du style classique, comme *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, publié en 1954, qui s'est référé dans son œuvre aux grands ouvrages occidentaux, tel que *L'Odyssée* d'Homère.

La rupture de *Glaise rouge* avec l'attente de ses lecteurs se traduit ainsi dans le recours de l'auteure à une technique d'écriture inédite. Cela se lit dans le fractionnement de la forme du roman, la transgression des genres et le non respect des normes littéraires. Cette pratique constitue ce que Jauss appelle *« l'écart esthétique »*[148], cette conception se définit par la distance entre l'horizon d'attente et l'œuvre nouvelle dont la réception peut créer un changement d'horizon d'attente. Autrement dit, elle peut créer un dépassement des habitudes et la reconstitution d'un nouvel horizon d'attente.

Cette notion de l'écart esthétique ne concerne généralement que les œuvres nouvelles dans leurs formes. L'œuvre, au moment de son apparition, peut créer des effets sur son lecteur, à savoir la déception et la contradiction des attentes de ses premiers lecteurs. De ce point de vue, Anne Maurel déclare :

---

[147] Hans Robert Jauss, cité par Jean François Letourneau, in Entre création et réception : La poésie amérindienne, publié au Québec et ses prismes de lecture (1995-2008) [en ligne], http://savoirs.usherbrooke.ca/bitstream/handle/11143/2639/MR65659.pdf?sequence=1. Consulté le 16/ 05/ 2016.

[148] Christophe Prochasson , *Héritages et trahisons : la réception des œuvres,* 1994, [en ligne], http://www.persee.fr/doc/mcm_1146-1225_1994_num_12_1_1106. Consulté le 10/ 05/ 2016.

> […] satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux- mais seulement pour les « résoudre » […] comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance.[149]

Ainsi, cette notion d'écart esthétique nous permet de déceler la distance entre l'horizon d'attente actuel du lecteur et les caractéristiques esthétiques de cette nouvelle œuvre. Cela se mesure en fonction des réactions du public et de la critique. Selon Hans-Robert Jauss :

> Le rôle particulier qui revient, dans l'activité communicationnelle de la société, à l'expérience esthétique peut s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou transmission de la norme ; motivation ou création de la norme ; transformation ou rupture de la norme.[150]

L'œuvre de Djabali serait ainsi reçue par une lecture toute nouvelle avec des expériences qui seront exprimés pour la première fois, c'est-à-dire le lecteur aura un regard inédit posé sur l'œuvre. En ce sens, le lecteur de *Glaise rouge* se trouve confronté à une forme esthétique nouvelle pour lui. Selon Jauss, plus cet écart est important, plus l'œuvre deviendra meilleure. De ce point de vue, nous pouvons comprendre que cet écart permet à l'œuvre de trouver sa saveur malgré que parfois il crée des effets décevants sur l'attente du lecteur. Cela entraîne des conséquences qui sont parfois voulues et parfois indésirables, à savoir une compréhension progressive ou retardée de l'œuvre, ce qui provoque justement son succès immédiat ou un rejet de la part du public. Selon Jauss, une œuvre littéraire qui répond à l'attente de son premier public, la déçoit, la dépasse ou la contredit, fournit un critère de jugement de sa valeur esthétique. De ce fait, cette notion d'écart esthétique est importante dans la mesure où elle bouleverse et

---

[149] Anne Maurel, cité par Soumia Aounallah, in *L'écriture de la violence et la violence de l'écriture Dans Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra*, université de Batna, p.25, [en ligne], http://theses.univbatna.dz/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3646&tmpl=component&format=raw&Itemid=4. Consulté le 15/ 05/ 2016.

[150] Hans Robert Jauss, cité par Jean Starobinski, in « A propos de l'esthétique de la réception », [en ligne], http://didmas.over-blog.com/article-17228519.html. Consulté le 15/ 05/ 2016.

renouvelle l'horizon d'attente de cette œuvre nouvelle et explique sa réception. Ainsi Piegay-Cros Nathalie déclare :

> L'écart esthétique (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique intertextuelle, générique..) est du coté de l'auteur, l'étalon de l'innovation et du coté du lecteur, celui de la compréhension ou de refus de cette nouveauté.[151]

Par ailleurs, pour arriver à l'élaboration de cet écart, Hawa Djabali met en œuvre plusieurs méthodes, à savoir la déconstruction formelle et technique du roman et le recours à la subversion générique. Elle se sert également de la diversité des thèmes à travers lesquels l'œuvre est jugée. Cela prive le lecteur d'une meilleure compréhension de *Glaise rouge* et le plonge dans le désarroi, la chose qui le pousse justement à jeter l'œuvre. C'est ainsi que *Glaise rouge* engendre une rupture avec l'horizon familier d'attente du public qui se trouve en constitution progressive de l'imposition d'un nouvel horizon d'attente.

Ainsi, cette nouvelle forme permet au lecteur de construire une nouvelle perception du monde avec de nouvelles normes et nouveaux goûts. Cela peut justement provoquer l'apparition d'un nouveau public.

De plus, Hawa Djabali offre une autre manière d'en percevoir l'écart esthétique de *Glaise rouge.* Cet écart est effectué non seulement par la transgression de la forme esthétique de l'œuvre, mais également par l'évocation de certains thèmes que les écrivains classiques n'ont pas osé les aborder. La romancière met en scène une nouvelle réalité du monde rural dont les sujets et les lieux où s'est déroulée l'histoire peuvent surprendre le lecteur. En effet, la mise en scène des événements ne se présente pas comme une simple description d'une vie rurale, mais plutôt le récit retrace également l'évolution d'une histoire d'amour entre la jeune fille et l'instituteur où elle a évoqué le thème de la sexualité. En fait, l'écrivaine détient le courage et transgresse les normes archaïques, en abordant dans son œuvre des sujets qui sont considérés comme tabou dans la société algérienne. Cela se présente comme une rupture avec

[151] Nathalie Piegay-Cros, in Chapitre I : L'œuvre et sa réception, [en ligne] http://ekladata.com/uHZZOkK5Z_oSCVcGazHC_r3yf4U/chapitre1.pdf. Consulté le 16/ 05/ 2016.

l'ordre ancien. La chose qu'on ne trouve pas chez les classiques. Tout cela peut éprouver une sorte de stupéfaction chez le premier lecteur du roman, qui ne s'est pas encore habitué à cette création nouvelle.

En effet, le jugement de la première réception ne sera jamais définitif, mais l'œuvre trouve sa valeur après une successive réception.

Cependant, nous pouvons dire qu'au fil de la réception de *Glaise rouge*, cet écart esthétique aura diminué, ce qui donne au roman son critère familier pour ses prochains lecteurs. Ce qui fait que *Glaise rouge* ne serait pas perçu par son public ultérieur comme une chose choquante et inquiétante. Cet abaissement de l'écart esthétique de l'œuvre à travers le temps résulte justement la transformation du statut de l'œuvre. Celle-ci devient ainsi classique. Jauss explique cette opinion :

> leur beauté formelle désormais consacrée et évidente et leur "signification éternelle" qui semble ne plus poser de problèmes les rapprochent dangereusement, pour une esthétique de la réception, de l'art "culinaire", immédiatement assimilable et convaincant.[152]

En somme, nous constatons que l'originalité d'une œuvre littéraire se traduit par cet écart esthétique, dans la mesure où elle se distingue des productions précédentes.

A ce propos, Jauss déclare :

> Le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir.[153]

[152] Hans Robert Jauss, cité par Catherine Rabier-Darnaudet, in *Etude de la réception d'une œuvre littéraire : Jean Forton, écrivain oublié?*, université de Maine, 2006, p.20, [en ligne], http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2006/2006LEMA3008.pdf. Consulté le 16/ 05/ 2016.
[153] Hans-Robert Jauss, cité par Jean Starobinski, in *A propos de l'esthétique de la réception,* op.cit.

De ce point de vue, nous constatons que cet écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre révèle le caractère proprement artistique de l'œuvre. Toujours d'après Jauss, les valeurs esthétiques n'auront d'existence que par cet écart esthétique entre l'horizon d'attente et le public, et par ce désarroi du lecteur, qui est causé par la complexité de l'œuvre. Cela donne un nouveau souffle à la littérature en créant ainsi de nouvelles méthodes de l'écriture et en renouvelant les conventions littéraires. C'est ainsi que cette notion ne restera plus un écart, mais plutôt elle deviendra une norme, ce qui fait que le domaine de la littérature reste un domaine de beau et du nouveau.

Conclusion

Au terme de cette humble étude, nous constatons que la fragmentation est bien répandue tout au long du roman. Dans son œuvre, Hawa Djabali embrasse une nouvelle technique de l'écriture caractérisée par la discontinuité et la transgression de toute norme littéraire. En effet, nous pouvons dire qu'en avançant dans notre travail, nous avons pu trouver des éléments de réponses à la problématique posée et une validation des hypothèses avancées dans l'introduction.

Notre objet d'étude s'est assigné comme objectif de dégager toutes les marques de la fragmentation qui figurent dans le roman et comment elles s'y manifestent. Dans le premier chapitre, nous avons analysé la situation narrative du roman, cela nous a permis de révéler le morcèlement de la narration de l'œuvre et son éclatement par l'enchevêtrement des récits. Le morcellement est également repérable dans le contraste spatial entre la ville et la campagne, de même dans les jeux de temporalités où la narratrice effectue des retours en arrière et des sauts en avant sans prévenir son lecteur.

Le mélange des genres est un autre élément qui participe à la transgression des normes littéraires classiques, notamment celles du roman en tant que genre. En effet, il joue un rôle essentiel dans l'achronologie du roman, dans la mesure où l'écrivaine a introduit différents genres qui empêchent le roman de garder sa linéarité. La chose que nous avons traitée au cours du deuxième chapitre.

Quant au troisième chapitre, il a été consacré à la réception de *Glaise rouge* par le lecteur, en montrant les effets qu'il a produit sur lui, puisque ce roman revêt un style qui n'est pas facile ni à approcher, ni à comprendre.

La lecture que nous avons faite de *Glaise rouge* nous a permis de déceler toutes les techniques auxquelles Hawa Djabali a eu recours afin d'atteindre cette forme. Ce choix peut s'expliquer d'une part par la volonté de l'écrivaine de faire entrer son œuvre dans l'écriture moderne, en se démarquant de l'écriture classique. D'autre part, nous pouvons supposer que ce désarroi dans l'écriture est lié au contexte sociohistorique dans lequel se situent l'auteure et son œuvre,

laquelle période est caractérisée justement par la dislocation de la société algérienne. Le désordre qui règne dans l'écriture de *Glaise rouge* ne serait qu'un reflet de ce chaos qu'a connu l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix.

Ainsi, nous pensons que la dimension fragmentaire de *Glaise Rouge* s'inscrit dans un objectif double : celui de témoigner d'une société morcelée après une période particulièrement violente ; et d'une volonté chez l'auteure d'inscrire son roman dans la modernité littéraire.

Références bibliographiques et sitographiques

Bibliographie

1. Corpus d'étude

- DJABALI Hawa, *Glaise rouge : Boléro pour un pays meurtri*, Alger, Marsa édition, 1999.

2. Œuvres de la même auteure

- DJABALI Hawa, *Agave*, Mimizan, Publisud, 1983.

3. D'autres œuvres d'autres auteurs

- AIT MANSOUR AMROUCHE Fadhma, *Histoire de ma vie*. Paris, F. Maspero, 1968.
- AMROUCHE Taos, *Jacinthe noire*, Paris, Charlot, 1947.
- BEY Maissa, *Au commencement était la mer,* Alger, Marsa, 1996.
- BOUDJEDRA *Rachid, FIS de la haine*, Paris, Gallimard, 1994.
- BOUDJEDRA Rachid, Paris, paris, Denoël (Lettres nouvelles), *La Répudiation*, 1969.
- DEBECHE Djamila, *Leila, jeune fille d'Algérie*, France, Imprimerie Charras, 1947.
- DIB Mohammed, Paris, Albin Michel, *Si diable veut*, 1998.
- DIB Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
- DJEBAR Assia, Paris, Julliard, *La Soif*, 1956.
- KACI Nadia, *Laissées pour mortes : le lynchage des femmes de Hassi Messaoud*, Paris, Max Milo, 2010.
- MIMOUNI Rachid, Paris, Pocket, *Le Fleuve détourné*, 1982.

4. Ouvrages critiques

- CHAIB CHERIF KRECHIEM Aicha, *L'espace romanesque dans les romans de Hawa Djabali*, université d'Alger, 2006.

- CHAULET-ACHOUR Christiane, « Entretien avec l'auteur, Hawa Djabali : création et passion » in *Algérie Littérature/ Action n°3*.
- CHAULET-ACHOUR Christiane, « Entretien avec l'auteur, Hawa Djabali, Création et passion » in *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature algérienne de langue française,* Alger, ENAG, 1991, Littérature, Essais, collectif sous la direction de C. Achour.

5. Ouvrages sur la littérature algérienne

- ATALLAH Mokhtar, *Etudes littéraires algériennes : Albert Camus, Nina Bouraoui, Boualem Sansal, Ahmed Kalouaz,* Paris, L'Harmattan, 2012.

6. Ouvrages sur la théorie littéraire

- BACHELARD Gaston*, La Poétique de l'espace,* Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes: tome I, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002.
- BERGEZ, D. et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CHAULET ACHOUR Christine, REZZOUG Simone, *Convergences critiques,* Alger, Office des Publications Universitaires, 2005.
- DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 3ème éd, Paris, Armand Colin, 2012.
- RAIMOND Michel, *Le Roman*, Paris, Armand colin, 2002.
- RAVOU RALLO Elisabeth, *Méthode de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.
- ROGER Jérôme, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2007.

- SEGAL Naomi, *Le Désir à l'œuvre. André Gide à Cambridge 1918, 1998,* Rodopi, 2004.
- STALLONI Yves, *Les Genres littéraires,* Paris, Armand Colin, 2007.

7. Thèses et mémoires consultés

- AOUNALLAH Soumia, *L'Ecriture de la violence et la violence de l'écriture Dans Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra,* université de Batna, [thèse en ligne], http://theses.univbatna.dz/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3646&tmpl=component&format=raw&Itemid=4.
- BENBOUREK Amina, *La Poétique de l'oralité dans Les femmes au bain de Leila Sebbar*, [Mémoire de magister], université de Médéa, 2010.
- BENOUATTAF Soumeya, *Universalité, Enracinement et Modernité Dans les Amants Désunis d'Anouar Benmalek,* université de Constantine, 2007, [thèse en ligne] http://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEN100017.pdf .
- MEZGUELDI Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine,* université Lumière-Lyon 2, [thèse en ligne] http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/MezgueldiTheseSommaire.htm.
- RABIER-DARNAUDET Catherine, *Étude de la réception d'une œuvre littéraire: Jean Forton, écrivain oublié ?,* université de Maine, 2006, [thèse en ligne], http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2006/2006LEMA3008.pdf.
- SILINE Vladimir, *Le Dialogisme dans le roman algérien de la langue française*, université Paris 13, 1999 [thèse en ligne], http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.htm.

8. Colloques

- Acte du colloque de la Manouba, *La Réception du texte maghrébin de langue française,* organisé le 17 et 18 novembre 2000, Tunis, Cérès édition, 2004.
- DAOUD Mohamed, BENDJELID Faouzia, DETREZ Christine, Acte du colloque international, *Ecriture féminine : réception discours et représentations*, organisé le 18 et 19 novembre 2006, Oran, CRASC, 2010.

9. Encyclopédies

- *Encyclopédie Encarta*, Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2004.

Sitographie

- BARELLO Simona, *De la Parole orale à la parole écrite: Déplacement linguistique et déplacement idéologique*, université de New York, [en ligne], http://www.limag.refer.org/Textes/ColLyon2003/Barello.htm.
- BELKHITER Abdelkader, L'Ecriture comme création, in *L'Expression de la liberté dans Sous le jasmin de la nuit de Maïssa Bey*, Algérie, 2009, [en ligne] http://www.memoireonline.com/01/13/6714/m_Lexpression-de-la-Liberte-dans-sous-le-jasmin-la-nuit--de-Massa-Bey15.html.
- BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones*, in HACHANI Louiza, université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie, [en ligne], http://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-24-2016/2939-l-oralite-dans-l-incendie-de-mohamed-dib-hachani-louiza-universite-kasdi-merbah-ouargla-algerie.
- BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, Harmattan, 1985, [en ligne], http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/RomAlg/Rom2ePartie.htm#_Toc530989185.
- CHAULET-ACHOUR Christiane, « Ecrire ou non son autobiographie ? Ecrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem, Francofonia », Université de Cadix, Cristina Boidard (coord.), octobre 2007, Article 185, [en ligne], http://christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0185.pdf.

- COMPAGNON Antoine, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, université de Paris IV-Sorbonne, [en ligne], http://www.fabula.org/compagnon/genre.php.
- EL KADRI Zineb, *Lecture et écriture dans les mots de Jean Paul Sartre*, [en ligne], http://www.lemag.ma/Lecture-et-ecriture-dans-les-Mots-de-Jean-Paul-Sartre_a79466.html.
- GUILLEMETTE Lucie et COSETTE Josiane, *La Coopération textuelle*, université du Québec à Trois-Rivières, [en ligne], http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp.
- HawaDjabali, Bruxelles, Février 1996. « Réponse à mes questions. Document personnel », cité par C- ACHOUR Christiane, in *Algérie des femmes: approches littéraires et linguistiques*. Univ., Inst. für Romanistik, 1998, [en ligne] http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp content/uploads/2014/01/QVR-11-Algerie-des-femmes_Approches-litteraires-et-linguistiques_mit-Texterkennung.pdf.
- http://ciechatducheschire.free.fr/Compagnie_Chat_du_Cheschire/A_quoi_revent_les_loups.html.
- http://ekladata.com/uHZZOkK5Z_oSCVcGazHC_r3yf4U/chapitre1.pdf .
- http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.1999.cgelly&part=5548.
- JENSEN Merete Stistrup, THIROUIN Marie-Odile, *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires, 2005, [en ligne], https://books.google.com/books?isbn=2729707751.
- KAEMPFER Jean, MICHELI Raphaël, La Temporalité narrative, in *Méthodes et problèmes*, Genève, Université de Lausanne, 2005, [en ligne] https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/ .
- KARZAZI Wafae, in *L'oralité dans La Mère du printemps de Driss Chraïbi*, université de Sultan Qaboos, Oman, [en ligne], http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_text13_karzazi.pdf.
- MOHAMED-TABTI Bouba, *Glaise rouge de Hawa Djabali ou « La montagne magique »*, université d'Alger,

http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/42052/2005_11_351-362.pdf?sequence=3.

- PIEGAY-CROS Nathalie, Chapitre I, in *L'œuvre et sa réception*, [en ligne] http://ekladata.com/uHZZOkK5Z_oSCVcGazHC_r3yf4U/chapitre1.pdf.
- PROCHASSON Christophe, *Héritages et trahisons : la réception des œuvres,* 1994, [en ligne], http://www.persee.fr/doc/mcm_1146 1225_1994_num_12_1_1106.
- RIAG BOUGUEBINA, « Lecture et réception du texte maghrébin de langue française », [en ligne], http://www.univ-chlef.dz/ratsh/REACH_FR/Article_Revue_Academique_N_03_2010/article_08.pdf.
- STAROBINSKI Jean, « A propos de l'esthétique de la réception », [en ligne], http://didmas.over-blog.com/article-17228519.html.
- *Texte littéraire et histoire : Approche théorique et pratique à la lumière des récentes recherches européennes*, Paris, Belles Lettres, 1985, [en ligne] https://books.google.com/books?id=tBIQ14U_tIEC.
- VALERY Paul, *Poésie et pensée abstraite*, [en ligne]. http://www.jeuverbal.fr/poesiepensee.pdf.

Table des matières

Dédicaces ……..…….……. **5**
Remerciements …… **6**
Sommaire.…… **7**

Introduction……. **9**

Chapitre I : *Glaise rouge*, un récit éclaté……...……. **18**

1. Une narration éclatée……...…….. 19
1.1. Présence de plusieurs récits……...……... 20

1.2. Statut binaire de la narratrice et hétérogénéité des fonctions narratives……..……... 21
1.2.1. Le statut binaire……...…….. 22
1.2.2. Hétérogénéité des fonctions de la narratrice……..…. 24

1.3. Focalisation multiple……..…….. 26

2. Le cadre spatio-temporel……..... **29**
2.1. La discontinuité temporelle……...……... 29
2.2. Diversité spatiale : ville/ village……... 33
2.2.1. L'espace de resserrement : la capitale, le bus, l'appartement……... 34
2.2.2. L'espace de desserrement : le village, la maison de la grand-mère, la grotte, le jardin…… 36

3. Récit morcelé, miroir d'une conscience tourmentée……... **42**

Chapitre II : *Glaise rouge* et la fragmentation générique……. **44**
1. Le mélange des genres dans *Glaise rouge*……...……... **47**
1.1. Du conte……...……. 48
1.2. Du mythe……..……. 50
1.3. De la poésie……..……. 51

2. Le mélange des genres ou la tentative de concilier oralité et écriture……...…….. 54

3. Le mélange des genres, miroir d'une société en ébullition……. 60

Chapitre III : Lire *Glaise rouge*……... 64

1. *Glaise* Rouge et son lecteur modèle……..……. 68

2. Le double lectorat……..…. 70

2.1. Le lectorat national…….…... 71

2.2. Le lectorat étranger…….….. 74

3. L'écart esthétique……..……. 75

Conclusion…….. 81

Références bibliographiques et sitographiques …….. 84

Tables des matières……... 91