

Ministère de l'enseignement supérieur et la recherche scientifique

Ecole Doctorale du français

Pôle Est, Antenne d' Oum El Bouaghi

N° de série :

N° d'ordre :

## Mémoire

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de Magistère.

Option : Science des textes littéraires

**Laëzza ou l'œuvre inclassable de M. Dib.**  
*Etude de la diversité générique.*

Sous la direction de :

Mme Farida Logbi.

Maître de conférence en science des textes littéraires.

Université de Constantine.

Présenté par :

Fouzia Baka

Devant le jury composé de:

Président : Dr Djamel Ali Khodja.

Rapporteur : Dr Farida Logbi.

Examineur: Dr Kamel Abdou.



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*À ma mère, je dédie ce travail.*



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*Je remercie mon professeur Madame Farida Logbi d'avoir bien voulu diriger ce travail.*

*Je remercie aussi ma famille, mes professeurs, mes amis et mes collègues, et tous ceux qui m'ont aidé à accomplir ce modeste travail.*

Introduction.....	8
-------------------	---

**Première partie :  
Autour de la problématique des genres.**

Chapitre premier : Q'est qu'un genre littéraire ? .....	15
I- Définition.....	16
II- L'évolution de la théorie des genres.....	15
Chapitre second : l'éclatement générique au 20ème siècle.....	20
I- Tentative de définition. ....	20
II- Eclatement générique et refus des genres.....	21
III- La dynamique du système générique. ....	23
Chapitre troisième : La relation texte/ genre. ....	25
I- La relation d'exemplification.....	25
II- La relation de modulation. ....	27
II-1- Le régime des formes fixes.....	27
II-2- Les genres hypertextuels. ....	28
II-3- Les genres analogiques.....	28

**Deuxième partie : La généricité de Laëzza**

Présentation de l'œuvre.....	31
Chapitre premier : La fiction de Dib entre le respect et l'indétermination	

generique. ....	33
I - La fiction narrative. ....	33
I-1- Eléments historiques.....	35
I-1-a La fiction narrative dans l'antiquité.....	35
I-1-b- La fiction narrative au moyen âge. ....	37
I-1-c- La fiction narrative de l'âge classique à nos jours.....	38
I- 1- d- formes mineures de la fiction narrative : la nouvelle.....	41
I- 2- Aperçue théorique.....	43
II- Etude narratologique .....	44
II-1- Temps.....	44
II-1-a- Ordre.....	44
II-1-b- Durée.....	47
II-1-c- Fréquence.....	55
II-2- Mode (Focalisation).....	58
II-3- Voix narrative.....	69
II-3-a- Personne.....	69
II-3-b- Niveaux narratifs.....	70
II-3-c- Temps de la narration.....	75
II-3-d- Fonctions du narrateur.....	77
II-4-Fonction de l'espace.....	78

ciels (le schéma narratif).....	81
III- Vérification générique.....	84
III-1- Action.....	84
III-2- Narration.....	85
III-3- Spatio-temporalité.....	86
III-4- Personnages.....	88
Chapitre deuxième : Autoportrait ou l'hybridation générique.....	90
I- Eléments historiques et théoriques.....	90
I-1- Tentative de définition.....	90
I-2- Evolution d'un nouveau genre.....	93
II- Les essais de Dib.....	98
II-1- Longueur.....	98
II-2- Polyphonie.....	98
II-3- Généricité.....	104
II-3-a- Maximes.....	104
II-3-b- Autobiographie.....	106
II-3-c- Journalisme.....	110
II-3-d- Essai.....	118
II-3-e- Fiction.....	119
Chapitre troisième : Rencontres ou les arrêts autobiographiques.....	122
I- Concepts historiques et théoriques.....	122



**PDF Complete**

*Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

I-1- L'autobiographie.....	122
I-2- Le roman autobiographique.....	124
I-3- L'autofiction.....	125
II- Le statut théorique de l'autobiographie.....	128
II-1- Le rejet théorique.....	128
II-2- La nouvelle conception de l'autobiographie.....	128
III- Rencontres est- il une autobiographie ?.....	130
III-1-Anonymat du narrateur-héros.....	130
III-2- Identification biographique.....	131
III-3-Irruption de l'Histoire.....	135
III-4- Paratexte.....	137
III-5- Narration / Enonciation.....	139
III-6- Temps.....	144
Conclusion.....	149
Résumé.....	153
Bibliographie .....	154

La dernière période ou l'ère moderne a connu une véritable révolution dans le domaine littéraire et notamment en ce qui concerne la question des genres littéraires ; car après une ère classique caractérisée par une carte générique, où les frontières entre les différents genres étaient bien déterminées, on assiste à la perméabilité de ces frontières, et parfois, à leur effacement, ce qui constitue le phénomène de *l'éclatement générique*. On soutient cependant que l'éclatement générique n'est pas le caractère de toute la littérature moderne, mais d'un nombre considérable de ses œuvres.

Cet éclatement des genres est un phénomène qui ne peut pas avoir une définition précise et constante, mais qui se définit différemment d'une œuvre à l'autre. C'est ce qu'affirme J.M. Schaeffer quand il dit :

*« La notion d' « éclatement » est une notion qui elle-même vole en éclat dès lors qu'on analyse les procédures génériques effectivement opératoires durant la période retenue. (...) il est question de subversion, de crise, d'hétérogénéité, de dérive, d'indétermination, de composite, de dissolution, de polyphonie, d'écriture transgénérique, de fatras inclassable \_ autant de notions qui sont irréductibles les unes aux autres et irréductibles aussi à la notion d'éclatement. Autrement dit, en comparant l'état actuel de la généricité textuelle avec l'identité générique passée, on ne découvre pas une relation unique qui serait de l'ordre d'une explosion ou d'une implosion des genres établis. Ce qui se dégage c'est plutôt une multiplicité de stratégies différentes, non seulement dans leurs procédures d'écart par rapport aux genres qui leur servent de termes de référence, mais sans doute aussi quant à leurs buts et à leur signification pour l'évolution des pratiques littéraires. »<sup>1</sup>.*

D'un autre côté, le même théoricien affirme que le texte littéraire est un objet sémiotique complexe :

---

1-J.M.Schaeffer, Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui in *L'éclatement des genres au xx<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de M. Dambre et M. Gosselin- Noat, éd Sorbonne nouvelle, Paris 2001, p12.

ne tout acte discursif est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle... »<sup>1</sup>, et que la relation entre une œuvre et un genre littéraire varie selon le niveau textuel investi par ce genre, et c'est la nature de cette même relation qui détermine la classification générique de ce texte :

« Ainsi l'analyse des noms des genres dans leur diversité nous aura permis de découvrir que la logique générique est non pas unique mais plurielle : "classer des textes" peut vouloir dire des choses différentes... »<sup>2</sup>.

Ce sont ces deux points, donc qui vont constituer le principe théorique sur lequel va être fondée notre recherche qui porte sur *Laëzza* de Mohammed Dib.

On ne peut parler de la littérature algérienne d'expression française sans s'arrêter longuement sur l'un de ses repères qualifié comme le plus grand et le plus monumental, M. Dib, le père de cette littérature .Ecrivain que son amour autant pour L'Algérie que pour l'écriture a donné à son œuvre un cachet universel.

La production de Dib qui se caractérise par une grande profusion et une grande diversité générique (plus de 36 œuvres dont des romans, des nouvelles, des contes, de poésie, des essais, et même du théâtre), est aussi marquée par l'originalité du style et le renouvellement constant de l'écriture, ce qui est très évident dans *Laëzza*, son œuvre posthume, qui constituera le corpus sur lequel va porter notre travail de recherche.

*Laëzza*, achevée deux jours avant la mort de Dib, une œuvre qui constitue le résultat d'une soixantaine d'années de créativité et de variations de style. Oeuvre problématique qui nous mène à poser un nombre infini de questions, partant de

---

1-J.M.Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, ed Seuil, Paris 1989.p80.

2- Ibidem, p181.

de ses détails. Parmi ces questions, c'est celle du genre qui nous paraît la plus remarquable et qui mérite le plus d'être étudiée.

M. Dib n'est plus à présenter en tant que romancier, nouvelliste, ou essayiste, ces dernières années, il semble qu'il ait décidé de rassembler tout son talent et tout son génie dans l'exercice de ces différents genres en une seule œuvre, comme s'il savait qu'elle allait être la dernière et comme s'il voulait qu'elle constitue la conclusion de sa vie et de sa carrière d'écrivain. Nous parlons notamment de ses deux dernières œuvres *Simorgh* et *Laëzza*.

Dans ce cadre, nous avons envisagé un travail de recherche qui sera intitulé : ***Laëzza ou l'œuvre inclassable de Mohammed Dib. Étude de la diversité générique.***

Outre cette raison qui constitue le constat du travail, nous voulons aussi à travers le choix de ce sujet, participer à combler le manque critique dont souffre l'œuvre de Dib en général, considérée comme difficile et compliquée, ainsi que nous écarter ou nous détacher du courant critique qui n'aborde le texte maghrébin que du point de vue thématique étroitement lié aux contextes socio-historiques et à l'idéologie.

Nous pouvons trouver aussi derrière ce choix, la tentative de répondre à la question posée par Dib lui-même dans la troisième partie de *Laëzza* :

« L'heure sonnera pour nous, écrivains algériens de langue française, quant à savoir qui recevra notre héritage après notre disparition physique. Une sacrée ambiguïté sera levée alors.

« À franchement parler, je ne vois pas la France prenant en charge un legs pareil. Mais l'Algérie ? Elle, l'Algérie, n'a jamais assumé un legs culturel. Elle compte parmi cette catégorie de nations anhistoriques exonérées de mémoire. ». (*Laëzza*, p157).

tribuer à travers ce travail à la réception de cet héritage, et dire que peut être l'Algérie n'a pas pu assumer des legs culturels pour des raisons ou pour d'autres, mais elle doit le faire. Et que ce n'est pas seulement l'Algérie ou la France qui sont concernées par la réception de l'héritage de Dib, mais le monde entier.

*Laëzza* ne porte aucune mention ou indication paratextuelle concernant sa classe générique. L'étude ne sera donc qu'une interrogation du texte sur sa généricité, pour aboutir enfin à une réponse à la question : Quel est le statut générique de *Laëzza* ? Question constituant la problématique de ce travail, autrement dit la recherche sera une tentative pour situer cette œuvre dans l'état actuel de la généricité.

Mais cette question implique bien d'autres. L'œuvre est composée de quatre parties indépendantes (dont trois sont des textes narratifs alors que la troisième est un recueil de textes courts qui ont l'apparence de l'essai) posant chacune des problèmes au niveau de son identité générique. Pour pouvoir donc répondre à la première question qui concerne le statut de l'œuvre dans sa globalité, il faut poser cette même question au niveau de chacune de ses parties qui, à première vue, font appel à trois grands genres qui sont la fiction, l'essai, et l'autobiographie.

Notre méthodologie comptera essentiellement sur une poétique de l'œuvre littéraire, conçue dans sa complexité sémiotique, qui va nous permettre d'expliquer les enjeux génériques de *Laëzza*. En faisant appel aux différentes méthodes qui étudient les différents niveaux ou les différents aspects du texte littéraire, cette démarche nous oblige donc à recourir à plusieurs autres comme : la narratologie, l'étude thématique, l'étude du paratexte, et d'une manière étroite la sémiotique et la linguistique textuelle. Ce qui va nous permettre de vérifier, au

uvre, la présence des constituants suffisants pour reconnaître son appartenance à tel ou tel genre.

Ce travail est conçu selon deux grandes parties ; une partie purement théorique, et une partie analytique.

La première partie, intitulée : *Autour de la problématique des genres*, sera une présentation historique et théorique qui évoque la théorie des genres, selon trois aspects, auxquels seront consacrés les trois chapitres qui composent cette partie.

Le premier chapitre aura comme titre : *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, et étudiera la naissance et l'évolution de la notion et de la théorie du genre. Le deuxième chapitre aura pour titre : *L'éclatement générique au xx ème siècle*, et développera cette même question. *La relation texte/ genre*, sera le titre du troisième chapitre qui va examiner les différents types de cette relation comme ils ont été expliqués par J.M. Schaeffer dans son livre : *Qu'est ce qu'un genre littéraire*.

La deuxième partie, intitulée : *La généricité de Laëzza*, est composée à son tour, de trois chapitres qui pencheront chacun, sur la relation de l'une des parties de l'œuvre avec le genre auquel elle semble appartenir, et qui seront intitulés : *La fiction de Dib, entre le respect et l'indétermination générique*, *Autoportrait ou l'hybridation générique*, et *Rencontres ou les arrêts autobiographiques*.

Dans le premier chapitre, nous allons étudier la généricité des deux premières parties de l'œuvre : *Laëzza* et *El condor pasa*, qui sont des textes narratifs dont le genre est indéterminé .Ce qui va être examiné est donc la possibilité de leur attribuer l'étiquette de l'un des genres de la fiction narrative.

étudiera la genericité de la troisième partie de l'œuvre ; *Autoportrait* qui se présente comme un ensemble de textes très variés, autant sur le plan formel que thématique. Notre tâche consistera donc à repérer les différentes catégories génériques sous lesquelles on peut classer les textes de cette partie.

Le troisième, à son tour, ne sera que la vérification de l'appartenance de la quatrième partie de l'œuvre : *Rencontres* à l'un des différents genres autobiographiques, comme l'autobiographie pure, le roman autobiographique, ou la nouvelle forme qui vient de naître : l'autofiction.

Chaque chapitre va contenir une sorte d'introduction qui résume les caractères, l'historique et la position théorique du genre affiché par le texte qui constitue son objet d'étude.

Comme conclusion de ce travail, nous allons essayer de définir le statut générique de l'œuvre dans sa totalité et d'expliquer en quelque sorte le projet générique de *Laëzza*.



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*Première partie :*

*Autour de la problématique des genres.*

## Qu'est ce qu'un genre littéraire ?

### I- Définition :

Le dictionnaire de la littérature française définit le genre littéraire comme : « Une catégorie qui permet de réunir selon des critères divers un certain nombre de textes »<sup>1</sup>.

Cependant la notion du genre littéraire n'est pas assez simple pour qu'elle puisse être contenue dans cette définition, autrement dit, cette définition qui paraît très simple implique un nombre infini de questions telles que : comment fonctionne un genre ? De quels types de critères, il est question ? Quelle signification a le mot divers ? Etc.

T. Todorov a traité ce point dans son essai sur les origines des genres, en affirmant que la définition du genre comme « catégorie » ou « classe de textes » pose un problème au niveau des deux termes qui la composent. Il commence par le mot « texte » qui est pour lui synonyme de discours, et explique la difficulté de définir le discours parce qu'il est lié étroitement aux contextes de sa production, puis il passe au terme « classe » qui « ne fait problème » affirme-t-il « que par sa facilité »<sup>2</sup>.

En fait la question de genre littéraire n'est pas une question récente car elle a été posée depuis l'antiquité, on peut même dire qu'elle est apparue avec la naissance de la littérature elle-même. L'ambition de création était toujours accompagnée d'une ambition de classification.

Mais la théorie générique était dans son ensemble classificatoire et historiste.

---

1 - *Dictionnaire des littératures de langue française*, Larousse, Bordas, Paris 1998 T2, p967.

2 - T. Todorov, les origines des genres, in *La notion de la littérature* et autres essais, Seuil, Paris 1987, p32.

sein de cette théorie, qui s'intéressent à définir la notion du genre littéraire en elle-même, autrement dit qui s'intéressent au genre comme conception ou comme essence, et parmi lesquelles, on peut citer celle de Todorov, qui a défini le genre comme : une codification de propriétés qui ne sont en effet que les différents niveaux de discours (syntaxique sémantique, pragmatique, verbal...).

« Un genre, ..., n'est rien que cette codification de propriétés discursives »<sup>1</sup>.

Pour lui « les genres littéraires trouvent leur origine, tout simplement dans le discours humain. »<sup>2</sup>.

Le discours humain constitue donc, selon Todorov, l'origine systématique des genres, mais ceux-ci ont aussi des origines historiques. Quelles sont ces origines ? Et comment la théorie des genres a-t-elle évolué à travers le temps ?

## II- L'évolution de la théorie générique :

La classification générique a été faite pour la première fois, par Aristote qui a introduit, dans son livre *Poétique*, la notion de genre en classant les textes selon trois types de critères :

Premièrement : les critères de type formel qui constituent les caractères de la littérature, elle-même : le texte littéraire ou poétique doit être en vers comme il doit être représentatif ou imitatif, pour Aristote la poésie est l'art de l'imitation en vers, est exclue donc du champ littéraire toute production verbale en prose et toute poésie non imitative, comme la poésie didactique ou lyrique.

---

1 - T. Todorov, *La notion de la littérature et autres essais*, op. Cit. p33.

2-Ibidem, p46.

res de type modal qui se résument dans la question : comment représenter ? Aristote, reconnaît deux modes d'énonciation à travers lesquels un poète peut présenter son texte, qui sont le narratif et le dramatique.

Troisièmement : les critères de type thématique. La poésie, pour lui, ne peut imiter que des actions humaines, accomplies par des personnes qui peuvent être supérieures, égales, ou inférieures à nous.

Aristote parle aussi des moyens de représentation (parole, geste, vers, langues), mais ce critère, pour prendre l'expression de G. Genette « *ne recouvre aucun investissement véritable dans la Poétique* »<sup>1</sup>.

En effet, c'est le croisement entre les critères de type modal et ceux de type thématique qui fait suggérer ce qu'on appelle "Les genres"<sup>2</sup>.

Il s'agit donc de tragédie : si l'auteur utilise le mode mimétique pour présenter des hommes supérieurs (nobles). De l'épopée s'il utilise le mode narratif pour présenter des hommes supérieurs. De la comédie s'il utilise le mode dramatique pour présenter des personnes inférieures. Quant au genre qui représente des personnes inférieures à travers le mode narratif ; Aristote ne le nomme pas mais il se contente de l'illustrer par les parodies d'Hégénon, et Nichocharis et par un texte d'Homère qui s'appelle *Margités*.

G. Genette a interprété le système d'Aristote par le tableau suivant :

---

1 - Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé par *Introduction à l'architexte*, col. Points, Seuil, Paris, 2004, pr.ed.1979, 1991, p 19.

2 - Suivant G.Genette, le mot "genre" n'a été jamais évoqué dans *Poétique*.

Objet	Dramatique	Narratif
Supérieur	Tragédie	Épopée
Inférieur	Comédie	Parodie

(1)

Selon G. Genette Les études ou les classifications génériques qui ont été faites durant au moins les vingt siècles qui suivent la théorie aristotélicienne, c'est-à-dire jusqu'au classicisme européen, étaient, généralement, des convergences vers la classification aristotélicienne. À ce propos René Bray a dit : *«les théoriciens ont eu trop mépris pour tout ce qui n'est pas les grands genres. La tragédie, le poème héroïque, voilà ce qui a retenu leur attention.»*<sup>2</sup>.

Goltfreid Wiltens a défendu le même point de vue lorsqu'il dit : *«l'histoire de la théorie générique (...) N'est rien d'autre que l'histoire de l'aristotélisme dans la théorie de littérature »*<sup>3</sup>.

À l'exception de l'intégration du lyrique dans la poésie imitative, faite par Batteux qui a considéré la poésie lyrique comme imitation des sentiments humains, l'ère romantique n'a pas ajouté grande chose à la classification générique. Elle est considérée comme un prolongement de la théorie d'Aristote et de la supériorité du dramatique en tant qu'une synthèse des deux autres modes (le narratif et le lyrique). On témoigne aussi, à cette époque, de l'inscription d'une approche diachronique de la question des genres qui consiste en la théorie de l'évolution des formes d'art.

1 - G. Genette, *Introduction à l'architexte*, op. Cit. P20.

2- *Formation de la doctrine classique*, p 354, cité dans *Introduction à l'architexte*, op.Cit.p32.

3-G.Wiltens, cité dans *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, op.cit, p11.

d'un nouveau système générique qui commence à fonctionner depuis la deuxième moitié de 19<sup>ème</sup> siècle, d'abord avec l'apparition du mot *Littérature* qui a occupé la place de poésie, et s'impose comme classe générale englobant tout acte verbal artistique.

Pour Antoine Compagnon<sup>1</sup>, le système générique moderne se réduit à trois grandes cases : la poésie, le récit et le théâtre. On constate qu'il s'agit d'une autre triade mais qui est très différente de celle d'Aristote. Le terme poésie désigne aujourd'hui la même notion désignée jadis par "poésie lyrique", et on la voit comme l'expression des sentiments et des jaillissements de l'âme. Quant au récit et au théâtre, ils ont exclu le vers qui cède sa place à la prose. Le théâtre et le récit actuels sont des genres purement prosaïques, le roman par exemple qui est l'archétype de récit se définit au premier lieu comme : *récit en prose*. On constate aussi plus de liberté en ce qui concerne l'objet et le contenu de ces deux genres (histoire, psychologie, existence, absurdité, société, aventures...).

Mais ce qui caractérise le plus le système d'aujourd'hui est son ouverture et sa tolérance des genres non fictionnels dits ouverts ou libres, comme l'essai, l'article de presse, l'autobiographie, etc.

---

1-A. Compagnon, La notion du genre, Cours en Sorbonne, disponible en ligne sur le site Fabula, [http:// www. Fabula.Org /](http://www.Fabula.Org/).

## l'écèlement générique au XX<sup>ème</sup> siècle.

On a vu que le présent générique est caractérisé par une ouverture et une liberté extrêmes. C'est cette liberté, peut être, que les critiques désignent aujourd'hui par "*l'écèlement générique* " qui est le premier critère de la modernité littéraire. On entend souvent ce terme, mais peut-on lui donner une définition précise ?

### I- Tentative de définition :

En fait il est très difficile de bien cerner la notion de l'écèlement. Le mot écèlement implique un passé générique au sein duquel les frontières entre les genres sont bien établies, si on considère donc l'écèlement comme la relation entre ce passé, soit disant systématisé ou organisé, et le présent, on aura affaire à un nombre indéterminé de rapports, suivant les propos de J.M. Schaeffer concernant ce point « *en comparant l'état actuel de la généricité textuelle avec l'identité générique passée, on ne découvre pas une relation unique qui serait de l'ordre d'une explosion ou d'une implosion des genres établis. Ce qui se dégage c'est plutôt une multiplicité de stratégies différentes non seulement dans leur procédures d'écart par rapport aux genres qui leur servent de termes de référence mais sans doute aussi quant à leurs buts et à leurs significations pour l'évolution des pratiques littéraires.* »<sup>1</sup>.

De même, les natures de ces relations sont différentes d'un genre à l'autre, les transgressions faites au niveau du théâtre ne sont pas de la même nature que celles faites au niveau du roman.... Elles sont aussi différentes, même au niveau d'un même genre ; on sait qu'un genre se définit par le ou les niveaux textuels qu'il investit, les transgressions ne seront évidemment pas de la même nature selon le niveau sélectionné : « *il est ainsi impossible de définir un écèlement des genres autrement qu'en relation oppositionnelle avec un modèle générique dont les traits marqués*

---

1 - J.M. Schaeffer, in *L'écèlement des genres au XX<sup>ème</sup> siècle*, op.cit, p12.

par le projet transgressif lui-même. »<sup>1</sup>, affirme J.M.

Schaeffer.

Jusqu'au là on aurait l'impression que l'éclatement générique se résume dans les écarts ou transgressions faites par rapport aux genres déjà établis, ce qui est loin d'être juste. En effet l'éclatement générique est une notion "indéfinissable" parce que liée aussi aux intentions des auteurs et donc à des projets purement individuels et subjectifs, nous reprenons toujours les propos de Schaeffer concernant ce point: « *il est question de subversion, de crise, d'hétérogénéité, de dérive, d'indétermination, de composite, de dissolution, de polyphonie, d'écriture transgénérique, de fatras inclassable. Autant de notions qui sont irréductibles les unes aux autres et irréductibles aussi à la notion d'éclatement.* »<sup>2</sup>. De même Michel Murat a dit, après avoir cité quelques formes de l'éclatement générique telles que la tendance à l'indifférenciation générique, le détournement générique, la translation générique, la diversification générique, la globalisation générique ou la polygénéricité et l'hybridation générique, que : « *cette liste est très incomplète, mais il est clair que le mot "éclatement" ne convient à aucun de ces phénomènes et qu'il ne permet de les appréhender ni comme un ensemble, ni dans leurs rapports* »<sup>3</sup>.

## II - Éclatement générique et refus des genres :

Pour certains critiques, la question ou la problématique de l'éclatement générique s'impose avec une telle ampleur parce qu'on a toujours rattaché les textes à un système littéraire historisé et non pas à leur contextes de création, un système littéraire qui n'est, en effet, autre chose qu'un système générique. Barthes soutient dans un entretien pour la revue *Tel Quel* en 1961 que "l'histoire

---

1 - J.M. Schaeffer, *L'éclatement des genres au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. Cit. p14.

2- Ibidem, p12.

3- Michel Murat, *Comment les genres font la résistance*, in *L'éclatement générique au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. Cit. p23.

ifiant n'a jamais été faite parce que on s'est contenté de faire l'histoire des genres".

Par contre les choses passent pacifiquement si on les regarde du point de vue romantique, car pour les romantiques l'état actuel de la littérature constitue son état idéal, l'éclatement générique ne pose aucun problème parce qu'il représente le caractère crucial de la littérature moderne. Ils considèrent les genres littéraires comme des entités étrangères à la littérature, qui emprisonnent l'écrivain et font de lui un esclave des normes et des lois formelles imposées, et de la littérature un discours référentiel et pragmatique qui fait partie de l'institution sociale.

L'éclatement générique est donc très adéquat au projet romantique et post romantique de l'art pur et de l'œuvre singulière et originale qui englobe et dépasse tous les genres, on cite parmi les théories de ce courant le programme du romantisme d'Ilena qui définit la poésie romantique comme «une poésie universelle progressive, elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher philosophie et rhétorique, elle veut et doit aussi tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle (...) le genre poétique romantique est le seule qui soit plus qu'un genre »<sup>1</sup>.

De même le philosophe italien Bendottie Croce soutient dans son livre *Esthétique* que :

« toute œuvre d'art vrai a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques qui ont été forcés d'élargir le genre »<sup>2</sup>.

Mallarmé affirme, quant à lui, que l'accomplissement de l'art ne se fait que par sa "desesthétisation" (refus des genres). À leur tour les dadaïstes ont

---

1 - *Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Seuil 1978 d'après Dominique combe. Modernité et refus des genres, in *L'éclatement générique au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. Cit. p57.

2 -D'après Dominique combe. Modernité et refus des genres, in *L'éclatement générique au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. Cit. p54.

... comme un moyen efficace pour enlever de la littérature un peu de sa rigidité.

Ainsi M. Blanchot, considéré comme le plus grand partisan moderne de cette théorie, affirme que: « *Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature.* »<sup>1</sup>.

### **III- La dynamique du système générique :**

Reste à évoquer l'aspect dynamique et paradoxal de l'éclatement générique : dynamique parce qu'il ne se conçoit pas comme un résultat ou conséquence d'une révolution dans le champ littéraire, mais comme un mouvement perpétuel, voire la révolution elle-même qui est encore active. On ne peut donc qualifier le présent générique comme inerte parce qu'on ne peut affirmer la stabilité et la fermeture du passé générique que par rapport à un présent en mouvement « *le passé lui n'a été actuel qu'entant que présent en mouvement et que sa fixité y compris au niveau des genres n'apparaît qu'à partir du moment où le présent s'en détache* »<sup>2</sup>, affirme J.M. Schaeffer.

C'est à partir de cette dynamique qu'apparaît l'aspect paradoxal de la notion d'éclatement générique. On a vu que l'éclatement implique un passé générique clos et stable dans lequel la différenciation entre les identités génériques est fondamentale et décisive, en même temps il nie tout fonctionnement actuel des genres (sauf comme des moyens de catégorisation) et suppose comme l'affirme M. Murat que :

---

1 - Blanchot dans *Le livre à venir*, cité dans T. Todorov, *La nation de la littérature*, op. Cit. p28.

2- J.M. Schaeffer, les genres littéraire d'hier à aujourd'hui, in *L'éclatement des genres au XX ème siècle*, op. Cit.p15.

semble homogène, indifférencié, et que chaque élément de cet ensemble se définit par la seule propriété commune de l'être littéraire»<sup>1</sup>.

Tout en niant les genres, l'éclatement introduit, cependant, par le biais de l'hybridation, la transgression ... les lois de nouveaux genres : le récit poétique, le poème en prose, le roman lyrique... sont des genres qui apparaissent à partir de l'éclatement générique et qui s'ajoutent aux anciens genres et renforcent même leur présence. Breton observe dans *Les pas perdus* que des poètes comme Bertrand et Baudelaire « ne cessèrent en écrivant de se placer dans le cadre du poème en sorte qu'il s'établit un modèle du genre et qu'on put apprendre la règle du genre nouveau. On composa dès lors des poèmes en prose tout comme des sonnets. »<sup>2</sup>.

---

1- M. Murat, Comment les genres font de la résistance, in *L'éclatement des genres au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. Cit. p21.

2- D'après T. Todorov, *La nation de la littérature*, op. Cit. p 30.

Dans son livre *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, J.M. Schaeffer définit le texte littéraire comme un objet sémiotique complexe, quant au genre, il le définit par son investissement d'un ou de plusieurs niveaux composants de cet objet.

Partant de ce point il distingue deux types de relation entre un texte et son genre, ou ce qu'il appelle : «régimes génériques ».

Mais avant d'entreprendre ces relations en détails, nous estimons qu'il est nécessaire de déterminer d'abord le caractère général de ces relations. Suivant toujours la logique de J.M. Schaeffer, la relation qu'entretient un texte avec un genre n'est pas naturelle mais artificielle. Un texte ne possède pas une telle propriété parce qu'il appartient à un tel genre mais au contraire un texte appartient à tel genre parce qu'il possède une telle propriété. Autrement dit cette relation n'obéit pas à des principes d'engendrement internes mais à des principes de causalité externes, dont le premier ou peut être le plus important est l'intention ou le choix de l'auteur « *la constitution d'une classe textuelle est fondamentalement un processus discontinu lié à une causalité externe. Plus banalement, un texte n'existe que grâce à l'intervention d'une causalité non textuelle : parce qu'il est produit par un être humain.* »<sup>1</sup>

### **I- La relation d'exemplification:**

C'est la relation où le texte est considéré comme un exemple ou une illustration d'un genre, autrement dit où le texte possède la (s) "propriété " (s) sélectionnée (s) et investie(s) par ce genre. C'est particulièrement le cas de tous les genres qui investissent le niveau de l'acte communicationnel comme le sermon, ou la prière, et aussi ceux qui s'intéressent ou qui se réfèrent au

---

1- J.M. Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, op. Cit. P71.

icationnel global, sans prendre en considération les autres niveaux textuels investis, comme : la fiction, le récit ou le drame.

*« On peut donc dire qu'une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique réfère à des propriétés partagées par tous ses membres, c'est-à-dire dès lors que les propriétés impliquées par le nom du genre sont récurrentes. Que tel soit le cas pour les propriétés qui déterminent la spécificité de l'acte communicationnel, n'est pas pour étonner : un auteur ne peut que choisir une attitude discursive, et non pas la créer ou la transformer : elle fait partie des universaux pragmatiques. »*<sup>1</sup>explique J.M. Schaeffer, pour lequel la relation d'exemplification relève des règles ou des conventions constituantes d'un genre, d'où l'écart d'une règle constitue un échec à la réalisation de l'acte ; parce que le texte est conçu comme la réalisation de cet acte et non pas comme un message spécifique.

Parmi les autres caractéristiques de la relation exemplifiante, le fait qu'elle s'intéresse au texte dans sa globalité ou dans son unité, même si ce dernier englobe ou contient d'autres textes correspondants à d'autres actes communicationnels ; un récit par exemple qui englobe une lettre ou un dialogue reste un récit parce que c'est l'intentionnalité communicationnelle qui détermine sa nature et ses caractéristiques.

Du même, Schaeffer ajoute que la relation exemplifiante, implique une description contrastive c'est-à-dire une description dont l'objet est l'ensemble des traits d'un genre grâce auxquels on peut le différencier ou l'opposer à d'autres genres (exemple le récit / le drame) ce qui entraîne une définition en compréhension qui énumère seulement les traits nécessaires et suffisants qui doivent être présents dans un texte pour qu'il appartienne à tel ou tel genre.

---

1- J.M. Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, op. Cit. p157.

tion :

Cette relation dite aussi de transformation est relative aux genres qui investissent les niveaux syntaxiques et sémantiques d'un texte, c'est-à-dire ceux qui s'intéressent au texte comme un message spécifique et non pas comme un acte de communication, d'où l'impossibilité d'une exemplification totale. Le texte donc transforme les propriétés investies par le genre. Schaeffer donne comme exemple le cas de la "tragédie" genre qui a connu un grand nombre de transformations et de changements à travers le temps et les espaces, ces changements ont pour raisons soit des contextes historiques, soit des intentions autoriales. Contrairement à la première la relation du genre ici n'est pas avec la totalité ou la globalité du texte mais seulement avec une ou certaines de ses caractéristiques : « *Dans le régime de la modulation générique, les déterminations ne sont pas d'ordre global mais partiel* »<sup>1</sup>, affirme Schaeffer qui distingue à l'intérieur de cette relation trois relations secondaires, qui sont :

**II-1-Le régime des formes fixes** : (comme le sonnet) où les genres investissent des niveaux syntaxiques et sémantiques liés à des règles explicites.

Schaeffer écarte la confusion entre ces genres et ceux relatifs à la relation exemplifiante, premièrement par le fait qu'ils se réfèrent à des niveaux textuels et non intentionnels, deuxièmement par l'affirmation qu'une « *règle n'est pas une propriété textuelle, mais la prescription d'une propriété* »<sup>2</sup>.

Dans ce cas la relation entre un texte et un genre n'est en effet que la relation entre ce texte et la ou les règles métatextuelles qui régissent le genre. Les conventions de ces genres sont des conventions régulatrices d'où l'écart

---

1 - J.M. Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, op. Cit. P167.

2 - Ibidem, P170.

présente pas un échec de réalisation, mais de simple violation de règle prescriptive d'un genre.

**II-2- Les genres hypertextuels (historiques)** : où la relation entre un texte et un genre est une relation de ressemblance ou de dissemblance entre ce texte et un autre considéré comme la forme idéale ou le modèle d'une classe historique. Ces genres relèvent des conventions de tradition qui, selon toujours Schaeffer, « réfèrent à des activités antérieures proposées comme modèles reproductibles »<sup>1</sup>, d'où les écarts de ces modèles sont considérés comme des transformations successives qui participent à l'évolution du genre.

**II-3- Les genres analogiques** : où la relation d'un texte avec le genre est une relation de ressemblance ou de dissemblance entre ce texte et un autre texte considéré comme un modèle générique, mais en l'absence de tout rapport de causalité ou d'engendrement. Ce type ne relève d'aucune des trois conventions précédentes, ce qui fait que les écarts qui peuvent exister entre les textes, sont considérés comme de simples variétés d'un genre.

L'écrivain constate finalement que l'analyse de ces relations fait appel ou touche tous les aspects de la problématique générique et elle nous permet de comprendre le caractère pluriel de la logique générique :

*« Nous avons par ailleurs pu constater que cette diversité concerne tous les aspects de la problématique générique non seulement le réfèrent du non mais encore la relation générique, le statut et la fonction de la définition, le statut de la description associée, la nature la convention pertinente, et la signification de l'écart par rapport à cette convention. Ainsi l'analyse des noms de genres dans leur diversité, nous aura permis de découvrir que la logique générique est non pas unique mais plurielle : "classer des textes" peut vouloir dire des chose différentes »<sup>2</sup>.*

---

1 - J.M. Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, op. cit.p159.

2-Ibidem, pp180.181.

us permet aussi de révéler que la relation d'un texte avec tel ou tel genre n'exclut pas sa relation avec un ou d'autres genres qui ont investi d'autres niveaux de ce texte, et qu'un même texte relève en effet simultanément des quatre types de relation, et que son appartenance à un genre précis ne dépend que de degré de pertinence de tel ou tel niveau.

*« Abstraitement, tout texte relève de ces quatre logiques : tout texte est en effet un acte communicationnel ; tout texte a une structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles ad hoc, tout texte (...) se situe par rapport à d'autres textes, donc possède une dimension hypertextuelle ; tout texte enfin ressemble à d'autres textes. Cela ne veut pas dire que tous les niveaux sont également pertinents pour tous les textes. La création d'un texte implique déjà des choix »<sup>1</sup>.*

---

1 - J.M. Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, op. cit.p184.185.



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*Deuxième Partie :*

*La généricité de Laëzza*

e :

Comme on a déjà vu, l'œuvre qui constitue le corpus de ce travail est *Laëzza*, l'œuvre posthume de Mohamed Dib, parue dans les éditions Michel Albin en Mars 2006.

Cette œuvre, achevée seulement deux jours avant la mort de son écrivain, est composée de quatre parties indépendantes, dont chacune peut constituer un texte à part.

La première partie, dont le titre est celui de l'œuvre elle-même, est un récit fictionnel qui raconte l'histoire d'une jeune fille, trop libérée, *Laëzza*, "*un top model qui porte des piercings et qui drague les hommes*", aimée par un jeune médecin, Bob qui ne peut pas tolérer sa liberté de corps.

C'est de même pour la deuxième partie *EL Condor pasa*, qui se présente comme un récit fictionnel, plus court que le premier, racontant le malheur de Marhoum, un jeune homme, désespéré, enfermé, par sa famille, ses collègues et ses amis, et écrasé par le temps et un amour impossible qu'il ne peut déclarer, qui finit par trouver la liberté et la tranquillité de son âme dans un asile psychiatrique.

La troisième partie, intitulée *Autoportrait* est un recueil d'essais caractérisés par une grande liberté et une grande variété thématique et formelle. Il s'agit de quatre-vingt-dix essais, dans lesquels Dib évoque toutes les interrogations et les préoccupations de l'homme moderne, ainsi que ses propres préoccupations, convictions, rêves et même ses souvenirs.

Dans ce texte Dib nous montre, non pas, son génie et sa capacité de créer des mondes, mais sa capacité et sa façon de voir le monde réel. Il nous offre le fruit de sa pensée et de sa réflexion, en nous laissant découvrir en lui, d'autres

journaliste, Dib le philosophe, Dib critique, Dib homme de politique, etc.

Les *Rencontres* de Dib, nous emmènent en promenade à Tlemcen dans les années d'enfance et de jeunesse de l'écrivain. Cette dernière partie de l'œuvre, qui subdivise elle-même en quatre volets, se présente comme une sorte d'autobiographie inachevée, dans laquelle, Dib ne raconte pas sa vie dans sa linéarité ou dans sa continuité, mais à travers un ensemble d'arrêts sur des personnes qui ont influencé l'itinéraire de sa vie et qui ont laissé leurs empreintes sur sa personnalité et sur sa mémoire.

Reste à évoquer, que *Laëzza*, que l'auteur n'a pas eu, peut être, le temps de présenter (paratexte réduit au titre, et aux intitulées des quatre parties), est ouverte sur une traduction libre de quatre strophes de Dante (*L'enfer*, chant premier), qui nous transporte aux confins de la vie et de la mort :

*À mi-chemin de la vie  
Je me retrouvai dans une forêt obscure,  
Où la voie tout droit suivie ne fut plus.  
  
Ah combien chose pénible de décrire  
Cette forêt sauvage et âpre et dure.  
D'y penser, la peur de nouveau est en moi !  
  
Si amère qu'à peine la mort l'est un peu plus !  
Mais pour traiter du bien que j'y rencontrai  
Je dirai comment j'y découvris d'autres choses.  
  
Encore que je ne saurai redire comment ;  
À tel point et tant pris de sommeil  
Je perdis le véritable chemin.*

## **l'indétermination générique.**

Les deux premiers textes de l'œuvre sont des récits fictionnels, ils appartiennent donc à la fiction narrative. Il nous paraît utile avant d'entamer l'analyse de ces textes d'essayer de définir ce genre et de déterminer sa position théorique.

### **I- La fiction narrative :**

Cette expression qui recouvre l'espace majoritaire du champ littéraire fait appel à deux notions qui ne sont pas spécifiquement littéraires ; la fiction et le récit.

Le dictionnaire de littérature qui définit la fiction comme « *une feinte* » ou « *une fabrication* », affirme que cette notion définit dans sa grande généralité « *la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate* »<sup>1</sup>, on ne peut pas dire donc que toute fiction est littéraire, parce qu'on fait toujours recours à l'imagination, on rêve, on ment, on feint, sans que ces rêves ou les situations imaginées soient des œuvres littéraires. J. Searle nous a donné des exemples plus clairs et plus pertinents du fonctionnement de la fiction, en dehors de domaine littéraire comme la bande dessinée, ou les histoires drôles.

Pour sa part, le récit est exercé dans un champ qui dépasse beaucoup le champ littéraire. Barthes affirme que le récit est universel, non pas seulement parce qu'il commence avec l'Histoire même de l'humanité mais aussi parce qu'il peut se présenter sous plusieurs formes :

---

<sup>1</sup>-Le dictionnaire du littéraire, P. Aron, D. Saint- Jaques, A. Viala, presse universitaire de France, Avril 2002 p225.

ir le langage articulé, oral, ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné des substances»<sup>1</sup>.

Si, c'est le support qui fait problème, on peut dire qu'on parle de littérature, dès qu'il y a une rencontre entre le récit, la fiction et le support verbal (écrit), déduction loin d'être vraie parce que, la pratique a prouvé que la présence de ces trois facteurs ne suffit pas pour qualifier un texte comme littéraire, (le roman policier fournit l'exemple). Il faut qu'intervienne un autre facteur, qui est le facteur de la littérarité ou le jugement esthétique, notion très abstraite et relative qui nous mène à parler de bonne et mauvaise littérature, question qui nous n'intéresse pas.

Revenons donc à notre fiction narrative considérée déjà comme littéraire. Cette pratique remonte, en effet, à Aristote pour lequel, on ne peut parler de poésie, si cette dernière ne relève pas de la fiction<sup>2</sup>, c'est la fiction donc qui fait la littérature, *«Le poète, dit il, doit plutôt être artisan d'histoires que de vers, puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et que ce qu'il feint, ce sont des actions »*<sup>3</sup>. Cette primauté accordée à la fiction a fait que Aristote exclut du champ littéraire ou poétique toute poésie non imitative, de type lyrique, didactique, satirique, historique, etc.

Toujours selon Aristote, cette poésie fictionnelle peut être présentée directement sur scène (le mode dramatique), ou racontée par un narrateur qui permet de temps en temps à ses personnages de prendre la parole (le mode narratif). Il faut signaler, en passant que, bien avant Aristote, Platon a distingué

---

1-R.Barthes, revue Communication, n08, 1966.

2-Les théoriciens comme Genette ou Hamburger, ont traduit mémisis par fiction.

3-Aristote.*Poétique*, cité in *Fiction et diction*, op.cit, p96.

narratif pur (où la parole est accordée seulement au narrateur) et le narratif mixte ou impur (où il y a alternance entre la narration et le dialogue), qui est le narratif d'Aristote.

Genette a étudié cette différence entre le système modal de Platon et celui d'Aristote, autrement dit il a étudié la négligence de celui-ci du narratif pur et il a conclu que « .....*Le narratif pur est un mode fictif, ou de moins purement "théorique", et son abandon est aussi chez Aristote une manifestation caractérisée d'empirisme* »<sup>1</sup>, et il affirme que si le narratif mixte s'intronise, c'est parce qu'il est le seul narratif existant. On est donc dans la fiction narrative qui est illustrée par deux genres : l'épopée genre valorisé parce qu'il imite les actions des personnages supérieurs, et la parodie, genre qu'Aristote se contente de signaler parce qu'il imite des personnages inférieurs.

La fiction narrative, autrefois présentée par l'épopée, est aujourd'hui un archi-genre qui accorde sa présentation au roman, une histoire de la fiction narrative ne serait donc que l'histoire du passage de l'épique au romanesque.

## **I-1- Eléments historiques :**

### **I-1-a- La fiction narrative dans l'antiquité :**

P. Chartier<sup>2</sup> soutient que le roman était présent à côté de l'épopée, depuis l'antiquité. Il affirme que la tradition épique est dévouée, à travers le temps, à glorifier les héros en des « chants-récits », en vers comme en prose, caractérisés par une grande diversité, et parmi lesquels on pourrait reconnaître des romans. Selon lui la méconnaissance théorique du roman comme genre ancien, est due en effet à l'attitude de la critique moderne, lors de la comparaison entre le roman

---

1-G.Genette, *Introduction à l'architexte*, op.cit, p28.

2- P.Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, Paris 1990.

considération que les épopées homériques et des romans modernes très récents, ce qui fait que toutes les pratiques insérées entre ces deux formes sont négligées et ne bénéficient d'aucune analyse.

S'opposant à la théorie qui affirme la modernité du roman et qui le met à la fin de la continuité diachronique : mythe, épopée, roman, P. Grimal refuse de reconnaître dans le roman l'héritier de l'épopée. Il affirme que le roman était présent à côté des genres nobles à travers le romanesque (notamment son aspect thématique), qui se maintient même dans les périodes dans lesquelles le roman a connu une certaine discontinuité.

Le roman donc, forme mineure et presque inaperçue, a toujours existé à côté de l'épopée, genre noble et valorisée, et il perpétue, selon P. Grimal :

*« Dans les romans d'aventure et de mœurs latins (il est vrai fort peu : celui d'Apulée et le Satyricon de Pétrone), et dans les romans d'aventure grecs, avant une disparition provisoire et une résurgence définitive au cours du moyen âge. »<sup>1</sup>.*

### **I-1-b-La fiction narrative au moyen âge :**

Confirmant la théorie de Grimal, P. Zumthor qui étudie la littérature médiévale, affirme que la réapparition du roman au moyen âge n'était que le résultat de la convergence de deux traditions qui sont la chanson de geste et la prose des historiographes antiques revalorisée avec la renaissance du XII<sup>ème</sup> siècle. Selon lui le roman a continué, à cette période, d'exister à côté de la chanson de geste, tandis que leurs objets et leurs publics étaient très différents et parfois opposés :

*« Pendant près d'un siècle, entre 1170 et 1250, chanson de geste et « roman » co-existèrent différenciés ainsi (de plus en plus mal, du reste) par la fonction sociale qu'ils remplissaient.*

---

1-P.Grimal, *Romans grecs et latins*, cité .in *Introduction aux grands théories du roman*. Op. Cit.p21.

opée ; aventure individuelle contée par le roman : ici, ce, qu'il advient à quelqu'un, événement complexe produit par un ensemble de facteurs ; là, le sort du monde, objet d'une décision ; dans l'épopée, une société à la fois réelle et fictive ; dans le « roman », la destinée d'un homme : le discours narratif est déterminé, de part en part, par des idéologies mal comparables. »<sup>1</sup>.

Outre ces différences, ces deux formes ont aussi des différences structurales :

« L'épopée se construit à partir d'agglomérations, de formules organisées successivement de manière à tracer un thème ; le roman pose un thème qu'il développe comme s'il s'agissait d'une formule générative .D'où une différence de rythme sémantique et, pour ainsi dire ,affectif, relative lenteur du récit épique ,rapidité et mobilité générale du récit romanesque ;pureté de lignes de l'épopée, à peu près dénuée d' « effet réel » ;ornementation du roman ,fourmillant de « détails vrais »,comme les marges ou les encadrements de certains manuscrits illustrés ,suggérant un monde plein ,vivant ,contrasté,décor de la scène où nous est dévoilé le destin d'un élu, non d' un héros comme dans la chanson de geste. »<sup>2</sup>.

De sa part J. Laurent affirme que la renaissance du roman au moyen âge n'était que le résultat de l'évolution de la société :

« Ces livres supposent des sociétés desserrées dont chaque membre se heurte à des questions et n'attend la réponse que de lui-même .Il faut ce flou pour que le roman naisse ou renaisse. »<sup>3</sup>.

H .Coulet à son tour, considère que les transformations qui ont atteint la société médiévale étaient derrière l'apparition du roman : « Á temps nouveau, littérature nouvelle »<sup>4</sup>.

---

1-P.Zumthor.Essais de poétique médiévale, cit. In .Introduction aux grandes théories du roman. op.cit .p30.

2- Ibidem, p 30.

3-J.Laurent.Roman.du roman, cité in P. Louis Rey .Le roman. Hachette. Paris 1992.p6.

4-H.Coulet cité in P. Louis Rey .Le roman.op.cité.p.6.

héritier la chanson de geste, ne répond plus aux attentes de la société médiévale, qui nécessite une forme littéraire qui en est plus adéquate et qui doit être « *plus attentive que l'épopée à la vie des âmes, plus sentimentale et au même temps plus intellectuelle, plus merveilleuse et plus spirituelle* »<sup>1</sup>.

### **I-1-c-La fiction narrative de l'âge classique à nos jours :**

On est là devant deux genres à statuts opposés : l'épopée, genre noble, très valorisé et canonisé par la théorie, mais presque non pratiqué, et le roman, genre très pratiqué, qui connaît un grand succès auprès des lecteurs, mais non canonisé et très méprisé par la théorie. À ce point, l'histoire semble cesser d'être l'histoire de la fiction narrative pour n'être que l'histoire du roman et sa lutte contre la théorie.

En France, et comme un espace de liberté, le roman continue de se produire au 16<sup>ème</sup> et au 17<sup>ème</sup> siècle. On témoigne à cette époque de l'apparition d'un nombre remarquable de variétés ou de registres romanesques comme le roman comique, bourgeois, pastoral, héroïque, ... Ces romans sont dans leur ensemble des romans fleuves qui ont pour thèmes les aventures amoureuses et quotidiennes des personnages appartenant aux différentes classes sociales. Ils sont caractérisés en général par l'in vraisemblance, l'irréalisme et le ridicule.

À la différence de ces romans, Mme De La Fayette écrit en 1678 *La princesse de Clèves* qui représente un détour dans l'histoire littéraire, en introduisant la modernité du roman français. Ce roman, grâce à sa brièveté, sa vraisemblance et la facilité de son intrigue a pu se qualifier comme le premier roman moderne.

Malgré le succès réalisé par ces romans dans les milieux des lecteurs, ils ont

---

1-H.Coulet cité in P. Louis Rey *Le roman*.op.cité.p.6.

systemes litteraires et sociaux de cette époque, imprégnés par les valeurs classiques, aristocratiques et chrétiennes. P. Chartier explique cette situation par la distance qui se trouve au sein de cette société entre la critique classique et l'évolution réelle des formes littéraires :

*« Cette contradiction tient sans doute à l'écart entre le poids et l'influence de la critique autorisée ,s'appuyant sur les principes classiques ,et l'évolution des mœurs ,des idées et des formes artistiques , qui fait une place de plus en plus large au roman. »<sup>1</sup>.*

Au 18<sup>ème</sup> siècle les critiques du roman continuèrent avec la même acuité et pour les mêmes raisons qui sont l'immoralité, l'invraisemblance et la facilité du style.

Le 19<sup>ème</sup> siècle fut par excellence un siècle romanesque, s'imposant définitivement comme genre littéraire, le roman y connaît une progression gigantesque. Ainsi, c'est à ce siècle qu'on a vu naître les premières théorisations spécifiques au roman comme genre indépendant et reconnu.

Après sa victoire dans sa lutte contre les autres genres, le roman a connu au cours du 20<sup>ème</sup> siècle des luttes intérieures entre ses différentes théories et formes: réalisme, surréalisme, nouveau roman, existentialisme, etc. Mais au lieu de l'affaiblir, ces conflits ne font que renforcer sa position, et élargir le champ de son investigation, et l'espace qu'il occupe à l'intérieur du champ littéraire. C'est ce caractère d' « autocritique » qui permet au roman, selon P. Chartier, de se perpétuer et de s'adapter avec toutes les périodes :

*« Il est guetté par le conformisme, le risque de fossilisation, il doit éviter un écart trop grand avec l'évolution du monde et des esprits, une idéologie pesante, ou une technique rétrograde, Il lui faut toute à urgence inventer, il est contraint d'innover à tout prix... »<sup>2</sup>.*

---

1-P. Chartier. Op. Cit. p41.

2- Ibidem, p5.

Sur la scène littéraire pendant les deux derniers siècles, ce n'est pas seulement grâce à ce caractère, mais aussi bien à d'autres caractères, parmi lesquels on peut citer son « impérialisme »; c'est-à-dire sa capacité d'envahir ou de coloniser le territoire des autres genres, M. Robert affirme que « Rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins ,la description, la narration, le drame ,l'essai ,le commentaire,le monologue ,le discours ;ni d'être à son gré tour à tour ou simultanément: fable, histoire ,apologue, idylle, chronique ,conte,épopée... »<sup>1</sup>.

Quelques soient ses moyens, le roman a pu à travers le temps revendiquer une place de choix et devenir le représentant de toute la littérature fictionnelle, mais la fin du 20<sup>ème</sup> siècle a vu le début de la tendance du roman à effacer les frontières entre la fiction et la réalité, l'autofiction est un bon exemple, ce qui nous mène à nous demander si on peut parler d'une *fiction* narrative après quelques années.

#### **I-1-d- Formes mineures de la fiction narrative : La nouvelle.**

En 1457 parut *Les cent nouvelles nouvelles*,directement inspirée du *Decameron* de l'italien Boccace, cette œuvre vient pour annoncer en France la naissance d'une nouvelle forme narrative qui s'ajoute aux nombreuses formes mineures déjà existantes : roman, fabliau, lai, conte, dit, etc.

L'appellation Nouvelle a continué d'exister dans les siècles suivants pour désigner des récits brefs racontant des faits présentés comme réel et récents, *Heptameron* 1558 de Marguerite de Navarre, *Contes et nouvelles* de La Fontaine 1665-1674, *La princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, par opposition aux romans de l'époque qui se caractérisent par leur longueur et leurs intrigues très complexes.

---

1-M.Robert.cité dans *Introduction aux grandes théories du roman* .op. cit.p.5.

léré comme l'âge d'or de la nouvelle. Outre la prospérité qu'elle a connue grâce à sa publication dans les journaux, les périodiques et les revues, tous les écrivains prestigieux de cette époque ont écrit des nouvelles : Balzac (*Contes drolatiques*), Flaubert (*Trois contes*), Hugo (*Claude Gueux*), Stendhal (*Chroniques italiennes*)... sans compter bien sûr Mérimée et Maupassant, considérés comme les maîtres du genre.

Ainsi, malgré le recours au terme générique "Conte", pour désigner des nouvelles (Balzac et Maupassant), le traitement de la nouvelle des mêmes sujets traités par le roman, et l'extension remarquable du volume de celle-ci (*La chartreuse de Parme* de Stendhal), c'est à ce siècle que la nouvelle a pu prendre une distance suffisante pour la définir comme un genre indépendant par rapport aux deux genres qui l'encadrent et avec lesquels elle était souvent confondue : le roman et le conte.

Dorénavant, la nouvelle se distingue du conte par son exploitation du fantastique dans un cadre réel, l'absence de codification (conventions génériques), et sa visée morale de plus en plus discrète. Quant à sa distinction du roman, elle est basée, beaucoup plus, sur des critères formels relatifs à la structure narrative, à la temporalité, au mode de la réception (effet dramatique), etc.

L'essor qu'a connu la nouvelle pendant ce siècle n'était pas limité en France, mais il traverse toute l'Europe et les Etats-Unis, où on voit naître les premières théorisations du genre faites par Edgar Poe et James.

Contrairement à celui du roman, le triomphe de la nouvelle n'a pas duré un long temps. Au cours du 20<sup>ème</sup> siècle la production et la publication de la nouvelle ont connu un grand affaiblissement en France, par comparaison à d'autres pays comme l'Italie et la Russie, où la nouvelle a pu garder son statut

ise n'a pas pu résisté au succès du roman et son invasion du champ littéraire en général et de la fiction narrative en particulier. Aujourd'hui, bien qu'elle soit pratiquée par des écrivains talentueux (Chateaufort, Daniel Boulanger, Marcel Arland...), et malgré les tentatives récentes de sa théorisation (D. Grognowsky, T. Oswald), la nouvelle ne peut pas dépasser son statut comme genre mineur de la fiction narrative.

## I-2- Aperçu théorique :

Depuis son apparition, le récit fictionnel n'a été étudié qu'à travers la théorie de l'épopée, mais l'évolution de ses formes, comme on l'a déjà vu, a engendré aussi l'évolution des théories et des démarches de son analyse.

Au 19<sup>ème</sup> siècle, par exemple, Flaubert revendique au roman une poétique propre fondée essentiellement sur les choix de techniques narratives.

Au 20<sup>ème</sup> siècle l'analyse du récit a connu un grand investissement théorique, qui va dans deux sens ou deux orientations complémentaires: la première est celle qui consiste en ce qu'on appelle La sémiotique narrative, présentée par Propp, Greimas, Brémond, et qui étudie le récit en tant que contenu narratif. À cette démarche qui s'intéresse surtout à l'histoire sans prendre en compte le support qui la véhicule, et dont le champ d'investigation dépasse le récit littéraire, s'ajoute la deuxième orientation présentée surtout par G.Genette qui s'intéresse au récit en tant que discours narratif proprement littéraire. Dans son livre *Figure III*, révisé par *Nouveau discours du récit* Genette explique sa théorie, qu'il présente comme la seule *Narratologie* possible, parce qu'elle étudie la relation entre les trois composantes du récit littéraire qui sont, le récit (le texte narratif ou le signifiant), l'histoire (le contenu narratif), et la narration (l'acte narratif producteur). Cette relation est étudiée par Genette à partir de trois points de vue : le temps, la voix narrative et le mode narratif. Il faut noter enfin que les travaux de Barthes et de Todorov s'inscrivent



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ation entre les deux orientations de l'analyse du  
récit.

Quant à nous, nous choisissons d'étudier les deux récits de Dib à partir de la narratologie de Genette, non pas seulement parce qu'elle est consacrée exclusivement à l'étude de récit comme forme littéraire, mais aussi parce que c'est la seule démarche, pour nous, qui soit capable de mettre en évidence les spécificités de chaque texte par rapport aux autres, et de mettre l'accent sur les techniques narratives et stylistiques adoptées par chaque auteur, et même nous permettre de révéler quelques indices génériques.

## II-1- Temps :

G. Genette affirme que le récit littéraire écrit, comme bien d'autres types de récit, est caractérisé principalement par une dualité temporelle qui est désignée par l'opposition entre le temps de l'histoire et le temps du récit c'est-à-dire entre le vrai temps de la diégèse, et le faux ou le pseudo -temps que le récit emprunte métonymiquement à sa propre lecture ou à sa propre narration. Dans son livre *Figure III* il étudie les relations entre ces deux temps selon trois aspects, selon lui déterminatifs : le premier aspect est celui de l'ordre c'est-à-dire les rapports "entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo temporel de leur disposition dans le récit ", le deuxième est celui qui concerne la vitesse, c'est-à-dire "les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit" ; le dernier aspect est celui de la fréquence, par laquelle Genette désigne les "relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles de récit "<sup>1</sup>.

### II-1-a-Ordre :

Genette appelle "anachronie " les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, ces différentes formes ne sont , en effet, que des variétés et des formes complexes de deux figures principales qui sont l'analepse et la prolepse . La première désigne selon Genette "toute évocation après coups d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" , alors que par la deuxième, qui est la figure inverse, on désigne "toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur"<sup>2</sup>.

---

1-G.Genette.*FigureIII*, col Poétique, ed Seuil, Paris1972, p78.

2-Ibidem p82.

les deux récits de Dib nous permet de conclure que la relation entre l'ordre de l'histoire et celui du récit dans ces deux textes, est une relation de convenance quasi-totale. Car à l'exception de deux formes (une anticipation et une rétrospection), on ne peut rencontrer aucune autre forme d'anachronie. On peut dire donc que, dans les deux récits de Dib, l'ordre de la disposition des événements dans le récit respecte presque parfaitement leur succession dans la diègèse.

La première anachronie qu'on peut trouver est l'anticipation ou la prolepse qui figure au début de *El Condor Pasa* et dans laquelle, le narrateur nous parle du destin du héros :

*« Parce qu'il n'aura rien appris, il reviendra. Il retombera dans le piège et n'aura de nouveau rien appris (...) Ses épreuves ne connaîtront pas de fin. L'éternelle malédiction le poursuivra le débusquera d'un refuge à l'autre ; le rattrapant, l'éternelle malédiction lui fera revivre l'enfer qui n'a pas de fin ; le libérant et, un peu loin, le rattrapant ; l'éternelle malédiction le faisant repasser par les mêmes supplices » (Laëzza P 67-68).*

Genette affirme que cette pratique, qui relève de ce que Todorov appelle "L'intrigue de prédestination", est très ancienne et qu'elle remonte jusqu'à la tradition grecque, parce qu'on trouve par exemple que chacune des trois grandes épopées anciennes, *L'Iliade*, *l'Odyssée* et *l'Enéide*, commence par une "sorte de sommaire anticipé". Genette affirme aussi que cette pratique est fort peu présente dans la tradition du roman classique parce qu'elle « ne s'adapte pas à l'attitude du narrateur qui doit « sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte »<sup>1</sup>, même si la pratique de commencer le roman par la fin en donne l'illusion.

---

1-G.Genette *.Figure III*, op. Cit. p106.

que l'anticipation du narrateur de Dib relève de cette deuxième pratique, parce qu'il ne s'agit pas de commencer l'histoire par sa fin ni même d'une anticipation sur un tel ou tel événement, mais d'une simple description sommaire et générale et un peu ambiguë de la destination du héros dans l'histoire et qu'on ne peut comprendre qu'à la fin de cette histoire.

La deuxième forme d'anachronie se présente comme une rétrospection ou une analepse figurant, toujours, au niveau de deuxième récit *El condor pasa*. Dans leur rencontre au café, Kadda raconte à Marhoum la visite d'un enfant blessé, accompagné de son ami à l'hôpital où il travaille, et où le deuxième enfant raconte, à son tour, à Kadda les contextes de l'accident de son ami. L'ordre de ces trois événements au niveau du récit est complètement inverse à celui de leur succession chronologique au niveau de l'histoire, selon laquelle l'accident des enfants tient le premier lieu suivi par leur rencontre avec Kadda, qui en est la conséquence, puis vient la rencontre de ce dernier avec Marhoum, événement tout à fait postérieur, ce qui nous donne deux analepses différentes, la première est simple, la deuxième par contre est une analepse au second degré (analepse sur analepse) parce qu'on ne peut accéder à la rétrospection de l'enfant qu'à travers celle de Kadda. Genette distingue, selon les relations qu'elle entretient avec le récit qui l'encadre, plusieurs sous formes d'analepse temporelle. Suivant ces distinctions on peut dire que la première analepse est externe parce que son amplitude est complètement extérieure à celle de récit lui-même ; Kadda rencontre les enfants « *Aux petites heures du jour* » alors qu'il rencontre Marhoum à la fin de cette journée considérée comme le point de départ de récit (le monologue de Marhoum est indéterminée temporellement). L'enfant a été blessé dans la nuit qui précède sa visite à l'hôpital, le point de portée de la deuxième analepse est donc complètement antérieur au récit qui l'enserme, cependant sa durée se prolonge jusqu'à rejoindre le point de départ de

nfants à l'hôpital, Genette affirme que ce genre d'analepse, relève de la classe des analepses "mixtes", parce qu'elle est externe par sa portée et interne par son amplitude, elle est aussi complète parce qu'il y a une égalité entre sa portée et son amplitude. La rétrospection de l'enfant recouvre toute la durée qui sépare sa recherche d'un lieu pour dormir avec son ami, de leur arrivée à l'hôpital, par opposition à l'analepse partielle qui s'achève par ellipse sans rejoindre le récit qui l'enserme.

Genette parle aussi du rôle que peut jouer chaque type d'analepse par rapport au récit qui lui sert de cadre, (sujet qu'on va rencontrer au chapitre suivant, parce que l'analepse rencontrée est en même temps un récit métadiégétique.). Reste à dire à la fin de ce point que les anachronies qui se trouvent dans le texte, bien qu'elles soient un peu complexes, ne peuvent pas nous empêcher de dire que l'ordre de la succession des événements dans l'histoire est bien respecté par le récit de Dib.

## **II-1-b- Durée :**

Pour Genette, confronter la durée d'une histoire et celle du récit qu'il raconte, est une tâche "scabreuse", pour la raison qu'un récit ne peut avoir une autre durée que celle de sa propre lecture, impossible à mesurer parce que liée aux performances ou aux occurrences individuelles.

L'étude donc de la vitesse qui détermine sa durée est négligée, au profit d'une autre vitesse proprement narrative qui se définit par le rapport entre une durée temporelle, qui est la durée de l'histoire mesurée par des heures, des mois et des années, et une durée spatiale, qui est la longueur du récit ou de texte mesurée par les mots, les phrases et les pages.

L'analyse du changement rythmique ou changement de vitesse dans *À la recherche du temps perdu* permet à Genette de distinguer deux nouveaux

e, la pause qu'il ajoute aux deux hérités de la tradition classique qui sont la scène et le sommaire.

**Le sommaire** : Genette a défini le sommaire comme une «*forme à mouvement variable (...), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse*»<sup>1</sup>, c'est-à-dire «*la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois, ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles*»<sup>2</sup>. Selon lui cette forme, qui a un effet d'accélération, est d'une présence inférieure à celle de la scène et de la description, dans le corpus narratif même classique, malgré le grand rôle qu'elle accomplit jusqu'à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle comme une forme de transition entre les scènes.

**La scène**: forme intermédiaire entre l'ellipse et la pause qui réalise "conventionnellement" une égalité temporelle entre le récit et l'histoire (TR=TH) et dont l'état le plus pur est représenté par le dialogue et le dialogue intérieur ou le monologue, sans aucune intervention du narrateur.

**La pause**: c'est la forme de lenteur extrême de récit qui correspond à la formule (TH=0, TR=n) c'est à dire «*où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle*»<sup>3</sup>.

Pour Genette, ce discours narratif qui ne recouvre aucune durée de l'histoire, ne peut constituer une véritable pause sauf s'il appartient à l'univers spatio-temporel de la diègèse, il exclut donc toute intervention commentative de l'auteur pour ne garder que les descriptions extradiégétiques c'est à dire non focalisées, qui, à leur tour, ne constituent pas nécessairement des pauses.

**L'ellipse**: c'est la forme symétrique de la pause, la vitesse extrême qui réalise la formule inverse (TR=0, TH=n) c'est à dire «*où un segment nul de récit*

---

1 - *Figure III*, op.cit p 129.

2 -Ibidem p 130.

3-Ibidem p 128.

de l'histoire »<sup>1</sup>.

Il nous paraît utile avant d'entamer l'étude des changements rythmiques dans les deux récits de Dib, de signaler que dans les deux textes, le récit ne définit pas les limites temporelles ou la durée de l'histoire, ce qui ne nous permet pas de calculer ou d'obtenir la vitesse moyenne du récit (la vitesse moyenne de la *Recherche* par exemple est 5,5 jours par page, parce qu'elle recouvre 47ans, à peu près, en 3130 pages).

L'analyse du régime narratif dans *Laëzza* montre qu'il se présente comme une alternance entre scène et sommaire.

On compte à peu près dans ce récit, onze scènes qui recouvrent plus que la moitié du texte (29 pages sur 53), bien qu'elles soient dialoguées, ces scènes ne constituent jamais l'état pur de *La scène*, car elles sont toujours intercalées par des séquences attribuées au narrateur qui y intervient pour décrire soit les sentiments ou les attitudes des personnages pendant les conversations ou même pour décrire les contextes de ces conversations.

*«S'étant occupés chacun de son côté entre-temps : elle à sa gymnastique et à ses soins quotidiens du corps, lui à poursuivre la rédaction d'un mémoire de médecine (articulaire), ils se retrouvent, il est deux heures, à la cuisine pour un lunch. Celui-ci, léger, vite, expédié, maintenant ils prennent leur café, tirent leur flemme.*

*Sur quoi Laëzza, comme sous l'empire de l'inspiration, en plein discours, en attaque un autre à brûle-pourpoint.*

*Puis elle donne l'impression de le faire à regret.*

*Elle murmure :*

*- si ce n'est pas le moment d'en parler, mon Bob, ça ne sera jamais le moment.*

---

1 - *Figure III*, op.cit, p 128.

nt au magazine féminin ouvert sur la gracieuse table de jeu Regency.

- Alors, c'est toi ?dit-il.

L'ignorait-il? Elle-même l'a déclaré. Les lèvres pincées, Laëzza fait nonobstant oui de la tête.

- Et parler de quoi, belle dame?

Il lui sourit des commissures des paupières, prêt à l'écouter.

-Oui commence –t-elle, mais le souffle en suspens, de l'air d'avoir soudain oublié ce qu'elle avait à exprimer, elle en reste stupidement là » (Laëzza p59).

Genette affirme que, dans le récit traditionnel, l'opposition classique entre scène et sommaire renvoie presque toujours à une opposition de contenu entre le dramatique et le non dramatique, « *Les temps forts de l'action coïncident avec les moments les plus intenses du récit, tandis que les temps faibles étaient résumés à grands traits* »<sup>1</sup>. Mais, il affirme aussi que cette opposition ne constitue pas une règle parce qu'elle n'est pas valable dans tous les cas.

L'alternance entre scène et sommaire dans le récit de Dib vient pour confirmer cette deuxième attestation, car on peut trouver dans *Laëzza* des moments forts de l'histoire qui sont résumés, synthétisés dans des séquences sommaires, comme on peut trouver des scènes dialoguées dont le contenu n'a presque aucune importance dans la diègèse. Le choc du jeune homme quand il a vu Laëzza dans son travail, par exemple, était une étape très importante et déterminative dans l'histoire, cependant on trouve qu'elle est exposée sommairement, par contre, Dib présente en scène un dialogue entre Laëzza et son ami, dans lequel elle lui explique les règles d'un jeu.

---

1-Figure III, op. Cit. p142.

si rencontrer, de temps en temps, des passages dialogués très courts, à l'intérieur des séquences sommaires qui tendent parfois à perdre leur effet d'accélération, et à se rapprocher beaucoup plus des scènes, à force de leur description détaillée des actions, de leurs contextes et même des effets de ces actions sur la psychologie des personnages.

Outre cette capacité de l'analyse psychologique des personnages, on peut dire que la limite entre la scène et quelques sommaires chez Dib devient de plus en plus douteuse et franchissable, si on considère ces derniers du point de vue de Rimmon<sup>1</sup>, qui affirme qu'un récit d'événements ou un sommaire peut avoir la durée scénique comme caractère, s'il respecte ou il suit rigoureusement la succession des faits dans la diègèse. Le passage suivant, où le moment d'étonnement de Bob (une durée très courte) est décrit d'une façon très détaillée, seconde par seconde, peut servir comme illustration :

*«Mais ce qui se découvre là dessus anéantit le garçon. Saisi d'épouvante, dans un éclair de conscience, il la reconnaît, mais après avoir mis une énorme seconde à s'en assurer. C'est elle. Elle vient, arrive depuis les coulisses en se dandinant, basculant d'une hanche sur l'autre, ventre et bas- ventre en avant, la peau poudrée d'un émeri d'or et d'argent. Des écailles métalliques censées épouser ses formes la caparaçonnent mais, brasillant du même précieux givre, ne font que baller sur elle. Pour parfaire l'extravagance de cette vision, les hideux postiches torsadés qui la coiffent se hérissent d'antennes menaçantes. Quelle créature est-ce là, génome, tombée de quelle obscure étoile? Sa Laëzza? Le jeune homme se cache le visage des deux mains. » (Laëzza p50).*

Les ellipses de *Laëzza* ne peuvent nous donner aucun indice sur la durée de l'histoire en général, car elles ne mentionnent pas la durée du temps éliidé. Elles sont en leur majorité implicites et indéterminées ; au cours du texte le narrateur passe de scène en scène ou de scène en sommaire sans aucune indication de la

---

1- C. Angelet et J. Herman Narratologie in E. Ravoux-Rallo, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin 1993, p198.

3. Parfois on peut deviner que le passage d'une séquence à l'autre, ne peut élider qu'une durée très courte du temps de l'histoire mais on ne peut pas dépasser le statut incertain et hypothétique des ces propos.

Cependant la durée diégétique négligée par quelques passages, est clairement définie par des ellipses explicites et déterminées comme celle qui figure dans la 5<sup>ème</sup> partie et qui indique que le temps écoulé entre le show de Laëzza et son entretien avec son ami est de deux jours :

«Deux jours après le choc que son exhibition a produit sur son ami. » (*Laëzza*, p53).

On peut dire donc que le rythme de *Laëzza* était ralenti au début, à travers des longues scènes dialoguées pénétrées par des descriptions et des analyses psychologiques (la première scène est exposée en 7 pages, la deuxième en 10 pages environ, pour une durée diégétique qui ne dépasse pas quelques heures pour chacune). Puis il accélère un peu à travers des sommaires et des ellipses qui recouvrent des durées indéterminées mais plus longues que les précédentes (quelques jours ou quelques mois de la vie de vagabondage menée par les deux personnages exposés en 13 pages à peu près), pour ralentir de nouveau à travers des sommaires qui assument des courtes durées diégétiques (deux pages pour quelques heures de shopping, deux pages pour les quelques minutes nécessaires à l'ouverture d'un courrier), et de longues scènes (la dernière scène par exemple expose quelques minutes de conversation en 3 pages ).

Comme celui de *Laëzza* le régime narratif du deuxième récit de Dib va aussi en alternance mais cette fois entre trois mouvements narratifs qui sont : la scène, le sommaire, et le discours du narrateur.

La réduction du récit nous permet d'expliquer cette alternance et de déterminer l'espace textuel occupé par chaque mouvement :

(page)	Mouvement narratif
67_ 68	Discours du narrateur
69 – 70	Scène
70 – 71	Sommaire
72 – 74	Scène
74 – 75	Sommaire
75 – 76	Discours du narrateur
76	Sommaire
77	Discours du narrateur
77 – 84	Scène
85	Scène
86 – 87	Discours du narrateur
87 – 92	Sommaire
93	Scène

Dans ce récit la chose, peut être, la plus remarquable est l'absence presque totale du mouvement elliptique, car à l'exception de deux monologues, indéterminés temporellement, du héros, représentés à travers la première et la quatrième scène\_ qui ne nous permettent pas de préciser la durée qui les sépare des séquences qui les entourent, ce qui nous force à parler d'une ellipse hypothétique\_ on peut dire que l'histoire est racontée dans toute sa continuité temporelle où aucune durée n'est éliée. Autrement dit, dans *El condor pasa* l'histoire est racontée de telle sorte que toute la durée temporelle de la diègèse est recouverte par le récit.

inuité temporelle que donne la présentation du récit dans des séquences séparées, non reliées par des articulateurs logiques, il n'est en fait que la conséquence de l'intervention discursive du narrateur, qui pénètre le récit à chaque moment.

Comme dans *Laëzza*, les temps forts de l'histoire sont distribués, répartis entre les scènes et les sommaires (les hallucinations du héros, et sa crise mentale, des moments décisifs dans l'histoire sont représentés en sommaire). Ce qui ne réduit pas l'importance des interventions du narrateur, qui jouent un rôle déterminant dans la compréhension de l'histoire en général.

Dans *EL Condor pasa* on peut distinguer deux types de chaque mouvement narratif, c'est-à-dire deux types de scène et deux types de sommaire. Le premier type est celui de l'état pur de chacun des mouvements, illustré par les deux monologues du héros où l'empreinte du narrateur est réduite au seul verbe introducteur : «*dit Marhoum*», et de la dernière conversation entre Amri et Sekkal, pour la scène, et par les passages purement narratifs qui visent l'accélération du rythme du récit, à travers le résumé d'un certain nombre d'actions, comme dans l'extrait suivant, pour le sommaire.

« *Il se saisit, en travers de son bureau, des Mémoires d'outre-tombe, retrouve la page .Il en est à fixer son intérêt sur les premières lignes et, là-dessus, lui parvient, précipité, le bruit des pieds nus battant d'abord les marches de l'escalier, puis après, le carrelage de la galerie. Une des filles. C'est elle, sa sœur cadette, Amina. Elle dépose un plateau servi sur le pas de la porte, sans se montrer, et non moins vivement, s'enfuit, redescend.* » (*Laëzza*, p76).

Le deuxième type est celui des scènes et des sommaires qui fonctionnent comme un cadre englobant tout type de dégression : narration détaillée, description des différents lieux, portraits des personnages, et rétrospections.

Le premier type de mouvements narratifs, l'effet de ralentissement que donnent toutes les descriptions qu'ils englobent, ainsi que celui offert par les interventions successives du narrateur, nous ramènent à conclure que *El condor pasa* est un récit à rythme ralenti.

### II-1-c- Fréquence :

Genette désigne par *la fréquence narrative*, les relations de fréquence ou de répétition entre l'histoire et le récit, et il la considère comme « *l'un des aspects essentiels de la temporalité narrative* »<sup>1</sup>.

Il distingue selon la capacité de répétition de l'événement narré ou de l'énoncé narratif, quatre types de relation entre le récit et l'histoire. Le premier type est celui qui s'établit si le récit raconte une seule fois ce qui est passé une seule fois, le deuxième s'établit, s'il raconte plusieurs fois ce qui est passé plusieurs fois, le troisième à son tour s'établit quand le récit raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois, quant au quatrième, c'est celui qui s'établit si le récit raconte une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Cette répartition conduit Genette à distinguer trois types de récit : le récit *singulatif*, *répétitif* et *itératif*.

L'analyse de nos deux récits du point de vue de la fréquence narrative, nous permet de rencontrer les trois types de relation, c'est-à-dire on peut trouver des séquences itératives, répétitives et singulatives mais ce qui est remarquable est la dominance quasi totale de ce dernier type de récit.

Dans le deuxième récit le narrateur commence par raconter que le héros est pris du désir de tuer son père : « *Lui, dévoré à chacun de ses retours auprès des siens du désir de mettre son père à mort, tentant le coup mais jusque là le manquant* ». (*Laëzza* p 67).

---

1 - *Figure III*, op. cit. P 145.

remarquer que ce même désir est décrit par

Marhoum lui même dans son premier monologue :

*« Je suis le fruit résolu à tuer l'arbre qui après m'avoir donné naissance et, pour m'avoir donné naissance, je m'en sais trop rien, me suce les sangs. N'ayons peur des mots : je me sens prêt à envoyer mes parents ad pâtres ... » (Laëzza p 70).*

Il s'agit ici d'un récit répétitif, parce que le récit a raconté deux fois un seul fait qui est le sentiment de Marhoum envers ses parents. Cette répétition de l'énoncé narratif est due ici à la différenciation de point de vue, ce qui fait que la première version est résumée et objective alors que la deuxième est tout à fait subjective et plus détaillée.

Dans ce même récit, on peut aussi rencontrer quelques séquences itératives qui sont caractérisées par leur brièveté et leur situation toujours au début d'une séquence singulative :

*« Sa journée de clerc de notaire finie, Marhoum ne rentre pas chez lui, ce n'est guère dans ses habitudes, ce ne sont pas des habitudes d'homme. Il se rend tout droit au café, là où il est à peu près sûr de retrouver, disons des amis... » (Laëzza P70).*

Contrairement au statut qu'il avait dans le récit classique, ce récit itératif ne sert pas de cadre au récit singulatif qu'il suit mais c'est celui-ci qui est au service du premier. Le singulatif dans la citation précédente est une scène qui représente la rencontre du héros avec l'un de ses amis Kadda ; un évènement qui n'a pas une grande importance dans le développement de la diègèse. Il fonctionne ici comme une illustration ou un exemple du récit itératif qu'il précède, et dont l'intérêt est de montrer les habitudes et les comportements du héros et sa relation avec le milieu où il vit et c'est de même pour la séquence itérative qui précède la scène de la soirée chez Amri.

Le récit itératif recouvre toute la durée de la vie folle et bizarre que vivent Laëzza et son ami après leur rencontre.

*«Et ils se sont mis à vivre cette vie de bâton de chaise, sans d'être concertés plus que ça, à ne vivre qu'elle, une folie à deux.*

*Se télescopant, les jours se succèdent, depuis toutes blanches nuits comprises. Oubliant de rentrer chez eux, de rentrer ou que ce soit, lui chez elle ou elle chez lui. La rue. Ils y ont pris leurs quartiers, ne s'inscrivant dans aucun territoire, aucun registre ...» (Laëzza p28).*

Nous avons ici le début de cette grande séquence indéterminée et itérative, qui est la seule dans *Laëzza*, et qui est aussi intercalée par des séquences singulatives, représentant les deux personnages dans une situation ou racontant un événement qui leur est arrivé, à titre d'exemple de la bizarrerie de leur vie, comme la scène qui les montre dans la chambre louée (*Laëzza* p32-33), ou celle qui raconte leur rencontre avec le vieil homme (*Laëzza* p35-36).

C'est avec ce dernier point de fréquence narrative que nous quittons la temporalité des récits de Dib, mais ce que nous pouvons dire à la fin de ce chapitre est que les caractères temporels des deux récits de Dib (l'ordre chronologique bien respecté, absence d'anachronies, ellipses indéterminées, dominance des séquences singulatives, exposition des deux diègèses en scènes et en sommaires très détaillés et très proches de la scène), les rapprochent beaucoup du texte théâtral, nous citons ici Danielle Chaperon qui étudie la temporalité du texte dramatique, en affirmant que:

*« ... quelque soit l'esthétique, le drame est toujours un ensemble composé de scènes (liées ou non) et d'ellipses (plus ou moins nombreuses). (...) Les anachronies dramatiques sont peu courantes car elles sont susceptibles d'être mal interprétées par le lecteur. (...) De même la fréquence dramatique semble assignée au singulatif »<sup>1</sup>.*

---

1-D.Chaperon, *Analyse du texte dramatique*, en ligne sur [Unige.ch/.../enseignements/méthodes/œuvre dramatique/odintegr.html](http://Unige.ch/.../enseignements/méthodes/œuvre_dramatique/odintegr.html).

## La Focalisation :

L'étude de cette notion a mis fin à la confusion traditionnelle entre la notion de " Mode " et celle de "la voix" narrative. Elle consiste à traiter ou à analyser la situation narrative sous le seul aspect du mode ou "point de vue". Il s'agit de répondre à la question "*qui voit*" proposée par Genette et remplacée plus tard par "*qui perçoit*"<sup>1</sup>.

Si la théorie de niveaux narratifs n'est que la systématisation de "l'enchâssement", celle de la focalisation n'est aussi pour Genette qu'« *une reformulation, dont le principal avantage était de rapprocher et de mettre en système des notions classiques telle que "récit à narrateur omniscient", ou " vision par derrière", (focalisation Zéro), " récit à point de vue, à réflecteur, à omniscience sélective, à restriction du champ", "vision avec", (focalisation interne), ou "technique objective, behaviorisme", "vision de dehors" (focalisation externe). »*<sup>2</sup>.

La focalisation de Genette n'est donc que "la vision" ou "l'aspect" de Pouillon, ou de Todorov.

Selon Genette (et avant lui ces deux théoriciens), il existe trois types de focalisation :

**La focalisation Zéro** ou la non focalisation : il s'agit de l'omniscience du romancier illustrée par les romans classiques où le narrateur est le seul détenteur de l'information narrative.

**La focalisation interne** : où l'histoire est vue par l'un des personnages qui détient toute l'information narrative, le narrateur dans ce type suit le regard de ce personnage, et il ne sait que ce que savait ce dernier. Genette distingue à l'intérieur de cette catégorie trois types secondaires : fixe (comme dans *Les*

---

1 - Genette, Nouveau discours de récit, ed seuil, Paris 1983, p43.

2 - Ibidem, p44.

me dans *Mme Bovary*) et multiple comme les romans par lettres.

**La focalisation externe** : où le récit n'est focalisé ni sur le narrateur ni sur l'un de ses personnages. Il s'agit ici comme d'un œil de caméra installé en un point indéterminé de la diègèse, où les personnages et les événements sont vus seulement de l'extérieur sans aucune pénétration de leurs aspects intérieurs ou intentionnels.

C'est seulement dans ces deux derniers types qu'on peut parler d'une focalisation, définie par Genette comme :

*« Une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience, terme qui, en fiction pure, est littéralement absurde (l'auteur n'a rien à "savoir" puisque il invente tout) ... »*.<sup>1</sup>

Genette parle aussi de la possibilité de trouver plus d'un mode au niveau d'un même récit, en affirmant que *« la formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref. »*<sup>2</sup>.

Dans *El condor pasa*, le narrateur s'affiche dès le début comme la voix intérieure du héros, comme son double ou son inconscient, qui le connaît parfaitement aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur, et qui peut accéder à sa pensée, décrire ses sentiments et analyser ses états d'âme. Ce qui a été déjà expliqué au début de la deuxième partie du récit :

*« Dans des moments extrêmes, parfois une sensation vous envahit : quelqu'un est là dans vos parages, à vos côtés, détenteur de vos secrets les plus intimes, quelqu'un, idée ou ombre, qui a percé à jour vos plans pris en compte vos désirs cachés, pressenti vos alarmes ; il a devancé jusqu'à vos anticipations »* (*Laëzza* p75).

---

1 - Genette, *Nouveau discours de récit*, op. Cit. p 49.

2 - *Figure III*, op. Cit. p208.

ette, on peut dire que c'est sur ce narrateur qu'est focalisé le récit, il s'agit donc d'un récit à focalisation interne où la nature même de ce narrateur, (son invisibilité et son impersonnalisation) lui permet de prendre au sein du même mode, deux attitudes différentes : la première est une attitude d'omniscience par rapport à tout ce qui concerne le héros, le narrateur est ici comme le romancier, il peut décrire le physique, le comportement du héros et tout ce qui lui arrive quotidiennement ainsi que sa vie psychologique et mentale.

La deuxième attitude, par contre, est celle de simple témoin ou spectateur, quoique invisible et indéterminé, par rapport aux autres personnages du récit. Il a le même statut que n'importe quel autre personnage qui ne peut savoir que les aspects affichés de la personnalité des autres :

*« Outre Amri et Marhoum, on trouve ici, entre autre, Sekkal. Sekkal qui d'abord s'était assis, les jambes pendantes, sur cette banquette recouverte de velours jade, frappé, et qui, sa dose de cognac eue, a retiré, puis replié ses jambes sous lui. Il est tailleur dans la ville basse. ».* (Laëzza p80).

Tout au long du récit, les pensées et les sentiments du héros sont exposés, analysés d'une manière objective par le narrateur qui s'adresse directement aux lecteurs, comme dans ce passage où le narrateur a pénétré l'intériorité du héros et nous décrit sa douleur :

*« Présentement, Marhoum ne ressent, il est vrai, nul intérêt pour cela. Sous l'impression d'être l'objet de ces appels sortis de nulle part, qui s'élèvent mais qui en un rien de temps sont relayés, puis couverts par les loups et leurs roulades, ah non, bon sang ! Il n'en a pas fini avec ces clameurs qui se prolongent, s'étirent à vous rompre le cœur sans qu'à la fin, elles mêmes se rompent. Elle ne l'a pas lâché, sa migraine. Des déferlantes de ressac vengeresses qui vous empoteraient d'un revers de lame. »* (Laëzza p89).

teur des sentiments du héros est illustrée aussi à travers le texte par des expressions comme : « *Il est à peu près sûr* » « *sans réfléchir* », « *surpris* », etc.

Dans le texte on trouve aussi des descriptions lancées directement de point de vue du narrateur, et parfois accompagnées des impressions et des sentiments du héros envers les lieux ou les objets décrits :

*« La chambre est toujours plongée dans la pénombre matinale. Comme il aime ouvrir l'unique fenêtre qui donne sur la galerie du premier et, celle-ci, sur la cour intérieure. Non pas de ça. Que ses volets restent ainsi clos à toute heure de la journée, il le veut et ils le resteront. Il lui plaît que règne chez lui cette atmosphère diffuse, ce clair-obscur vaguement pesant, que la glace de l'armoire, eau dormante, y scintille auprès de ses étagères chargées de ses livres biens en ordre et que, flaquant la bibliothèque, le bureau secrétaire y reluisse, spectral, du simple lustre de ses arrêtes profilées. » (Laëzza p88.89).*

Cette connaissance sans limite du narrateur et sa capacité de pénétrer l'intériorité du héros, peuvent être considérées comme des indices de la non focalisation du récit et, nous conduisent à attribuer toutes les descriptions et les analyses au romancier omniscient, idée aussitôt écartée, si on prend en considération le soin du narrateur de prendre distance par rapport à tout ce qui est pensée ou sentiment des autres personnages. Dans le traitement de ces personnages, le narrateur ne dépasse pas les limites du champ de perception d'un personnage témoin, qui connaît bien les aspects extérieurs des autres, comme leurs noms, leurs métiers leurs habitudes et qui observe leurs comportements, mais qui ne peut pas accéder à leurs intériorités.

En tant que son double, son ombre, le narrateur puise cette connaissance des personnages de celle du héros lui même, parce qu'ils ne sont en effet que ses amis, et ses proches. La connaissance du narrateur des aspects identitaires des autres personnages est donc justifiable, et elle ne dépasse pas celle du héros.

Le narrateur de tout ce qui est psychologie et intériorité des autres personnages sont assurés dans le texte par les nombreuses locutions modalisantes comme dans « *Peut être, Amri a-t-il aménagé un endroit à part pour combler sa famille en distractions* », « *Daïdj n'a pas l'air de s'en frapper* », « *Encore un selon toute apparence...* », « *Écoutant ou n'écoutant pas le topiques de Sekkal* », « *Cherifa étire les notes jusqu'à en perdre le souffle, comme d'habitude jusqu'à oublier, peut être, qu'elle chante* », « *Peut-il s'empêcher de ruminer tant qu'il y est son indigeste pâture de théorèmes et d'équations ?* ». Expressions qui indiquent l'incertitude du narrateur envers ces réalités qui concernent les autres personnages.

Cependant, nous trouvons que le code de la focalisation a été altéré en quelques occasions et dans les deux sens, Dans ces deux phrases par exemple : « *Paroles accueillies par un silence grave, unanime, qui ne se mue en un mutisme méditatif qu'ils ont cru de leur devoir d'adapter tous* », « *C'est indigne d'un homme, il le sait et il ne sera pas cet homme* », nous constatons que le narrateur est entré dans la pensée des personnages, ce qui n'est permis qu'au romancier omniscient. Il s'agit ici d'une paralepse parce que le narrateur ou le personnage focal dépasse son champ de perception, ce qui nous fait passer d'une focalisation interne à une focalisation zéro. Ainsi nous notons que l'altération du code modal va dans le sens inverse quand le narrateur a dit en décrivant le héros dans la scène de la rue : « *un clerc de notaire... Quel âge aurait ce garçon ? Vingt-sept, vingt-huit ans ?* ». Il s'agit ici d'une paralipse parce que le narrateur a fait une restriction de son champ en affichant son ignorance d'une information très élémentaire qui est l'âge du héros.

Ainsi, tout en décrivant le héros, le narrateur change son attitude en passant de la première à la deuxième, c'est-à-dire de l'attitude de l'omniscience et la connaissance de tout ce qui se passe à l'intérieur du héros, à celle de simple spectateur et témoin, qui ne peut savoir que ce qu'il voit ou ce qu'il entend. Nous pouvons repérer un exemple de ce passage momentané dans la séquence

l'une crise de migraine, où le narrateur est réduit à un simple témoin qui essaye de comprendre et devine ce qui arrive au héros à partir de ce qu'il voit :

*« Planté sur cette chaise, la nuque tournée à son bureau, tout habillé déjà, chaussures aux pieds, prêt à se rendre à son travail, pour autant, Marhoum ne bouge pas. Courbé, les coudes aux genoux, il se serre les tempes puis se ravisant, d'un doigt il se presse le lobule de chaque oreille. Le soulagement qu'il ait l'air d'en espérer, à l'évidence ne vient pas. Et il semble penser qu'il ferait mieux de se comprimer à nouveau les tempes de l'index et du majeur. Il n'échappe pas d'avantage aux tenailles qui l'étreignent, cela se voit, toute son attitude le proclame. Une fois de plus, il se bouche donc les oreilles, non sans continuer à se balancer d'avant en arrière.*

*Et il n'a pas l'air d'obtenir un meilleur résultat. Au contraire, il paraît de moins en moins délivré de sa migraine, ou le diable sait quel mal.» (Laëzza p87-88).*

Il semble qu'on ne puisse parler dans un tel cas d'une paralipse parce qu'il ne s'agit pas ici d'un passage d'un mode de focalisation à un autre, mais simplement d'un changement de l'attitude du personnage focal au niveau du même mode.

Bien qu'elles ne soient pas nombreuses, quelques séquences du récit sont focalisées sur le héros lui-même. Dans le passage qui suit par exemple, nous trouvons que la première et la dernière partie ont pour personnage focal le héros lui-même parce que c'est sa vision, la façon dont il perçoit sa sœur qui est présentée et non pas celle du narrateur :

*«Mais il distingue, lui, un visage brouillé, plus haut dans des hauteurs embrouillardées. Un visage qui abaisse un regard dont il sent le poids. Délicatement lointain, le rêve que l'on ferait d'une apparition accoudée à une fenêtre du ciel, quand le monde est déjà ce qu'il y'a de plus mort. Apparition? Vision? Elle lui dédie ce regard et Marhoum sent qu'il peut*

...ité. Il dirige encore ses yeux vers les yeux qui, là-haut, paraissent lui sourire.»(Laëzza p90-91).

C'est de même pour les deux monologues rapportés qui se trouvent dans le texte, et dans lesquels, ce qui est décrit, c'est la conception de Marhoum de son existence ; la vie et la pensée de Marhoum sont vues et conçues par lui-même, exposées et analysées à travers son propre point de vue et non pas à travers celui du narrateur. L'extrait suivant en témoigne :

*«Il n'y a guère long temps de cela, dit Marhoum, et déjà quel adolescent sérieux j'étais ! Quel averti avant l'âge. Averti de quoi? Je n'en sais trop rien. Averti ! Mais non pas doué certes, et de loin, sous des dehors paisibles, de cette patience qui, apanage des esprits forts, dénonce tôt les entreprenants, les insignes. Pas plus qu'il (ce garçon que je fus) ne se découvrait la liberté de nature à quoi ces mêmes êtres d'exception se reconnaissent. Perdait-il au change? Je n'en sais trop rien. Il a continué d'aller son chemin. Et aujourd'hui, encore, il mène la même vie sage, obscure, préférant la sécurité à tout. L'idée de moi que j'ai de moi. Image transparente, lisse... » (Laëzza p69).*

La dernière séquence du texte est cependant non focalisée, parce qu'elle met en scène une conversation téléphonique entre Kadda et Amri et dans laquelle le premier transmet au deuxième la nouvelle de l'hospitalisation de Marhoum dans le service des maladies mentales. Dans cette scène affichée directement au style direct, l'information narrative est détenue par le romancier omniscient, parce que ni Marhoum, ni son double, ne peuvent l'atteindre.

Ce passage de la focalisation interne à la non focalisation, qui constitue une paralipse, dans sa figure la plus nette et la plus évidente, pose un grand problème pour la cohérence modale du texte en général, et nous conduit à nous demander si nos considérations aux altérations précédentes comme des simples paralepses ou paralipses étaient juste, ou si l'on doit parler comme chez Proust, d'une véritable polymodalité narrative.

de focalisation du récit second et dans lequel Kadda raconte à Marhoum, l'histoire des deux enfants. Ce récit est focalisé sur Kadda, car c'est lui qui détient l'information narrative, la description de celui-ci ne dépasse pas le champ de sa perception, il décrit l'état des deux enfants tel qu'il l'a vu, et raconte leur accident tel qu'il a entendu d'eux même. On peut facilement repérer les indices de focalisation interne dans le texte, et les phrases suivantes nous servent d'exemples :

*«Il protégeait son oreille droite de la main ; l'accompagnait un frère de la cloche, même âge, onze- douze ans ...», «Baissant la main, il me présente devine quoi ; son oreille arrachée,», «Ses yeux de loutveau, d'un gris fou étaient secs, des larmes, il en avait versé, pourtant : en témoignaient les sillons creusés dans la crasse de ses joues...». (Laëzza p72).*

Contrairement au deuxième, le premier récit de notre livre ne pose aucun problème quant à la détermination de son mode ou de son type de focalisation.

Il s'agit d'un récit à la troisième personne, où la matière narrative n'est détenue par aucun des deux personnages, mais attribuée directement au narrateur omniscient ; c'est un récit non focalisé, ou à focalisation zéro, dans lequel, et comme dans les récits classiques, les événements, le physique des personnages, leurs attitudes, leurs comportements, leurs pensées, leurs sentiments, et même leurs rêves sont décrits, affichés d'une manière neutre et objective directement de point de vue du narrateur de telle sorte qu'on ne se sent pas devant un récit raconté, mais directement exposé devant nos yeux sans aucun intermédiaire .

Dans le texte on trouve que le fond des deux personnages par exemple est complètement dévoilé sans aucun indice d'hésitation, d'incertitude ou de supposition, ce qui n'est permis qu'au narrateur omniscient. Cette exploration ou

La focalité des personnages est illustrée par les nombreuses expressions de type «*Lui, pensant*», «*il se demande*», «*lui en son for intérieur...*», «*elle ne pense aucunement*», «*il n'est pas sûr ....*» et aussi par celles qui indiquent les sentiments des personnages comme «*il l'aime*», «*il n'est convaincu*», «*indécis ingérant, pétrifié, se mourant d'un désir d'immolation, jamais, il n'a eu le sentiment d'être ...*».

De même, sans aucune restriction du champ de vision ; les scènes sont décrites d'une manière détaillée, avec toutes leurs constituantes, personnages y compris, et même leurs sentiments :

Le passage suivant offre, à notre avis, une bonne illustration :

*« Ses taches de rousseur ramenées au ras de la peau par les vives, immatérielles paumes de soleil et d'ombre, toute cette tendresse estivale que prodiguent les platanes du boulevard, elle parle, ainsi caressée, pas maquillée, resplendissante, elle parle aux yeux chauds, envoûtants qu'abandonne sur elle son gras, lequel n'en finit pas de la découvrir plus belle qu'il ne l'ait jamais imaginée encore, mais quant aux olibrius racoleur, babas admiratifs, Pythons lubriques dont elle se sent le point de mire jusqu'ou s'étend la terrasse du café, elle s'en contrefiche, elle parle, son gin – fizz dans la main gauche, la droite étreignant celle du jeune homme posée entre eux, sur ce guéridon par-dessus quoi elle se penche, avance la tête, déterminée à retenir son attention. Sauf à lui filer les mots à l'oreille, impossible de se faire entendre dans cette cacophonie. Elle, son pot, elle l'a déjà aux trois quarts lampé, alors que lui n'a pas touché à son Perrier-citron en attente dans un verre embué, ... » (Laëzza P53).*

Cependant, l'unité et la cohérence modale du récit ont été parfois altérées par la focalisation de quelques séquences du texte soit sur l'un des deux personnages, soit sur un voyeur indéterminé et extérieur de la diègèse.

Comme certains romans classiques (ceux de Balzac par exemple), le début du récit est à focalisation externe, car pendant toute une séquence Laëzza puis son ami étaient vus, considérés comme des inconnus, décrits seulement de

à leurs pensées où à leurs sentiments ; Ce n'est qu'après quinze lignes qu'on peut découvrir l'identité de Laëzza et son nom, alors que le passage à l'omniscience du narrateur en ce qui concerne son ami est fait directement par l'affichage de sa pensée.

*« Epaules nues, dans cette robe de shantung, noire, droite, suspendue par ses deux minces brides en travers de chaque clavicule, la taille guère marquée ou pincée, et qui, tout en drapant son corps de liane, lui bat les chevilles de ses longues franges échevelées, elle virevolte, une superbe fille parmi tant d'autres, les coudes levés, parmi autant de garçons, toute une bande plongée par une sono poussée à fond- parce que poussée à fond, parce que obsédante ? – dans une somnolence convulsive. Toute une bande, avec cette nébuleuse installée, semble-t-il, pour de bon au dessus de leurs têtes, et comme elle empeste, il faut sentir ça pour y croire : eau de toilette, encens du cannabis et, en association intime, remugle de tabagie.*

*Il vient à l'instant de faire sa connaissance. Ou plutôt elle, Laëzza s'est fait connaître de lui quand juste entré » (Laëzza P-11).*

Nous constatons aussi que le romancier, dans la séquence qui suit, par exemple, a adapté son champ de perception à celui de l'ami de Laëzza, pour ne décrire que ce que voit ce dernier. Le passage est donc focalisé sur ce personnage, et on peut parler d'une focalisation interne :

*« Il capture son image, ferme les yeux sur elle ; il les rouvre : elle est là, tout sourire, la bouille, désencombrée de la rondeur enfantine redessinée durant le sommeil, ayant déjà retrouvé ses méplats.*

*En place de nouveau, la bouche qui fait la femme, le menton affiné, le nez que le défi retrousse, et ces yeux gris ou bleus, ou les deux, mais hardis... comme sa beauté. » (Laëzza P-22).*

Et c'est de même pour ce passage focalisé sur Laëzza qui croit entendre la voix de la pensée de son ami :

*habituera pas. Ni à ce qu'elle lit en lui non plus, ou croit lire en lui ; sans doute croit elle même l'entendre penser. Lire, l'entendre penser et seulement à des choses horribles : "Si épris que nous soyons toi de moi, et moi de toi, nous pouvons l'être qu'au point où il nous faut avouer : bon, eh bien, ici halte, passe port, ici finit ton domaine et commence le mien, et le chemin à parcourir l'un vers l'autre, nous le verrons derrière nous, déjà parcouru. Nos yeux, nos mains, nos corps s'obstineront à se toucher, explorer. Mais est-ce toute l'intimité que nous pouvons espérer ?" ». (Laëzza P40)*

Dans le passage qui suit, sans focaliser le récit sur l'un des deux personnages, le narrateur omniscient réduit le champ de sa perception, en se comportant comme un simple spectateur qui ne peut pas savoir ce que se passe à l'intérieur de ses personnages. Ce qui est considéré comme une paralipse parce qu'il y a ici une véritable altération du code modale par restriction.

*« Il a été parfait. Un seul parmi les curieux applaudit soudain et Laëzza fond en larmes. Qu'a-t-elle ? Que lui arrive-t-il ? Mais que s'est il passé ? Ce que sans trop oser y croire ; elle espérait voir se produire » (Laëzza P36).*

### II-3-a- Personne :

G. Genette distingue, selon le critère de l'absence ou de la présence du narrateur dans la diégèse comme personnage, entre deux "attitudes narratives" qui sont :

*«Faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire»<sup>1</sup>.*

La narratologie, pour lui, doit supprimer la confusion, que la grammaire ne peut pas enlever et, qui est celle existante entre la présence dans un récit d'un "Je" renvoyant uniquement au narrateur comme tel, ce narrateur qui peut à chaque instant intervenir à son récit, comme le sujet de l'énonciation, et la présence d'un "Je" qui désigne le narrateur, mais cette fois, identifié à l'un des personnages de l'histoire. Dans le premier cas, on parle d'une narration *hétérodiégétique*, et dans la deuxième d'une narration *homodiégétique* :

*«On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans L'éducation sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple Gil Blas, ou Wuthering Heights).*

*Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique»<sup>2</sup>.*

Cependant, il affirme que l'absence de narrateur est absolue, contrairement à sa présence qui peut avoir des degrés, c'est pourquoi il distingue à l'intérieur de la narration homodiégétique deux autres types : une narration homodiégétique, et une narration autodiégétique. Cette dernière désigne la narration où le narrateur est le centre de sa narration, c'est-à-dire quand il s'identifie avec le héros de son histoire, alors que la première est réservée aux textes narratifs où le narrateur ne s'identifie qu'avec un personnage secondaire

1 - G. Genette, *Figures III*, op. Cit. P 252.

2 - Ibidem P252.

me que le narrateur dans ce type de récit ne dépasse pas généralement le rôle d'un simple spectateur ou témoin).

### II-3-b- Niveaux narratifs :

Genette affirme que la théorie des niveaux narratifs n'est que «une systématisation de la notion traditionnelle d'enchâssement dont le principal inconvénient était de marquer insuffisamment le seuil que représente, d'une diègèse à une autre, le fait que la seconde est prise en charge par un récit fait dans la première »<sup>1</sup>.

Partant de ce constat, c'est à dire la présence d'un ou plusieurs récits dans un autre récit, Genette distingue trois niveaux narratifs :

Le niveau *extradiégétique* ; qui est le premier niveau, c'est-à-dire celui de premier récit raconté. Si l'un des personnages de ce premier récit accomplit l'acte de raconter une autre histoire, on dit qu'il s'agit d'une narration *intradiegétique*, alors que le récit produit par cet acte narratif, est un récit *metadiégétique*.

Genette ajoute que le caractère réel ou fictif des deux instances narratives (extra et intradiégétique) n'a aucun effet sur les niveaux narratifs, de même que le caractère oral, écrit, ou ouvert (souvenir, rêve, courant de conscience) des deux actes narratifs.

En définissant l'instance narrative selon ces deux critères, autrement dit, le niveau narratif de celle-ci, et sa relation à l'histoire racontée, Genette distingue quatre types de narrateur : extradiégétique – hétérodiégétique, extradiégétique – homodiégétique, intradiégétique\_hétérodiégétique, et intradiégétique– homodiégétique.

---

1 - G. Genette, *Nouveau Discours de récit*, op. Cit. P 55.

peut dire que le statut du narrateur de *Laëzza* relève du premier type, c'est-à-dire extra- hétérodiégétique.

Extradiégétique parce qu'il s'agit d'une narration de premier degré ; les personnages et les événements racontés appartiennent à un premier (et unique) récit qui ne contient aucun d'autre et dont la narration est assumée par un narrateur indéterminé qui s'affiche comme un auteur- narrateur s'adressant à nous lecteurs réels.

Le récit narré est un récit à la troisième personne où le narrateur, qui n'intervient en aucune occasion à son texte en utilisant des verbes ou des expressions à la première personne, raconte une histoire de laquelle, il est complètement absent. Le narrateur de *Laëzza* n'est pas un personnage ni principal, ni secondaire, il se place en dehors de la diégèse racontée. Il s'agit, suivant le vocabulaire de Genette, d'un narrateur étranger à l'histoire et donc hétérodiégétique.

Ce n'est pas tout à fait de même pour le deuxième récit de notre livre *El condor pasa* qui est raconté comme premier récit à un niveau extradiégétique, par un narrateur fictif, homodiégétique, malgré son identification à l'inconscience du héros lui-même. Ce narrateur intervient plusieurs fois dans le récit, en utilisant la première personne du singulier, et pour des raisons diverses. Il intervient d'abord pour se présenter :

*« Je ne suis pas l'esprit du mal. Je ne suis qu'une question, le puits où l'homme, indécrottable bestiau, s'en vient chercher la vérité qu'il en a perdue. Je ne brandis pas l'étendard de la vengeance, moi qui conte son histoire et dont jamais personne ne se trouvera pour narrer la mienne, L'innocence est ma vérité ... Ne faisant pas place aux jeux de l'esprit et à ses feintes, sans faille l'innocence, et tout d'une pièce. L'innocence et la vérité par moi incarnées (...) Dans mes parages, on ne s'aventure pas souvent. Dans mon désert, lieu de permanence et se désignant comme tel, peu se risquent à venir m'interroger. Je reste l'inconnu entre les plus connus. Tout ce qui s'ignore m'est spécifique, fait mon identité, tout une aura qui n'appartient pas aux corps habitables m'enveloppe. Caractère et dénomination*

et plutôt blessures ravivées, cierges brûlants sans trêve. Si vous cherchez mon visage, il est exhibé par n'importe qui par vous peut-être. » (Laëzza p 68).

S'adressant à nous, lecteurs réels, ce narrateur intervient aussi pour déterminer sa position narrative en éliminant au préalable, la possibilité de son identification avec le héros, et donc le caractère autodiégétique de la narration.

« Le vaincu qui croit m'avoir vaincu ! Le monstre pour lequel les gens m'ont pris, c'est lui, Marhoum. » (Laëzza p67).

Le problème qui s'impose au niveau de la situation narrative de notre texte est de la détermination du degré de présence du narrateur homodiégétique dans l'histoire : comme on a déjà vu, Genette affirme que le narrateur homodiégétique ne peut généralement avoir dans son récit que, ou bien le rôle principal du héros ou celui d'un simple témoin :

« Tout se passe comme si le narrateur ne peut être dans son récit un comparse ordinaire : Il ne peut être que vedette, ou simple spectateur »<sup>1</sup>.

Sur le plan des actions, le narrateur de *El condor pasa* n'accomplit aucune action dans la diégèse, mais il affirme que c'est lui qui guide et dirige la vie du héros «Le destin en a fait, à son insu, mon sujet soumis, mon jouet » (Laëzza p 67).

On peut dire donc que dans cette histoire, le narrateur tout en gardant le rôle d'un spectateur de la vie du héros, joue un rôle plus important que celui du héros, lui-même, parce qu'il s'agit de la vie intérieure de ce dernier et qui oriente le déroulement de la diégèse et le conduit à sa fin.

Cette importance est expliquée par le narrateur lui-même dans le passage suivant :

« Dans des moments extrêmes, parfois une sensation vous envahit : quelqu'un est là, dans vos parages, à vos côtés, détenteur de vos secrets les plus intimes, quelqu'un, idée ou

---

1 - Genette, *Figure III* op. Cit. p253.

ans, pris en compte vos désirs cachés, pressenti vos alarmes ; il a devancé jusqu'à vos anticipations. Vous le reconnaîtriez si ... hélas, si ! S'il se distinguait par un indice quelconque, une allure, un style physique ou vestimentaire. Lui tout en vous interpellant, il ne bronche pas. Il lève l'index, ce doigt qui désigne, requiert l'attention, prouve et juge, mais voyez vous un doigt et où, celui qui le lève ? Il vous attendrait comme sur rendez-vous, et vous croyez discerner une longue silhouette... qui ne laisse pas plus rejoindre que localiser.» (Laëzza p76).

De même, on peut dire que l'expression qui vient dans les premières lignes du récit, comme représentation du héros, "Le vaincu qui croit m'avoir vaincu " atteste que la diègèse n'est, en effet, que la représentation du conflit psychologique existant entre Marhoum et son intériorité, ce qui donne au narrateur un statut équivalent de celui de Marhoum.

Cette double position ou ce statut contradictoire du narrateur est confirmé par lui-même au début du récit, dans ce passage métatextuel :

« Et moi, je porterai le visage du témoin par-devant, et celui de son destin par-derrrière. Campé sur mes positions, j'assisterai aux vicissitudes de sa fortune » (Laëzza p68).

Le récit qui fait notre objet d'étude contient un récit second ou métadiègétique, qui à son tour enserme un troisième raconté à un niveau métadiègétique. Il s'agit d'un récit court, non achevé, dont le narrateur est Kadda, un ami de Marhoum. Kadda qui est chef infirmier à l'hôpital de la ville, raconte à notre héros, l'histoire de l'un des cas qu'il a reçus ce jour là à l'hôpital. C'est l'histoire de deux enfants vagabonds, dont l'un d'eux avait l'oreille arrachée récemment. À l'intérieur de ce récit on trouve une conversation à travers laquelle l'ami de l'enfant blessé s'occupe de raconter les détails de l'accident de son ami à Kadda lui-même. Dans son récit Kadda est un narrateur homodiègétique parce qu'il raconte une histoire où il est présent, mais n'est pas le héros, et c'est de même pour l'enfant.

...r, un garnement des rues à ne pas prendre avec des pincettes nous est arrivé à l'hôpital en état de choc. Il protégeait son oreille droite de la main ; l'accompagnait un frère de la cloche, même âge, onze-douze ans, pas moins dépenaillé, un sac plastique à ordure rebondi grée sur l'épaule (...) je le secoue sans y mettre les formes : «Raconte !». Il se met à bégayer, crachouiller, bredouiller. S'y retrouvé, dans cette marmelade, foutu galopin, impossible. L'autre loustic s'avançant donne des explications, péroré pour deux : «on se planque sous les arcades du Trésor à la nuit, c'est du tonnerre pour se bricoler un dodo et avec ce bidule de sac chacun comme Cui-là que tu me vois là, mec, on se fait un coussin pour la tête...» (Laëzza p72, 73).

G. Genette affirme qu'un récit métadiégétique peut entretenir avec le récit extradiégétique ou le récit qui l'enserre, en général, trois types de relations :

La première relation est une relation de "causalité directe" entre les événements des deux récits, où le récit métadiégétique sert à expliquer un événement du récit premier. Genette constate qu'au sein de cette relation l'importance accordée à l'instance narrative de la métadiégèse est minimale, parce qu'on s'intéresse essentiellement au contenu du récit.

La deuxième est une relation de contraste ou d'analogie entre les événements des deux diégèses, il s'agit donc d'une simple "relation thématique" en absence de toute continuité spatio-temporelle, où le récit métadiégétique fonctionne comme un exemple ou illustration à visée persuasive pour le récit qui l'enserre.

Le troisième type est celui où la relation entre les contenus des deux diégèses est nulle, mais c'est l'acte narratif du deuxième récit qui remplit une fonction importante, en tant qu'événement dans le premier récit.

Suivant ces distinctions, on peut dire que la relation entre le troisième récit et celui qu'ilenserre est une relation de continuité spatio-temporelle ou de causalité directe. Le récit raconté par l'enfant n'est en effet que la réponse à

conséquent celle du lecteur, sur les causes de la blessure de deuxième enfant. Cette blessure qui est la cause de leur arrivée à l'hôpital.

Quant à la relation qu'entretiennent ces deux récits, et notamment le troisième qui a le plus d'importance, avec le récit premier, elle est de deuxième type, c'est-à-dire une relation thématique mais sans aucune analogie ou contraste entre les deux. Le troisième récit, en fait, fonctionne comme exemple dans la première diègèse ; un exemple qui n'a pas pour but de pousser le héros ou de le persuader d'accomplir un acte dans le récit extradiégétique, mais pour renforcer sa persuasion et sa croyance de l'absurdité de la vie, et du mal d'être homme, de se trouver dans ce monde où enfants et chiens se disputent une poubelle.

Le fait que Marhoum se lève avant que Kadda termine sa parole et le commentaire qu'il a fait sur la partie qu'il a écouté du récit servent de preuves de son désespoir et de son pessimisme :

*«À cette minute, la brise de la mer se lève, les feuilles des platanes en émoi, éperdues, chuchotent là-haut comme on complot, comme pour s'entredire ce qui ne se dit pas. D'un bond, Marhoum est sur ses pieds. Son commentaire bref :*

*- Qui attend quoi de nous sur cette planète ? Pour ce que ça nous sert d'exister ! »*  
(Laëzza p73, 74).

### **II-3-c- Temps de la narration**

Selon sa position temporelle par rapport à l'histoire, Genette distingue quatre types de narration : ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée. Le premier type est le plus traditionnel et le plus fréquent dans la tradition narrative. C'est quand l'histoire est racontée d'une manière ultérieure à sa fin. La distance temporelle entre la narration et la fin de l'histoire est généralement indéterminée

arfois, notamment dans les récits à la première personne, que cette distance est diminuée de plus en plus par la durée de l'histoire elle-même. Dans le deuxième type, par contre, on trouve que l'histoire est racontée avant même son début. C'est le type le moins rencontré dans la tradition littéraire en général, et qui n'apparaît guère, selon Genette, qu'à un niveau second de la narration.

Le troisième type, au sein duquel la narration évolue en même temps que l'histoire, est considéré par Genette comme le plus simple, parce qu'il élimine toute espèce "*d'interférence et de jeu temporel*"<sup>1</sup>. Le dernier type est relativement le plus récent dans la tradition littéraire. Il figure dans le roman-journal ou le roman par lettres où le narrateur raconte d'une manière ultérieure ce qui lui est arrivé très récemment, et d'une manière simultanée ses pensées et ses sentiments au moment de la narration. C'est ce léger décalage temporel entre le récit d'événement et l'expression des sentiments, ajouté à la possibilité de rencontrer plusieurs instances narratives, et à la pluralité de points de vue, qui fait, selon Genette, de cette narration, la plus complexe et la plus difficile à analyser.

Les deux récits de Dib sont racontés au présent de l'indicatif, avec la présence remarquable des indicateurs du temps, qui donnent à ce présent une valeur momentanée. Il n'y a donc aucun décalage temporel entre les événements ou les actions de l'histoire et les énoncés narratifs qu'ils les expriment, ce qui nous permet de dire que la narration dans les deux récits évolue en même temps que l'histoire, elle est donc simultanée, et c'est cette simultanée de la narration qui justifie en quelque sorte, la simplicité des structures temporelles déjà rencontrées.

---

1 - *Figure III*, op. Cit. P 230.

r :

G. Genette affirme que, outre la fonction narrative, le discours du narrateur peut avoir d'autres fonctions, et comme Jakobson, il a distribué ces fonctions selon les différents aspects du récit.

-À l'aspect du texte narratif, il a attribué une fonction de régie selon laquelle le narrateur intervient pour organiser son texte.

-La fonction communicative est attribuée au narrateur qui s'intéresse beaucoup plus à la situation de communication, c'est-à-dire à maintenir le contact avec le lecteur.

-Le narrateur orienté vers lui-même ou vers la relation qui le relie avec l'histoire qu'il raconte, remplit selon Genette une fonction d'attestation.

-La dernière fonction, appelée idéologique est attribuée au narrateur qui intervient pour commenter, expliquer, ou justifier les actions des personnages.

Sans prendre en compte leur fonction essentielle qui est la fonction narrative, les deux narrateurs de Dib ont aussi des fonctions extra-narratives.

Dans *Laëzza*, on trouve que le narrateur s'intéresse beaucoup plus à organiser son récit quant il dit : « *Et l'évènement ? Qui ne pourra que changer la face du monde ? Tout beau, il se produira de lui-même s'il doit se produire, et les trouvera prêts* » (*Laëzza* p35).

Ou « *Nul doute que leur bonne étoile ne s'éteindra pas là* » (*Laëzza* p37).

Ce qui nous permet de lui attribuer une fonction de régie de son texte.

Ainsi, et comme on a déjà vu, le narrateur du deuxième récit a consacré quelques séquences de son récit à se présenter ou à définir son rôle dans

iformer sur la façon par laquelle il accède à l'information narrative :

«Comme il se lamente, Marhoum ! Comme il y a de ses imprécations ! Bêlements sans vergogne que personne d'autre que lui n'entend. Qu'est-ce que je raconte ? Et moi, non, je ne les entends pas ? Mois dans mon rêve ? Et quel songe est-ce où ils me poursuivent d'une nuit à l'autre, sans m'accorder peu ou prou de repos. C'est lui, il est, lui Marhoum, ce rêve chiche de tout rémission et qui n'en finit pas de me visiter. Ses jours, ma nuit les procrée... » (Laëzza p85, 86).

L'accent est mis ici sur le narrateur lui-même et sur la relation qu'il entretient avec son histoire, on peut dire donc que la fonction secondaire qu'accomplit le narrateur d'*El condor pasa* est une fonction d'attestation.

Ce sont presque tous les points étudiés par Genette, mais pour compléter notre étude narratologique, on va examiner deux autres points qui relèvent de la Sémiotique narrative, c'est-à-dire qui ont relation avec le contenu de l'histoire et qui peuvent nous donner quelques indices génériques. Ces éléments sont l'espace narratif et les personnages.

#### **II-4- Fonction de l'espace :**

Chaque récit construit son propre espace qui représente un cadre dans lequel se passent les événements de l'histoire qu'il raconte.

On peut étudier l'espace d'un récit sous plusieurs aspects dont celui de la fonction qu'il remplit dans le texte, semble, peut être, le plus intéressant.

De la fonction réduite au semble décor qui entoure les personnages et leurs actions, à celle de la production du sens, les fonctions de l'espace se multiplient et se diversifient d'un récit à l'autre, et suivant le degré de l'importance

toire, on a même distingué de nouveaux types de récit, comme le récit de voyage, le récit de mer, le récit de montagne ...

Outre leur fonction de déclencher l'action comme dans les contes merveilleux, les différents espaces peuvent aussi déterminer les catégories des personnages (comme chez Zola) ou les étapes de l'intrigue (comme chez Proust), comme ils peuvent renvoyer au changement dans la situation des personnages, ou informer sur leur psychologie à travers la définition de la relation entre les lieux et ces personnages.

Bien que limité en une seule ville, l'espace dans *Laëzza* présente une très grande ouverture sur tous les lieux qui composent cette ville. Dans le texte, ces lieux ne sont pas décrits d'une manière indépendante, mais toujours en relation avec les personnages et les actions, en faisant partie de la description de la vie de la folie et de l'errance que mènent ces derniers dans la diègèse. (Notamment dans la deuxième partie du texte).

« *Donc, cette capitale, où vous quittez à une station des palaces, des night-clubs et leur Whisky à gogo et où, à une autre station de la même ligne, allez jeter l'ancre dans des troquets anar et leurs franchises lippées, cette capitale n'est qu'à eux, ni plus ni moins qu'à eux. Vieux palais, églises gothiques, ruelles débouchant sur de pompeuses avenues, qu'à eux. Dans ses moindres recoins et arrière-cours où elle fait franchement province, qu'à eux. Pigeon et pigeonne au jour, à la nuit, au plaisir qu'ils y prennent. Á New Delhi, ils seraient de ces gibbons squatteurs d'immeubles, après en avoir vidé les occupants. (...) ils exploitent les immenses libéralités de la fière cité, gaz d'échappement en sus. Après leurs nuits passées à se carapater d'une boîte à l'autre, Laëzza se refait une beauté dans les toilettes de ses bars et hôtels sélects de préférence, elle y tient, louve blanche sans pudeur mais honorablement identifiée en ces lieux ...» (*Laëzza* p30).*

nc, ne fonctionne en quelques sortes que comme un signifiant de l'ouverture que cherchent les personnages, comme un élément qui leur permet d'exercer leur liberté.

Cette fonction, si on peut dire, symbolique est plus évidente dans *El condor pasa*, où les lieux décrits symbolisent l'enfermement du héros et mettent en évidence son caractère isolationniste et son refus de l'extérieur ; une maison mauresque qui ne tient aucune relation avec l'extérieur, une villa "enclose de hauts murs avec un jardin profus que possède son ami à la périphérie de la ville", cette ville que le héros " ne voit, ne sent plus" et une chambre où règne "une atmosphère diffuse", "un clair- obscur vaguement pesant".

Selon certains théoriciens, comme Seymour Chatman<sup>1</sup>, on peut construire dans certains récits une relation de correspondance entre l'espace du récit et l'espace de l'histoire, suivant le modèle de la relation entre le temps de l'histoire et le temps de récit.

Cette relation d'opposition est parfaitement réalisée dans notre texte, où le narrateur, qui est comme on a déjà vu la voix intérieure du héros, présente le lieu de la narration comme des "fantômes d'espaces de l'empire déshérité ", des "terres sauvages", "un désert qui dure sans se désoler de sa banalité.". Un espace fictif de la narration qui symbolise la liberté excessive et illimitée que nous offre l'inconscience et la folie, par rapport à l'enfermement, les frontières et les limites qu'impose sur nous la vie réelle et consciente.

On voit donc que l'espace tient une grande importance dans le système significatif des deux récits de Dib, parce qu'il correspond à l'opposition et à la dualité entre la liberté et l'enfermement, qui constitue l'essence et la profondeur de ces récits.

---

1-S.Chatman, Story and discourse : narrative structure in fiction and film, en ligne sur: emile. Simonnet. free.fr/ sitfen/ narrat/ espace.htm.

## ntiels (le schéma actantiel) :

Le personnage est un élément très important dans le récit, qui a un rôle, parfois, élémentaire dans sa détermination générique. On a déjà vu, par exemple, que le statut de personnage était pour Aristote, le seul critère qui différencie une comédie d'une tragédie. De même l'évolution du genre narratif et la diversification de ses formes, à travers le temps, étaient toujours en relation avec l'évolution de la notion de personnage et de la diversification de la manière dont elle est conçue.

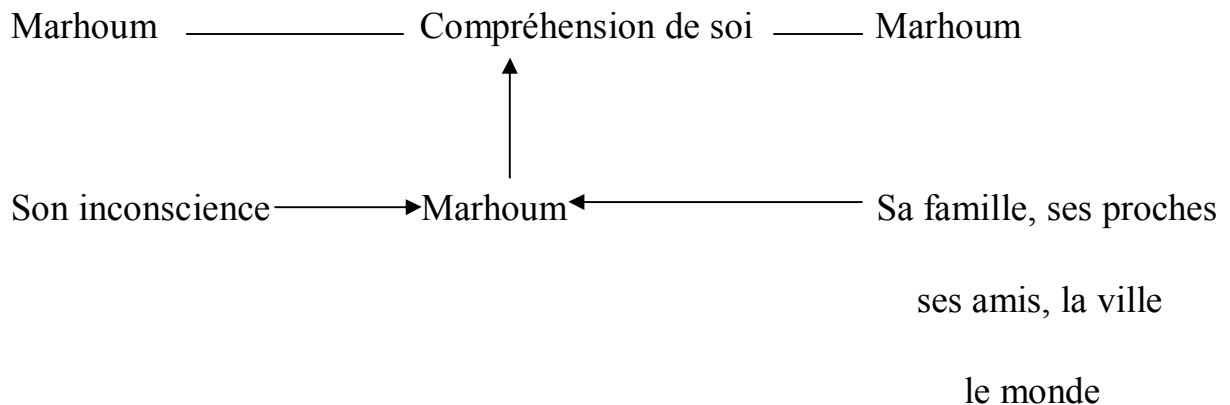
Comme l'espace, les personnages d'un récit peuvent être étudiés selon plusieurs points de vue (plusieurs approches ont été proposées, (Hamon, Jouve, Greimas, Umberto Eco...). Quant à nous, nous allons nous contenter d'étudier les personnages selon leur aspect fonctionnel, qui fait partie de la sémiotique narrative.

Partant des travaux de Propp sur les contes russes, et de ceux de Souriau sur les pièces théâtrales, et tenant compte de la structure syntaxique des langues naturelles, Greimas propose un modèle actantiel (mythique) composé de trois couples d'actants, qui ne sont en effet que les rôles remplis par l'ensemble des personnages ou des acteurs, quelques soient leur nombre ou leur diversité, à l'intérieur d'un univers sémantique qui est le récit. Faisant référence donc à la structure syntaxique de la phrase, Greimas affirme que *«Si l'on se rappelle que les fonctions, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par les mots – le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action" ; l'objet, "quelqu'un qui subit l'action", etc.-, la proposition, dans une telle conception, n'est en effet qu'un spectacle qui se donne à lui-même l'homoloquens. Le spectacle a cependant ceci de particulier, c'est qu'il est permanent : le contenu des actions change tout temps, les acteurs varient, mais l'énoncé spectacle reste toujours le même, car sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles »*<sup>1</sup>.

---

1- Greimas, *Sémantique structurale*, ed de Seuil, Paris 1966, p172.





Dans le premier récit, on trouve seulement deux personnages qui sont considérés comme deux sujets de deux quêtes dont l'objet est différent. Dans la première quête, on trouve que le sujet est Laëzza qui cherche un objet abstrait de type « être » qui est maintenir sa liberté. Alors que dans la deuxième quête, on trouve que le sujet est Bob qui aime Laëzza et désire être avec elle, mais il se trouve confronté à sa liberté excessive.

Dans *El condor pasa* le sujet est Marhoum, qui se sent emmuré par ceux qui l'entourent et qui cherche à se libérer et à se comprendre.

Ce qui est le plus remarqué, est le syncrétisme des actants qui figure dans les trois schémas qu'on a obtenus. Dans le premier schéma, par exemple, un seul acteur Laëzza est en même temps sujet, destinataire et destinataire et c'est de même pour Marhoum. Ce syncrétisme peut être justifié par le nombre limité des acteurs mais il peut être aussi en relation avec le caractère psychologique des quêtes.

Par leur restriction relative, les deux récits de Dib, peuvent se lire comme des nouvelles ; mais la brièveté du texte n'est pas suffisante pour affirmer une telle lecture. Il faut examiner d'autres traits textuels qui peuvent être déterminants, comme l'action, les personnages, la narration, le temps, et l'espace, mais il faut dire au début, que les traits de la nouvelle, considérés ici comme des normes, ne sont en effet que les plus récurrents dans les textes considérés déjà comme nouvelles.

### **III-1- Action :**

Suivant G. Belzane<sup>1</sup> la nouvelle est un genre qui se caractérise par la simplicité, et même la banalité ou l'absence de l'action, c'est ce qu'on peut constater aisément dans *Laëzza* et *El Condor pasa*, dans lesquels l'action est parfois réduite aux simples activités quotidiennes des personnages (*El condor pasa*). Cette simplicité ou cette réduction de l'action sont en relation avec la simplicité de l'intrigue et de la thématique des deux récits, évolution d'une relation de passion dans le premier, et intrigue d'ordre psychique dans le deuxième.

Les deux intrigues se caractérisent aussi par leur unicité, elles ne laissent paraître aucune autre intrigue secondaire ou périphérique, ce qui est le résultat de fait qu'elles mettent l'accent sur une période, un moment déterminé de la vie des personnages sans intégrer aucun autre moment qui peut être préparatoire ou résultant de l'épisode traité. Elles sont caractérisées aussi par leur aspect anecdotique frappant, renforcé par le caractère mythique que Dib donne à ses personnages principaux : Laëzza, figure de nymphe, de Circée, d'Echidna,

---

1- G. Belzane, *Le traitement narratif de la nouvelle*, en ligne sur [www.cndp.fr/revue](http://www.cndp.fr/revue) TDC/776-41209.htm.

riève de Brabant qui veut se venger de Golo qui a tenté de la violer au moyen âge, et Marhoum, figure d'Oedipe qui veut assassiner ses parents et prendre sa soeur pour épouse, et qui, sans se perforer les yeux, va errer dans le désert de sa folie. Ce recours à la mythologie et à l'Histoire a inclut les deux récits dans un monde énigmatique et mystérieux qui va au-delà du réel.

Si ces critères tendent à rapprocher les deux récits de Dib de la nouvelle, d'autres critères tendent, par contre, à les séparer et les éloigner de ce même genre, comme le souci du détail (qui est l'un des caractères du roman), et la diminution de la matière proprement narrative, au profit des dialogues et des commentaires, qui contredisent le principe de concentration du récit. Ce principe qui implique le recours à l'ellipse et à la narration sommaire et accélérée, phénomènes bien qu'ils soient disponibles dans les textes de Dib (comme nous l'avons relevé dans le chapitre de la durée) n'assument pas d'une manière stricte leur rôle d'accélération et de condensation des actions.

### III-2- Narration

Si le mode et la voix de la narration de *Laëzza*, ont fait de lui beaucoup plus un roman classique, qu'une nouvelle (narrateur extra-hétérodiégétique, et non focalisation), ceux de *El condor pasa* écartent toute hésitation devant la classification de ce récit dans la catégorie Nouvelle : focalisation interne, narration extra-homodiégétique et présence intense du narrateur à l'intérieur de l'histoire, en s'adressant tantôt au lecteur pour se présenter, s'expliquer ou commenter (comme on a déjà vu), tantôt au héros pour l'inviter à l'errance et à la folie :

« *Marhoum, comme tu tardes pendant que tu ne trouves pas de lieu où hasarder tes pas et qu'il n'y a meilleur endroit où se cacher, enfouir ses traces, qu'ici au désert. Crois-tu*

« savoir de science certaine que toutes les réponses, tu les rencontreras près de moi et ne les auras que de moi.... » (Laëzza, p86).

Ainsi, si les rêves et les hallucinations du héros ne peuvent sortir l'histoire de son registre réel, l'in vraisemblance de sa narration l'inclut définitivement dans le registre fantastique. Comme nous l'avons déjà vu, le récit est raconté par un narrateur abstrait, impersonnel qui se présente comme l'inconscience du héros, son intériorité, la voix de l'errance et de la folie, ce qui donne au récit une ambiguïté et une opacité qui ne peuvent pas s'inscrire dans le réel.

Cependant la présence d'un narrateur métadiégétique Kadda, qui raconte à Marhoum une petite histoire, qui n'a aucune relation avec l'histoire principale ouvre le récit sur un autre univers, et détourne en quelque sorte, même pour une durée courte, l'attention du lecteur mise sur le héros, ce qui peut constituer une digression du genre en ce qui concerne la concentration de la matière narrative sur le héros. Mais qui peut en même temps renforcer l'effet dramatique produit par le récit sur le lecteur.

### **III-3- Spatio-temporalité :**

En principe le temps et exactement la durée de la diégèse de la nouvelle est plus courte que celle du roman pour une raison qu'on a déjà évoqué, qui est le fait que la nouvelle ne traite généralement qu'un fait divers ou une anecdote, c'est-à-dire un épisode limité de la vie du personnage, contrairement au roman qui traite généralement de l'existence de ses personnages ou même l'existence de quelques générations. Cependant on ne peut pas dire qu'il s'agit d'une règle, du moins pour la nouvelle qui montre au 20<sup>ème</sup> siècle, une grande variabilité concernant ce point, ce qui lui permet d'aller de la nouvelle –instant, qui couvre un moment très court jusqu'à la nouvelle qui couvre toute une vie d'un ou de

les nouvelles de Borges par exemple. Mais ce dernier type nécessite les recours à des ellipses trop longues et à des sommaires très rapides.

Dans les deux récits de Dib la durée de l'histoire est indéterminée, mais on peut déduire qu'elle est courte, notamment dans le deuxième récit où on peut facilement déduire qu'elle couvre la durée de la crise de Marhoum et son entrée à l'asile psychologique.

Mais ce qui nous empêche de confirmer ces déductions sont les ellipses indéterminées et même hypothétiques, qui ne permettent aucune estimation temporelle de la durée éliée et qui donnent aux séquences qu'ils entourent le caractère intemporel et parfois durable (comme dans les deux monologues de Marhoum). De même, c'est l'effet de ces ellipses, ajouté à l'effet que donne l'alternance entre les scènes et les sommaires détaillés, qui donnent aux deux récits leur caractère fragmentaire et discontinu.

L'espace dans les deux récits de Dib participe à ancrer les histoires dans le réel, par ses lieux réels ou vraisemblables (Paris par exemple), on a vu aussi qu'il est fonctionnel et symbolique, lieux ouverts et publics dans *Laëzza*, intimes et clos dans *El condor pasa*, qui, bien qu'ils soient des lieux de prédilection pour la nouvelle, ne peuvent pas nous renseigner sur le genre des récits.

Cependant, c'est l'espace du narrateur, dans le deuxième récit, qui semble capable de nous éclairer un peu. On a vu que le narrateur de *El condor pasa* occupe un espace qui lui est propre; espace présenté comme un désert, auquel il ne cesse pas d'inviter le héros :

« J'attends dans mes terres sauvages, où il, n'ignore point qu'il me découvrira. (...) Sans un clignement de paupière, je surveille l'horizon, et tout ce que j'aperçois pour le moment : des corneilles... ». (*Laëzza*, p77).

*Mais commence par visiter ces contrées que tu n'as pu fouler, encore à ce jour.*

*Ces étranges étendues, ces fantômes d'espaces de l'empire déshérité dont j'ai fait mon domaine. Tu t'y verras toujours au centre, à si prodigieuses distances que tes pas te mèneront. Visite-les à ton gré. Comme moi, le centre en est partout et là où je me tiens en attente, me racontant ton histoire ,histoire venue de loin et qui continuera d'avancer, de venir. » (Laëzza p87).*

Espace donc symbolique, mais tout à fait irréel et invraisemblable, qui vient pour confirmer le caractère fantastique de la narration, en infléchissant le récit vers la nouvelle.

### **III-4- Personnages :**

Contrairement au roman, la nouvelle, suivant toujours G. Belzane, se caractérise généralement par le nombre réduit de ses personnages, qui bénéficient d'une présentation ou une caractérisation ; physique, sociale et psychologique sommaire ou grossière.

Ce qu'on peut dire des personnages de Dib, est que s'ils répondent parfaitement au premier critère, deux personnages dans *Laëzza* et une dizaine dans *El condor pasa*, ils ne peuvent pas tous répondre au deuxième.

Seulement les amis de Marhoum, dans le deuxième récit, sont présentés d'un seul coup, dans de brefs portraits qui contiennent : le nom, la situation sociale, et quelques traits comportementaux, le portrait de la femme de Amri est une illustration :

*« Jeune, jolie, elle ne se cache d'aucun de ces hommes. Elle est allée jusqu'au première de lycée, elle sort sans voile ; mais quant à devoir serrer les mains, lever les yeux sur l'un ou sur l'autre : ça non, elle évite. Elle s'est bornée à murmurer un faible "Salam aleikoum. " ». (Laëzza p79).*

ages principaux, Laëzza, Marhoum, et Bob, ils bénéficient d'une caractérisation qu'on peut qualifier comme variable ou *évolutive*, mais ce n'est pas de la même manière ou dans le même sens pour les trois : les personnalités de Laëzza et de Bob varient avec le temps, leurs pensées et leurs sentiments évoluent avec le développement de l'action. Contrairement à celle de Marhoum qui, outre les deux monologues, semble se révéler en relation avec les lieux, le café, la rue, la maison, la villa de son ami, la chambre (ce qui valorise le rôle de l'espace dans le récit). Ce n'est que dans le premier récit qu'on peut donc parler d'évolution ou de progression, parce qu'il y a une véritable transformation dans le caractère des personnages, par rapport à la simple exposition des sentiments dans le deuxième.

Avant de finir, il faut signaler l'effet de l'énigme et de l'ambiguïté que donne l'incipit du deuxième récit ; ainsi que celui de la surprise et de l'inattendu donné par sa fin. On a déjà vu que Dib a commencé le récit par un passage narratif au futur qui résume d'une manière très opaque le destin du héros, ce qui fait de la lecture, une quête des faits ou des indices qui réalisent la prédiction du narrateur. Mais il faut attendre le dernier paragraphe qui clôt brutalement le récit sans aucune préparation, pour pouvoir trouver la signification de cet incipit. Ce qui fait du début et de la fin de ce récit les moments les plus forts de l'histoire.

Pour conclure, on peut dire que si les caractères de *El condor pasa* nous permettent de le définir comme une nouvelle; ceux de *Laëzza* ne nous permettent que de dire qu'il s'agit d'un récit à la limite entre la nouvelle et le roman.

## Autoportrait ou l'hybridation

**générique.**

La troisième patrie de l'oeuvre, comme nous l'avons déjà vu, est un recueil de textes qui s'affichent comme des essais. Il nous paraît utile avant d'entamer l'analyse proprement dite de ce texte, de nous arrêter un peu sur le statut théorique du genre affiché, ce qui peut nous éclairer ou nous aider dans cette analyse.

### **I- Eléments historiques et théoriques :**

L'essai est un genre littéraire relativement récent. Car malgré la tentative de la critique de lui attribuer des ancêtres antiques comme : les dialogues de Platon, ou les Lettres de Pline (62-114), ou celles de Sénèque (4avJ.C-65ap. J.C), personne ne peut nier que l'apparition du nom et de la pratique de l'essai fut en 1580 avec Montaigne, qui \_après son retrait de la charge publique pour s'occuper de la publication de l'oeuvre de son ami défunt Etienne de La Boétie, intitulée *Discours de la servitude volontaire*\_ réalise un projet tout à fait nouveau et original à son époque: la rédaction de ses *Essais*.

Il nous paraît important avant d'essayer d'accompagner ou de suivre ce nouveau genre dans son développement et son évolution à travers le temps, d'essayer de le définir.

#### **I-1- Tentative de définition :**

En effet en l'absence d'une définition théorique pertinente et générale, quel corpus serait plus utile pour nous que le texte fondateur, les *Essais* de Montaigne, pour en dégager quelques caractéristiques ou critères du genre.

La structure des *Essais* révèle facilement leur caractère subjectif ; Montaigne y traite les différents sujets comme ils ont passés par sa propre conscience, y expose ses propres idées et ses propres pensées, y explique sa vision et sa perception des choses loin de toute idée reçue ou de conception collective. D'ailleurs, Montaigne commence par déclarer dès le début, la subjectivité et l'intimité de son écriture :

« C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'a divertit des l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin que domestique et privée. [...] Ainsi, lecteur, je suis moy mesmes la matière de mon livre. »<sup>2</sup>.

Au cours de son ouvrage composé de trois livres, il multiplie les occasions où il affirme que ces derniers sont les fruits de sa propre expérience dans la vie :

« Toute cette fricassée que je barbouille ici n'est qu'un registre des essais de ma vie »<sup>3</sup>.

Le deuxième critère des *Essais*, pour elle, est la liberté qui figure en premier lieu dans le choix même de l'auteur et dans sa décision de rompre avec toutes les normes et les systèmes établis et de se libérer de toutes les traditions littéraires de son temps, pour inventer une nouvelle forme d'écriture. Cette liberté est présente aussi à l'intérieur du texte, Montaigne adapte le cours de son écriture avec le cours de sa pensée et de sa conscience, il écrit les choses et les êtres comme il les pense, suivant leur nature, car ce n'est qu'à la suite du cours naturel des choses et de la pensée qu'il peut exprimer ce monde toujours en mouvement et d'ajuster ce mouvement avec le mouvement de son moi.

La liberté de Montaigne réside aussi dans son choix des sujets traités, les *Essais* sont marqués par une très grande diversité thématique.

---

1- Ali Ben Ali, Z. Le discours de l'essai de langue française en Algérie, Mises en crise et possibles devenirs, ed P.U.D. Septentrion.1999.  
2-Montaigne, *Essais*, Ed de Pierre Villey, presse universitaire de France, Paris 1988, livre I, P3.  
3- Ibidem. Livre III, chap. 13, P370.

nce, Montaigne se peint, mais il peint aussi l'Homme et l'Histoire.

La mort, la guerre, la vie, le temps, l'art, le savoir, la souffrance, le plaisir, le corps, la maladie, le voyage, la nature, la justice, la peur, l'amitié, l'éducation..., en tant qu'humaniste, Montaigne traite tous ces sujets et tous les sujets qui peuvent intéresser ou qui ont une relation avec l'homme et la vie de son époque. C'est une écriture qui accompagne l'homme et son histoire :

*« Je peins le passage, non d'un âge à un autre [...] mais de jour en jour, de minute en minute »<sup>1</sup>.*

Le troisième caractère de l'écriture des *Essais* est l'ouverture, qui figure, selon Ali Ben Ali, en deux formes : la première consiste en la pratique de l'allusion et de la citation des autres écrivains en particulier les écrivains antiques. Montaigne fait dialoguer son texte avec les textes de son temps et des temps passés pour enrichir son écriture, pour bénéficier des informations et des expériences des autres, mais aussi pour dire ce qu'il ne peut pas dire directement :

*« Qu'on voye, en ce que j'emprunte, si j'ay xeu choisir de quoi rehausser mon propos. Car je fay dire aux autres ce que je ne puis si bien dire, tanstot par faiblesse de mon langage, tanstot par faiblesse de mon sens »<sup>2</sup>.*

La deuxième forme réside dans la révision continuée de l'écriture. Pour adapter son écriture à "l'heure", Montaigne révisé continuellement son œuvre.

Cette révision est faite en général sous forme de rajout ou de digressions par rapport au texte initial.

---

1-Montaigne, *Essais*, op. Cit. Livre III, chap2, p22.

2- Ibidem, Livre II, chap10, p 408.

l'actualité et l'ouverture, sont donc les mots clefs, les fondements de toute tentative de définir le genre. Mais on peut facilement détecter le caractère instable et vague de ces conceptions qui varient d'un contexte à l'autre, d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre.

En effet, ce sont ces caractères même de l'essai qui font qu'il ne bénéficie d'aucune définition théorique précise surtout sur le plan formel, et que le mot "Essai" a désigné à travers le temps et la pratique des textes d'une très grande diversité formelle et structurale. L'essai est toujours considéré comme le genre auquel est attribuée toute forme littéraire non adéquate avec les autres genres. Ces mêmes caractères sont la cause de la grande confusion entre l'essai et d'autres types de discours littéraires et non littéraires comme l'autobiographie, le poème en prose, le traité, le journalisme, etc.

Dans l'attente d'une théorisation plus efficace et plus stricte de l'essai, on accepte que l'informel et la non adéquation aux normes soient les caractères majeurs de ce genre.

## **I-2- Evolution d'un nouveau genre:**

Revenons à l'histoire et à l'évolution de ce genre qui vont être étudiées sur deux plans :

Le premier est celui de son évolution dans la réalité, en tant que pratique ou exercice particulier de la langue, le deuxième est le plan théorique, celui de l'évolution de l'essai en tant que concept littéraire, et plus précisément l'évolution de son statut dans la théorie générique.

**a- Au niveau de la pratique:** Selon A. Pagés et D. Rincé<sup>1</sup>, depuis Montagne, la pratique de l'essai a connu, selon les époques, plusieurs changements.

---

1- A. Pagés et D. Rincé, *Lettres I<sup>re</sup>: textes, méthodes et histoire littéraire*, Paris, Nathan, 1996.p92, 152,232, 362.

ple, la pratique du genre était presque absente, à l'exception de quelques œuvres comme les *Pensées* de Pascal parues, d'une manière posthume, en 1670. Le grand siècle fut dominé par la littérature classique. C'était le siècle du théâtre et de la poésie.

Le siècle des Lumières a connu le triomphe des formes ouvertes et de la pénétration de la littérature par le discours de la pensée ; pour devenir une littérature engagée, une littérature de critique et de revendication. L'essai a recouvert une grande partie de la production littéraire de cette époque. On témoigne aussi la tendance de l'essai à se spécialiser pour ne s'occuper que de domaines bien précis: essai politique, essai sur la société, essai sur les mœurs ...

Par rapport au 18<sup>ème</sup>, l'exercice de l'essai a connu au cours du 19<sup>ème</sup> siècle un affaiblissement remarquable, non pas seulement dans le nombre des essais produits, mais aussi dans le nombre des domaines et des sujets traités. Parmi le peu d'écrivains qui pratiquent le genre dans ce siècle, on peut trouver : Taine, Sainte Beuve, Lanson et Zola.

Depuis son apparition le genre "Essai", n'a jamais été aussi productif qu'à notre ère. Tous les écrivains du 20<sup>ème</sup> siècle, de Valéry à Sartre, de Gide à Malraux, passant par Barthes , Blanchot ,de Beauvoir et autres, ont participé au fait que l'essai récupère son importance à l'intérieur du champ littéraire.

Le dernier siècle fut traversé par les plus grands des événements, des changements et des débats qu'a connus l'humanité et sur tous les plans. L'essai a dû donc reprendre l'exercice de l'un des ses rôle du commencement, celui d'accompagner l'histoire dans son cours.

La liberté intellectuelle et celle de l'expression, la progression étonnante qu'a connue le domaine de la communication, et à un degré plus élevé le renforcement du rôle et de la position de l'intellectuel dans la société moderne,

it aidé l'essai à ne pas rester la simple forme littéraire mais à devenir une action, une manière d'agir directement sur la réalité.

### **b- Au niveau de la théorie :**

Sur le plan théorique, l'essai et comme toutes les formes référentielles, n'a occupé depuis sa naissance aucune place dans le champ littéraire dominé jusqu'au 18<sup>ème</sup> siècle par la théorie aristotélicienne qui ne reconnaît que la fictionnalité comme caractère unique et nécessaire de la littérarité d'un texte et pour laquelle ce n'est pas la création du vers qui fait le poète mais la création des actions et des événements et la manière de les agencer.

Malgré sa pratique toujours en progression, l'essai reste donc marginalisé par la théorie et pendant des siècles après sa parution. Les dictionnaires par exemple, n'ont reconnu l'essai comme forme littéraire que très tardivement, selon Ali Ben Ali, c'était dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'académie française* qu'on a défini pour la première fois l'essai comme forme littéraire, mais l'écrivaine a noté qu'il ne s'agissait pas d'une définition complète ou pertinente, parce qu'elle ignore plusieurs des aspects spécifiques au genre comme l'aspect formel et historique : « ...Il se dit encore de certains ouvrages qu'on intitule ainsi soit par modestie, soit par ce qu'en effet l'auteur ne se propose pas d'approfondir la matière qu'il traite »<sup>1</sup>.

De même l'entrée du mot "Essai" comme classe générique dans un document comme *Le catalogue de la librairie française* était encore beaucoup plus tardive, suivant M. Macée :

« Il faudra attendre le volume 1922-1925, de ce fameux catalogue [...] pour voir s'imposer durablement une entrée Essai »<sup>2</sup>.

---

1- Ali Ben Ali, Z. Le discours de l'essai de langue française en Algérie, Mises en crise et possibles devenirs, op. cit.p36.

2- M. Macée, *Le temps de l'essai*, ed Blin, Paris2006, avant propos.

Les études littéraires n'ont commencé à s'intéresser au genre ou, du moins au texte de Montaigne considéré comme le représentant de ce genre, qu'à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avec H. Wendel en 1882<sup>1</sup> et P. Bonnefon en 1893<sup>2</sup>, et au début du 20<sup>ème</sup> siècle avec P. Villey qui a publié plusieurs études portant sur les *Essais* de Montaigne, dont la première était en 1908<sup>3</sup>.

Ce retard est dû, selon les théoriciens, non pas seulement à la dominance du système générique traditionnel et le rejet de toute forme qui ne fait pas partie ni du dramatique ni de l'épique, ni plus tard, du lyrique, mais aussi à la grande diversité formelle par laquelle se caractérise l'écriture de l'essai et à la difficulté de construire un corpus des essais homogène, susceptible d'être étudié.

L'essai est entré avec force dans le système générique du 20<sup>ème</sup> siècle, il ne s'agit plus aujourd'hui d'un genre mineur, mais d'un pôle générique, d'un genre qui occupe une position aussi importante, dans le champ littéraire, que celle occupée par la fiction et la poésie. Cependant cette entrée ou cette prise de position n'était pas bénie ou justifiée d'une manière définitive par la théorie.

Roman Jakobson, par exemple, a reconnu en 1963<sup>4</sup>, la fonction poétique d'un texte comme preuve de sa littéarité, autrement dit c'est l'aspect esthétique d'une œuvre, qui fait d'elle un objet littéraire, quelque soit son contenu. Suivant cette théorie c'est la finesse du style qui garantit la littéarité de l'essai, et qui lui permet de s'imposer comme forme littéraire originale et indépendante.

Si pour Jakobson, le style raffiné de l'essai suffit à affirmer sa littéarité, et pour la critique classique, sa non fictionnalité le rejette éternellement dans le non littéraire, G. Genette aura à propos de l'essai une position intermédiaire.

---

1-H.Wendel. *Etude sur la langue des Essais de M. M.* Stockholm 1882.

2-Bonnefon. *Montaigne, l'homme et l'oeuvre*, Bordeaux, Paris, Rouan 1893.

3-Villey. *Les livres d'histoire moderne utilisés par Montaigne*, contribution à l'histoire des sources des essais, Hachette. Paris 1908.

4- R. Jakobson. *Essais de linguistique générale*, ed de Minuit, Paris 1963.

Genette a distingué deux types de littérature : une littérature constitutive ou essentialiste et une littérature conditionnelle. À son tour la littérature constitutive est subdivisée en deux sortes : littérature constitutive par critère thématique ou par fiction et littérature constitutive par critère formel ou par diction. Quant à la littérature conditionnelle, elle repose sur le critère subjectif du goût, étroitement lié à une subjectivité individuelle ou collective ; son principe, comme l'atteste Genette, est : « *Je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique* »<sup>1</sup>.

Concernant l'essai, et en tant que prose non fictionnelle, sa littérature est de type conditionnaliste. Pour Genette même un mauvais roman ou un mauvais poème demeurent des œuvres littéraires parce que il s'agit d'un roman et d'un poème, parce que leur littérature est essentialiste, par contre un essai ou une autobiographie peuvent être à l'intérieur ou à l'extérieur du champ littéraire suivant le seul et le simple jugement ou appréciation esthétique positive ou négative du lecteur.

En mettant la littérature d'un texte en prose non fictionnel entre les mains des lecteurs, Genette a pris une position contre celle de Barthes pour lequel, c'est l'intention de l'écrivain qui fait de lui écrivain et de son texte un texte littéraire. Comme Genette, Barthes reconnaît pour les textes non fictionnels et non poétiques (et exactement pour les textes critiques) une littérature qui relève d'un critère subjectif. Mais il ne s'agit pas pour lui d'une appréciation lectoriale individuelle ou collective, mais plutôt d'un choix et d'une intentionnalité individuelle parce que auctoriale : « *est écrivain celui qui veut l'être* »<sup>2</sup>.

---

1- G. Genette, *Fiction et diction*, op. Cit. p 105.

2- Barthes, cité par. G. Genette dans *Fiction et diction*, p234.

Comme celui de Montaigne, le texte de Dib ne traite pas un seul sujet mais il contient quatre-vingt-dix essais non intitulés, caractérisés par une très grande diversité thématique ; la politique mondiale, la mondialisation, le terrorisme, la souffrance des peuples palestinien et irakien, la société algérienne, l'immigration, la faiblesse du monde arabe, les sentiments humains, l'art et la littérature, sont parmi les thèmes traités par Dib qui explique sa vision de tous les aspects de la vie humaine, de toutes les questions qui peuvent intéresser un algérien, musulman, intellectuel, immigrant et vivant à notre époque, en assurant la subjectivité et l'actualité de son texte. Ces deux caractères sont considérés comme les premiers critères du genre "essai".

Concernant le texte lui-même, la simple lecture, nous permet de repérer un certain nombre de caractéristiques qu'on peut résumer, d'une manière non exhaustive, dans les points suivants : la longueur, la polyphonie, et la généricité.

### **II-1- Longueur :**

Théoriquement, un essai peut être réalisé en une phrase, comme en plusieurs centaines de pages, ce qui nous permet de dire que les essais de Dib sont des essais courts qui ont la longueur d'un article, parce qu'ils ont pour limite une phrase simple pour le plus court (essai N12 p 104) et deux pages pour le plus long (essai 62 p 143-145).

### **II-2-Polyphonie :**

On a déjà vu que l'ouverture se présentait au niveau du texte de Montaigne sous deux formes qui sont la citation et la reproduction des discours d'autrui, et la révision perpétuelle de son propre discours. En excluant cette deuxième forme et en changeant son nom en " Dialogisme et Polyphonie", cette ouverture a

nps pour devenir avec Bakhtine, le caractère de tout type de discours humain, quelque soit sa simplicité, ou sa banalité.

Vu comme la rencontre et l'affrontement de deux ou plusieurs thèses, l'essai pour LuKacs, par exemple, est "*un tribunal, mais ce qui en lui constitue l'élément décisif quant aux valeurs n'est pas la sentence ... mais le procès lui-même*"<sup>1</sup>. L'essai constitue le lieu privilégié de la polyphonie et du dialogisme dans leur état le plus explicite. M. Lits a reconnu la polyphonie comme l'une des cinq caractéristiques spécifiques à l'essai mais sous une autre appellation qui est « *la multiplicité des points de vue* »<sup>2</sup>.

L'essayiste fait donc très souvent recours aux discours des autres, mais son but n'est pas toujours le même. Parfois la citation est mise au service de l'argumentation, elle permet à l'essayiste d'enrichir son texte et de renforcer sa position par rapport au sujet traité, ce même essayiste peut aussi citer les propos des autres pour les mettre en cause ou pour montrer son désaccord avec eux.

Dans leur livre *Lire l'essai*, Baar et Liemans ont proposé une approche énonciative pour analyser la où les façons par lesquelles un essayiste (le discours citant) traite les discours des autres (les discours cités) et les met au service de son texte. Ils ont conclu que l'essayiste dispose de plusieurs moyens de citer, ces moyens ne sont en effet que les différents types de discours rapporté, qui sont : les discours direct, indirect, libre, raconté, et les îlots textuels.<sup>3</sup>

Notre but n'est pas d'analyser les techniques énonciatives utilisées par Dib dans la citation des autres, mais seulement d'introduire notre remarque concernant la citation chez Dib.

---

1 - G. Lukacs « A propos de l'essence et de la forme de l'essai » in *L'âme et les formes*, cité dans *Lire l'essai*, op. Cit. p15.

2 - M. Lits, *L'essai*, cité dans *Lire l'essai*, op. Cit. p 17.

3 - *Lire l'essai*, op. Cit. p 85.

peu pratiquée dans l'œuvre de Dib. Tout au long de ses 90 essais on ne peut compter qu'une dizaine de citations explicites. Cette remarque ne doit pas nous conduire à dire que le texte de Dib ne respecte pas ou qu'il s'écarte de l'un des critères essentiels du genre, parce qu'on a déjà vu que l'essayiste cite les autres suivant les besoins de son texte. Cette absence est due, donc, au fait que le texte n'a pas besoin de la citation, un fait qui a deux raisons qui tiennent de la nature même de ce texte et notamment de l'intention communicative de son écrivain, ces deux raisons nous permettent de reconnaître deux types d'essais dans l'œuvre de Dib (avec la possibilité de trouver d'autres) :

Le premier type est celui d'essais dans lesquels l'attitude de Dib était de se trouver seul face au sujet traité, de créer une sorte d'affrontement entre sa pensée et ce sujet, sans prendre en considération les autres discours qui ont traité le même sujet, quelques soient leurs positions.

Dans cette partie, Dib tend à s'effacer textuellement, en créant l'apparence d'une objectivité à travers laquelle il expose sa propre pensée comme une réalité absolue et parfois prescriptive. Derrière cette objectivité trompeuse, on trouve donc un grand renforcement de sa subjectivité. Le lecteur est pris ici comme un simple récepteur d'une thèse prouvée.

Dib écrit dans l'essai N°2:

*« La vérité en soi n'existe pas, qui se présenterait sous forme d'entité platonicienne.*

*Êtres humains, autant qu'inhumains, il nous faut hélas créer nos vérités puis espérer que quelques-unes parmi elles deviennent celles d'un assez grand nombre de gens et que, en tant que telles, elles restent et servent de repères, de point d'appui sur quoi fonder en confiance notre marche vers une plus grande compréhension de notre monde. Sans toutefois oublier que la fausseté, l'erreur, le mensonge, ne sont que la face cachée de la vérité.». (Laëzza p99).*

essai sa vision de la "vérité", il nous y explique une philosophie et une conviction qui émanent d'une subjectivité profonde.

« *La vérité en soi n'existe pas... il nous faut hélas créer nos vérités* ».

Phases qui peuvent même justifier l'absence de la citation dans son texte, il ne croit pas à une vérité objective et absolue qui est celle de tout le monde, mais à une vérité relative qui n'a pour origine qu'un "moi". À chacun sa propre vérité et personne ne peut réfuter la vérité d'un autre, mais seulement espérer que sa vérité soit la plus répandue.

Sur le plan textuel, on voit que Dib fait glisser ses idées de sorte qu'on se sent devant un texte scientifique qui explique une vérité générale, quant à l'apparence de l'objectivité, elle est assurée par plusieurs facteurs comme : l'absence du pronom personnel "je" et l'emploi d'un "nous" indéfini, l'absence de tout type de modalisation grammaticale, le recours à la négation et l'affirmation pures, l'utilisation du présent de l'indicatif et même de la prescription avec le verbe "falloir".

Ce type d'essai relève de ce que Angenot<sup>1</sup> appelle «L'essai cognitif» qui s'affiche selon Baar et Liemans comme « *conceptualisation achevée d'un monde, d'un système empirique, en un discours constatif, d'où l'énonciateur s'est effacé délibérément manifestant ainsi sa légitimité, sa neutralité ... Du coup le lecteur est invité à se cantonner dans le rôle de simple accompagnateur d'un constat axiologique (...) mais opéré de manière non problématique, sans conflit, sans rupture, sans mise en question des présupposés des thèses énoncées.* »<sup>2</sup>.

---

1- Angenot, *La parole pamphlétaire* (typologie des discours modernes) cité dans *Lire l'essai*, op. Cit. p23.

2- Baar et Liemans, *Lire l'essai*, op. Cit. p23.

des essais dans lesquels, Dib n'a pas entamé une discussion proprement dite du sujet traité, mais il se contente de l'afficher. Il ne fait que soulever une question ou un problème sans argumenter son point de vue qui était généralement implicite ou caché derrière une exclamation ou une interrogation ironique. Dans ces essais la formulation de la problématique est généralement précédée ou introduite par un constat qui relève d'un domaine précis (vie quotidienne, littérature, art...).

Nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit des débuts d'essais ou des essais incomplets, mais des essais achevés où le lecteur est totalement impliqué, non pas comme un simple récepteur des idées, mais comme un interlocuteur invité à penser, à être producteur d'idées au même niveau que l'écrivain. De même on ne peut pas tenir ce type d'essais pour simple ou superficiel, parce que l'empreinte de Dib, la force et la profondeur de ces essais sont assurées par le choix des sujets et la manière de leur présentation. Les essais en question ne peuvent donc être considérés que comme une stimulation de l'esprit et de la raison du lecteur, une invitation de celui-ci à penser, à prendre conscience des questions de son monde, à prendre position vis-à-vis de ces questions et pourquoi pas à réagir.

L'essai N 10 nous fournit une illustration :

*« Chez les arabes, l'habitude est, depuis trop longtemps, prise de se prosterner le front dans la poussière, pour qu'ils perçoivent l'état du monde autour d'eux et réalisent que la caravane est en train de passer, qu'elle est déjà passée\_ on aurait bien voulu dire, le dernier métro, mais quel métro ? Et qu'eux sont toujours là le front toujours dans la poussière.*

*Cela n'est plus tout à fait vrai pour les musulmans non arabes » (Laëzza p 104).*

Dans cet essai Dib évoque la question de la faiblesse et la décadence arabe sans s'approfondir dans le traitement de ce sujet. Il n'a pas cherché les causes de

conséquences, ni a proposé des solutions ; tâches laissées au lecteur poussé à penser et à analyser cette situation à travers la remarque par laquelle Dib finit son essai et qui implique la thèse soutenue par lui, son point de vue sur cette affaire consistant en l'affirmation que L'Islam n'est pas la cause de cette faiblesse, comme le pensent d'autres.

La question de Dib et son point de vue sont présentés après un constat historique, celui du fait que les arabes étaient obligés autrefois de mettre la tête contre le sol pour entendre et déterminer le lieu et le passage des caravanes, et il continue en constatant que cette attitude de s'incliner a persisté chez les arabes jusqu' à présent mais ce n'est pas pour les même raisons.

L'originalité de chacun des essais de Dib fait que les deux catégories précédentes ne peuvent pas englober la totalité de l'œuvre, d'où le recours à l'étude du texte sous un autre angle est indispensable. Nous avons donc choisi d'étudier les essais d'un point de vue qui constitue l'une des ramifications les plus importantes de la problématique du genre "Essai", et qui relève en même temps de la problématique principale de notre étude, nous parlons bien sûr de la question générique.

On a déjà vu que le caractère informel de l'essai engendre une confusion entre cette forme et d'autres formes voisines comme l'autobiographie, le journalisme, le traité, etc.

Baar et Liemans vont plus loin en considérant à la suite de J. Starobinski (*Peut on définir l'essai* 1985) et Tremblay (*L'essai, unicité du genre, pluralité des textes* 1994) que la relation entre ces formes et l'essai dépasse la relation de voisinage. Pour eux l'essai n'est pas un simple genre mais un archigenre ou hypergenre qui englobe plusieurs autres genres non fictionnels et non poétiques.

Suivant ces considérations, nous allons analyser le texte de Dib de sorte que nous repérons parmi les genres précédents ceux qui sont présents dans le texte, et de chercher les différentes dimensions génériques dans les essais de Dib.

### **II-3-a-Maximes :**

En lui attribuant des origines scolastiques, *Le dictionnaire du littéraire* affirme que le mot "maxime" a désigné dès le 16<sup>ème</sup> siècle « *une règle de conduite, un principe, un jugement d'ordre général.* »<sup>1</sup>. Ce terme a évolué pour ne désigner aujourd'hui qu'« *une formule concise exprimant une généralité à valeur universelle, et plus spécialement un genre moderne* »<sup>2</sup>.

Le genre désigné par ce terme est né dans la Renaissance et paraît comme « *un jeu de société mondaine, en même temps qu'un exercice spirituel pratiqué et goûté par la haute noblesse proche de l'élite janséniste* »<sup>3</sup>.

Le duc de La Rochefoucauld est considéré comme le père fondateur du genre maxime, (qu'il pratique dans ses correspondances avec La marquise de

---

1 - Jean Vignes, Maxime, *Dictionnaire du littéraire*, op. Cit. 358.

2 - Ibidem p358.

3 - Ibidem p358.

a continué d'être pratiqué sous des formes différentes (produire des maximes ou les recueillir dans des œuvres comme celles de Montaigne ou de Rousseau).

La maxime est un genre qui se définit comme une forme d'écriture très brève qui exprime une vérité universelle ou une pensée profonde. Baar et Liemans affirment que la maxime peut être considérée selon cette définition comme un « *essai épuré, résumé au strict minimum ou encore un jugement dont l'auteur ne livrerait pas les attendus, un procès dont on aurait perdu toutes les pièces sauf la conclusion du plaideur* »<sup>1</sup>.

Dans ce sens, on peut dire que certains des essais de Dib ne sont en effet que des maximes, on lit par exemple dans l'essai 34 :

« *Civilisation accoucheuse d'immédiateté, de ruptures ; inclinant à la spiritualité plutôt qu'à la religion* » (Laëzza p 120).

Cet essai relève donc de la maxime, non pas seulement parce qu'il ne contient qu'une seule phrase, ou parce qu'il exprime une pensée profonde de l'auteur, mais aussi parce que si on revient à la définition de l'essai prononcée par Lukacs, il s'agit ici d'un essai où l'auteur ne s'intéresse pas à exposer le procès de sa pensée mais seulement à prononcer la sentence ; ce qui est parfaitement adéquat à la définition de la maxime.

De même comme dans les essais de Montaigne, on peut trouver dans les essais de Dib des phrases qui expriment des vérités générales et dans lesquelles l'énonciateur est complètement effacé, et qui, une fois isolées de leur contextes textuels peuvent constituer des maximes, et voici quelques exemples :

---

1 - Lire l'essai, op.Cit, p 33.

onge ne sont que la face cachée de la vérité »

(Essai N° 2, *Laëzza*P99).

« Les vraiment grands écrivains n'abandonnent que terres brûlées derrière eux »

(Essai 66, *Laëzza* p 148).

«La nostalgie est une faim sans fin » (Essai 72, *Laëzza* p 153).

### **II-3-b- Autobiographie :**

Partant de la question « l'autobiographie fait elle un sous genre de l'essai ? ». Et après avoir analysé les œuvres autobiographiques de Rousseau d'Althusser, de Leysen, et de Guiton, Baar et Liemans ont affirmé que la réponse est oui, dans la plupart des cas :

« Il est sans doute peu d'autobiographies qui ne contiennent une part d'essais, il est sans doute peu dont l'auteur ne livre pas un message qui dépasse son récit »<sup>1</sup>.

La raison de cette appartenance est donc, pour eux, que les auteurs des autobiographies ont souvent des visées argumentatives. Raconter leurs vies ne constitue pas une fin en soi mais un simple moyen par lequel, ils s'expliquent, se justifient, s'analysent et témoignent.

Le texte de Dib contient quelques "essais" dans lesquels il parle de sa propre vie d'une manière explicite, en utilisant un "je" qui renvoie à Dib en personne. Dans ces séquences Dib parle beaucoup de deux lieux principaux de sa vie, ses deux nations qui sont : l'écriture et l'Algérie.

Dans l'essai 3 de son *Autoportrait*, Dib a décrit le chemin qu'il a parcouru pour s'imposer comme un grand écrivain de langue française, un chemin qui était plein d'obstacles et de difficultés :

---

1 - *Lire l'essai*, op. Cit. p37.

... française ; ce n'est précisément pas un lit de roses. Un lit de roses rien que cela. Un algérien habitué à dormir à la dure, n'en demande pas tant. » (Laëzza p99).

De même, dans l'essai N°20, il cite les gains et les bénéfices que lui a procuré la pratique de l'écriture :

« L'exercice de l'écriture ne m'a jamais rapporté qu'insatisfactions, mécomptes, dépit, tant sur le plan de la forme que sur celui du fond » (Laëzza p109).

Dans le même essai Dib nous avoue que ce sont ces sentiments qui sont derrière le renouvellement perpétuel de son écriture :

« Ce que je n'ai eu cesse de vouloir rattraper compenser par de nouvelles écritures, » (Laëzza p109, 110).

L'essai N° 57, se lit au début comme un essai sur la nature, où l'écrivain parle de ce qui fait la différence entre un pays et un autre, mais après quelques lignes, Dib fait appel à ses souvenirs pour procéder à une comparaison entre la nature de quelques pays qu'il a visité comme les pays d'Europe et la Finlande. À travers de brèves descriptions, il nous explique la relation entre l'homme et la nature dans ces pays, mais il ne le fait que pour les mettre en comparaison avec L'Algérie :

« ... Ainsi en Europe, tout en variant, (...) la relation avec les confins est de plus, ressentie comme vivante, faite d'échanges (...) et par là dessus on voit qu'ici la confiance règne entre l'être humain et la nature. Ce qui pourtant sans quitter l'Europe, quelque part n'est plus le cas : des terres nordiques font exception, (...) Là bas, nature, la nature s'impose comme un abîme de refus. Nulle relation, nul échange, le paysage vous regarde sans vous voir, il n'existe que pour soi ; votre présence y semble déplacée voire sacrilège. Ainsi en est-il d'un autre pays en lequel je me reconnais : L'Algérie » (Laëzza P 136 - 137).

venirs, Dib nous propose un voyage à travers le bon temps, temps des maisons mauresques. Il décrit la vie dans ces maisons ainsi que les relations et liens qu'entretiennent leurs habitants ; liens de *proximité*, de *connaissance mutuelle*, de *partage* et de *participation à la vie commune*, tout en conservant le sens de la vie privée, de la *pudeur* et de la *réserve*.

À travers ce texte, Dib a réussi à nous faire rêver de la vie dans ces maisons et surtout de « *ces lambris de faïences bleus sur fond blanc de Delft dont miroitent les murs du patio, autant que ceux des chambres, et de l'ambiance de fraîcheur qu'ils entretiennent par les jours de canicule ; rêver de ces cours pavées de grands carreaux blancs les uns, vert malachite les autres, à la Vermeer tout en diagonales fuyantes ; et que vous écoutiez, chant liquide, labile d'un éden, les voix de femmes qui s'y élèvent, relayées par les roucoulements des tourterelles , que vous observiez comme la vigne monte du centre de la cour pour se hisser vers les étages et aller de là-haut vous faire de l'ombre... » (Laëzza P149).*

Dib a terminé son essai en regrettant ce temps et le fait d'ignorer à l'époque la valeur de cette vie :

« *Je savais ce que j'allais gagner en quittant tout cela, non ce que j'allais perdre.* » (Laëzza p 149).

Dib a continué dans l'essai 68 de parler des maisons mauresques en s'étalant cette fois sur le regret de leur abandon et leur remplacement par les appartements "*sans air, ni lumière*" que nous héritons du système colonial.

Restons toujours à Tlemcen, il nous a parlé dans l'essai 79 des transformations effectuées dans sa ville par la colonisation qui a mis le sceau européen sur cette ville historique, en rompant « *le réseau de relations conçu pour*

spirituelles, d'une population qui a mis des siècles à les  
tisser » (Laëzza p153).

Dib revient à l'écriture, pour parler dans l'essai 76 de sa situation d'écrivain exilé, souffrant de l'oubli, de la négligence, et de l'indifférence de son pays et de ses compatriotes qui ne se contentent pas de ça mais « *ne cessent plutôt, arrivant de là bas- proteste Dib – de venir violer ma retraite pour me soutirer encore ce qu'ils peuvent, au nom du compatriotisme et de la confraternité. Déjà sur place on me dépouille du bénéfice de mon travail\_ éditions pirates de mes livres, traductions non autorisées, droits principaux et annexes volés (...)* Et ils continuent depuis le temps eux de s'engraisser du revenu de mes œuvres et moi ; depuis le temps de loger dans des H.L.M. » (Laëzza P 155).

Puisant toujours de ses souvenirs, Dib a peint dans les essais 84 et 85 deux tableaux, en décrivant deux paysages naturels qui transportent l'homme dans un autre monde, le Pacifique à travers la côte mexicaine à l'aube, et la Finlande tandis qu'il neige :

« *On reste plus à portée de soi en tournant ses pensées par exemple vers le pacifique tel que je l'ai vu depuis la côte mexicaine, à l'aube d'un jour blanc...* » (Essai N° 84, Laëzza P 160).

« *En Finlande, tant qu'il neige, regardez les arbres, comme fouettés par le tourbillon des flocons, ils vont de l'avant, puis, si tôt que la neige suspend sa chute comme ils attendent et comme vous ne pouvez faire qu'attendre avec eux.* » (Essai 85. Laëzza P160).

À la fin de son *Autoportrait*, Dib nous a raconté un de ses souvenirs d'enfance. Il s'agit d'un souvenir d'école, quand à chaque fin d'année scolaire Dib était conduit avec ses collègues par leurs maîtres pour chanter à la place de la ville :

*Chère école laïque ...*

Il nous parle aussi de sentiment de grandeur qui l'envahit pendant cet événement, et constate qu'il s'agit en fait d'une des formes d'acculturation exercée sur les algériens à l'époque coloniale.

*« Je fais remarquer qu'aucune école en France eut jamais organisé une telle fête »*  
(essai N° 90, *Laëzza* P163).

En effet ces séquences narratives posent un problème de caractérisation ; elles nous font hésiter entre une autobiographie à visée argumentative et donc essais, et des essais à dimension autobiographique, car à la différence des exemples autobiographiques analysés par Baar et Liemans, on ne peut toucher dans ces "essais" de Dib aucune intention de se justifier ou de s'expliquer, ce qui est tangible est la volonté de Dib de faire un compte rendu de sa carrière d'écrivain, sa nostalgie pour le passé et pour L'Algérie, ainsi qu'une admiration de la nature et de sa beauté. À travers ces séquences, l'écrivain choisit de présenter quelques scènes de sa vie qui ont sûrement touché et impressionné profondément son âme ainsi que sa mémoire. Ces scènes ne peuvent donc être considérées, à notre avis, que comme de libres espaces d'expression où le rôle de la raison (aspect essai) est négligeable par rapport à ceux de l'émotion et de la mémoire.

### **II-3-c- Ecriture journalistique :**

Ayant existée depuis le 17<sup>ème</sup> siècle, l'écriture journalistique bénéficie du développement de la presse pour connaître un grand essor au 19<sup>ème</sup> siècle. On a vu naître depuis, plusieurs types ou formes de cette écriture comme l'article, l'enquête, le reportage et l'éditorial.

pour Baar et Liemans un véritable sous genre de l'essai. Fondant leur hypothèse sur les propos de Dubien et Lits, qui indiquent que l'éditorial et l'essai partagent la même évolution historique, ainsi que l'implication plus ou moins explicite de leurs écrivains, ils ajoutent que ces deux formes peuvent aussi avoir une définition commune.

*« Notre définition de l'essai peut s'appliquer à l'éditorial. Celui ci peut en effet se définir comme un écrit factuel en prose, par le moyen duquel un journaliste tente de susciter la réflexion de ses lecteurs sur un sujet d'actualité donné, à propos duquel il défend la thèse de son journal. »<sup>1</sup>.*

Cette définition est adéquate avec le caractère d'un grand nombre d'essais de Dib, dans lesquels il met l'accent sur l'action de pousser le lecteur à penser, et se contente de faire passer sa thèse implicitement, sans exposer le processus de la formulation de cette thèse.

Quant aux thèmes de l'éditorial, R. Dion affirme que les grands écrivains de ce genre ont manifesté une grande liberté dans le choix des sujets traités :

*« On remarque en effet que les plus grands représentants de ce "genre" notamment Emile Zola et François Mauriac ont autant pratiqué la critique littéraire que la chronique politique. »<sup>2</sup>.*

Et ajoute plus loin que la contribution de Zola à ce genre était multiforme:

*« Critique littéraire et critique d'art, causeries légères, chronique politique »<sup>3</sup>.*

Revenons à Baar et Liemans qui affirment que l'essai et l'éditorial ne se distinguent l'un de l'autre que par deux points secondaires : le premier est que l'éditorial est publié dans un journal, il est donc destiné à un public bien précis,

---

1- Lire l'essai, op. Cit. p 42.

2 - R.Dion, Journalisme in *Dictionnaire du littéraire*, op. Cit. P314.

3 - Ibidem P 315.

iste au fait que la longueur de l'essai est indéterminée, elle va de "l'aphorisme au traité" alors que celle de l'éditorial est limitée et réduite.

La prise en considération de ces points nous permet d'inclure dans le sous genre "Editorial" une bonne partie des essais de Dib, car outre leur longueur, qui est bien conforme avec celle de l'éditorial, beaucoup de ces essais émanent du cœur de l'actualité, dans toutes ses composantes: politique, sociale, littéraire et artistique, ce qui renforce leur appartenance au journalisme par rapport à la littérature qui garde toujours une certaine distance par rapport aux sujets traités.

De même et comme on a déjà vu, dans la plupart des essais, Dib ne traite pas le sujet d'une manière épuisante parce que son but semble beaucoup plus d'imprégner le lecteur, d'éveiller son intérêt sur le problème que de lui expliciter le cheminement de la construction d'une thèse ou d'une pensée, sans négliger cependant d'exprimer sa propre vision.

Dans leur aspect thématique, ces essais ou ces éditoriaux peuvent être classés sous deux catégories principales : la première contient les essais politiques et sociaux, la deuxième est celle des essais dont les sujets relèvent de la critique artistique et littéraire.

Nous allons donc essayer d'examiner quelques essais de chaque catégorie, non pas seulement pour confirmer nos propos sur leur genre, mais aussi pour essayer de construire une idée sur la pensée de Dib et sa façon de voir les choses et le monde.

#### **\* La teneur politique :**

Le premier essai de Dib s'affiche comme une chronique politique dans laquelle Dib commence par nous expliquer quand et comment les E.U. ont changé

Il n'est pas possible d'affirmer plus loin que cette attitude n'était en effet qu'une couverture derrière laquelle les E.U. fondent et préparent leur nouvelle attitude impérialiste, l'isolation était très importante, voire obligatoire comme une phase préparatoire à l'impérialisme dont les premières manifestations paraissaient déjà depuis un siècle.

*«Ce changement d'attitude paraît s'être manifesté depuis le conflit de Corée (...) l'éveil des visées impérialistes nord américaines date – il vraiment de là? Il y a lieu à croire que non, il n'est que de se rappeler l'annexion de la Californie arrachée au Mexique en plein 19<sup>ème</sup> siècle. » (Laëzza P 97.98).*

Dib ajoute que l'événement du 11 Septembre 2001 n'a fait que renforcer la position du césarisme américain guidé par George W. Bush, qui transforme son pays en une faction militaro – industrielle de type fascisant.

Un fascisme qui est aussi soutenu par la politique de consommation adopté par le tiers monde, et de la mondialisation qui est entrain de s'instaurer sous la bannière à la fois de l'idéal yankee et de la démocratie.

Soucieux, comme le journaliste qu'il était à ses débuts, de toucher la plus grande tranche des lecteurs, Dib évoque dans son essai 17 un problème du nationalisme arabe qui touche n'importe quel arabe quelque soit sa nationalité ou ses conditions de vie, il s'agit bien sûr du conflit arabo-israélien.

Il commence d'abord par parler de l'expérience des Etats-Unis\_ qui ont dû exterminer le peuple indien pour occuper ses terres, puis ils font recours à l'exploitation des africains à travers l'esclavage, pour faire prospérer ces terres\_ pour affirmer que les choses se sont passées de la même façon avec les israéliens qui ont retenu la leçon mais avec un petit inversement dans l'ordre des faits, parce qu'ils ont commencé d'abord par *« faire mettre en valeurs les espaces conquis en Palestine en réduisant les Palestiniens eux-mêmes à l'état de semi esclaves sur place, et en*

108), puis ils passent à la phase d'extermination, ce qui n'est pas contradictoire parce que «les pays arabes tout à l'entour constituent d'inépuisables réserves de main d'œuvre à bas prix » (Laëzza P108) .

L'essai s'achève sur une mise en garde adressée aux arabes du danger qu'ils risquent d'affronter, qui serait celui de la volonté israélienne d'expansion, mais cette fois à la façon américaine, et de subir le même sort que les indiens, un sort que les arabes auraient mérité de subir vraiment «pour n'avoir pas essayé d'aider, au bon moment, les Palestiniens à se défendre et à garder leur pays ; ils auraient pleinement mérité d'en être là pour s'être montrés déloyaux » (Laëzza P108 .109).

Dans ses essais politiques, Dib évoque maintes autres questions internationales, (comme celle de l'implication des européens dans les affaires politiques et militaires des Etats unis, la face pacifique du terrorisme mondial exercé à travers les systèmes monétaires et les organisations commerciales occidentales, la situation humaine des irakiens et des palestiniens ...), et nationales (comme l'immigration des algériens et leur situation en France et les problèmes des jeunes algériens, etc.).

Dans ces essais, on peut aussi repérer un autre facteur qui renforce leur aspect journalistique. Ce facteur consiste en l'emploi des termes qui relèvent du registre familier et même du registre familier de la langue arabe comme le mot "Hitiste", un mot utilisé spécifiquement dans les milieux des jeunes algériens pour désigner " un chômeur", ce qui connote la connaissance de Dib de la société algérienne et indique que son intégration et sa présence dans cette société n'ont jamais été interrompues, malgré son absence physique.

#### **\*La critique littéraire et artistique :**

Dib consacre à ces deux formes d'écriture (la critique littéraire et la critique artistique) un très grand, sinon le plus grand espace dans *Autoportrait*, une

ent bien à ceux que les écrivains et les critiques publient dans des revues et des journaux pour diffuser leurs points de vue sur des sujets divers, littéraires et artistiques.

Dans ces essais, l'écrivain fait preuve d'une diversité thématique immense, ainsi que d'une grande connaissance, non pas seulement de l'univers littéraire mais de l'univers artistique en général : œuvres littéraires, écrivains, œuvres de peinture et de musique, concepts artistiques de toutes les périodes et de tous les courants, sont tous évoqués dans l'œuvre de Dib d'une manière plus ou moins approfondie qui va de la simple expression d'une impression laissée par une œuvre ou une remarque sur un écrivain ou sur son style, à l'analyse approfondie d'un phénomène ou d'un concept.

Les essais suivants nous servent d'illustration :

Dans son essai 41, Dib évoque une question qui constitue la préoccupation majeure de la théorie littéraire depuis sa naissance, qui est celle de définir la poésie et de dessiner ses frontières.

Dés l'abord, Dib affiche déjà, d'une manière très claire, son point de vue consistant à affirmer l'impossibilité d'une telle tâche :

« Il est à craindre que le jour où l'on répondrait à cette question, la poésie aurait vécu » (Laëzza P124), puis il passe à l'examen de quelques définitions possibles et de celles de Guillevic « *la poésie est une autre chose* » et de Swift qui dit : « *la mission de l'art est de voir l'invisible* ».

Plus loin, l'écrivain nous propose sa propre vision de la poésie « *Qu'on me pardonne si j'ajoute de mon cru, qu'elle est de l'irrationnel qui revêt une forme. Elle est doc inspiration (Ou elle n'est pas)* » (Laëzza P 125).

aphore géologique, il affirme que pour lui, l'inspiration du poète est comme l'éruption volcanique, ce "*feu central*" qui pousse le volcan à cracher ses laves qui, en refroidissant, prennent des morphologies très diverses. Mais il signale que cette irrationalité de la littérature est très récente, pour la poésie française qui ne l'a connue qu'en contact avec le romantisme allemand.

À la fin de son essai, Dib et en s'inscrivant lui-même dans un cadre romantique revient à reformuler son point de vue de début :

*« La poétique, et non la poésie, doit se redéfinir chaque fois avec chaque poète, chaque poème, et autant de fois qu'il y a de poètes et de poèmes. » (Laëzza p 126).*

Dans l'essai 36 Dib se montre inquiet de l'état de la musique dans notre monde, marqué par la décadence du goût général et de la mauvaise qualité de la production. Il s'interroge sur les raisons du fait que le public préfère ces compositeurs qui *« ne font qu'enfiler les procédés, et leur musique ne bouge pas d'un pouce » (Laëzza p 120)*, alors que les autres, les vrais inventeurs sont boudés et même stigmatisés par "*l'inepte estampille d'art élitiste*".

Dib n'a pas laissé cette interrogation ouverte. Pour lui, la critique, par sa paresse et sa complaisance, a une part de responsabilité dans l'instauration de cette situation, mais la grande part est celle de la démagogie des promoteurs de la culture officielle qui basent sur cet art élitiste *« leur programme d'éducation du bon peuple »*. Mais il s'interroge de nouveau, à la fin de son texte, et d'une manière ironique, si le fait d'être un fondement culturel et éducatif ne mérite pas d'être un mauvais compositeur et *« de remplir d'abord les salles ? » (Laëzza P121).*

Même si ces essais ont l'apparence et la forme d'une simple écriture journalistique qui a pour Objet la critique ou le commentaire d'un sujet

nent un aspect philosophique et méditatif très profond.

L'essai N°63, par exemple, s'affiche comme une recherche sur les facteurs et la manière d'évolution de la technique de l'autoportrait, de l'âge classique à l'âge contemporain. À travers ce sujet, l'écrivain évoque un problème humaniste qui s'impose comme l'un des caractères de l'homme moderne, qui est celui de la méconnaissance de soi et du fractionnement de la personnalité.

Partant du fait que si on cherche des autoportraits dans la peinture d'aujourd'hui, on ne trouverait que *«têtes de cauchemar, spectrales, suggérant l'horreur, l'innommable, et pour le moins une exposition de morceaux désarticulés, dépecés de boucherie »* (Laëzza p145.146), il pose la question pourquoi la peinture a évolué dans ce "sens" ?

Pour lui, ce qui fait la différence entre les autoportraits de Raphaël, de Rembrandt ou de Chardin et ceux de Ensor, de Picasso et de Bacon, est que, ce qui fait le portrait chez les premiers n'est pas l'image qui paraît dans la glace mais c'est bien *«la conscience de moi dont ils étaient pénétrés profondément, ingénument»*, alors que derrière les portraits des derniers on trouve le fait *«qu'ils ne se regardent plus, comme nous, que dans des bris de glace»*.

Dib termine son essai par une anecdote qui interprète d'une manière ironique l'état du "moi" de l'homme à notre époque, un moi perdu et sans propriétaire :

*«Jadis, les objets dont les propriétaires ne se faisaient pas connaître un an et un jour après qu'un navire s'était échoué, l'Autorité les déclarait produits de bris et de naufrages. »* (Laëzza p146).

Bien que certaines de ses parties relèvent de divers autres genres, qu'ils soient considérés comme des genres indépendants ou des sous genres de l'essai, le texte de Dib incarne aussi des essais proprement dit, c'est-à-dire des parties qui ne peuvent être classées sous aucune autre forme.

Emanant de sa subjectivité et de son expérience, et traitant des sujets qui concernent l'homme en général, les essais de Dib sont bien convenables avec la définition proposée par Lukacs qui voit dans l'essai la forme qui, grâce à l'acuité de la vision et la hauteur de son producteur, confère à la vie empirique et à l'expérience vécue, le statut de «*conception du monde, de point de vue, de prise de position face à la vie*»<sup>1</sup>, autrement dit il s'agit de la mise en forme de l'idée dont la vie empirique n'est que la manifestation.

En dépassant le cadre de la vie quotidienne, avec ses événements, ses problèmes et ses anecdotes, et simulant l'objectivité, et l'assurance d'un sage, chez lequel le "je" personnel est tout à fait absent, et qui parle au nom de l'homme et implique son interlocuteur en utilisant "nous", et "vous", Dib nous a fait traverser le monde de la pensée, du conceptuel, et de l'abstraction. Il nous a fait découvrir sa façon de voir et de penser l'essence de certaines notions de la vie humaine comme l'âge, les idées, la communication humaine, le mariage mixte, la vérité, l'écriture, etc., dans des essais qui ont une profondeur philosophique et une valeur intellectuelle très importante.

Se sentant au terme de son expérience, Dib nous fait découvrir dans son essai 43, par exemple, la "liberté" et le "soulagement" que nous offre cette étape, qui ne fait que nous mettre en familiarité et en accord avec notre destin :

« *L'âge venant. On n'espère plus qu'une chose : bénéficier de rallonges.*

---

1 - Lukacs, cité in *Lire l'essai*, op. Cit. p16.

*endre de personne. Ni faire de l'argent ou une œuvre, ni travailler à asseoir et avancer une carrière. Fini ça. Tout ce qui peut vous arriver, est arrivé déjà et, tout ce qui peut advenir, viendra maintenant trop tard. Quel soulagement d'en être là ! C'est la liberté, la vraie. Enfin vous respirez. Vous n'avez plus en tout et pour tout que le destin comme compagnon. Ainsi vous trouvez- vous disponible dès le matin, au réveil, et n'avez-vous d'autre but que de vous installer avec le destin comme partenaire devant l'échiquier pour la dernière partie à jouer ; ce destin devenu votre unique familier- si familier que vous ne le prenez pas tous les jours au sérieux et ne calculez plus vos coups, lui laissant toute latitude de méditer, lui les siens. Vous vous sentez au-delà, y compris en sa présence, et fort en avant. Et à bien voir, il ne fait que juste ce qu'il faut pour durer, de son côté. Aussi, pas plus pour lui que pour vous, la véritable question n'est de remporter la partie, cela ne fait plus sens. Lui, la remportera certes, mais vous en rirez, vous, doucement dans cette barbe que vous ne rasez plus : depuis combien du temps déjà ? » (Laëzza P 126-127).*

## **II- 3-e- Fiction :**

L'essai se définit comme une écriture factuelle et réflexive qui exclut tout recours à l'imagination de l'écrivain. Cependant Dib réalise un impossible assemblage en intégrant dans son *Autoportrait* quelques séquences narratives qui relèvent du fictionnel et dont certaines sont empruntées à ses écritures romanesques précédentes. Nous ne savons si on peut parler d'un essayisme fictionnel, parce que à travers ces séquences l'écrivain a évoqué des questions qu'il ne peut ou ne veut pas évoquer directement.

Dans l'essai 13 par exemple, on note que Dib évoque, à travers l'imagination d'un dialogue entre deux personnages anonymes, un problème qui constitue le souci majeur de notre monde actuel : "le terrorisme". À travers ce dialogue, il nous a révélé l'idéologie du terroriste qui n'a que la mort pour moyen d'expression et qui se croit soutenu par Dieu ou par certaines valeurs morales :

t que nous nous faisons entendre, dit le premier.

Son interlocuteur :

- Vous entendez par là : la mort des autres?

*Le premier prit tout de même le temps de réfléchir.*

- Bien sûr.

- Il vous faudra par conséquent sans cesse tuer. Car il y en aura toujours qui contesteront, se dresseront sur votre chemin.

- S'il le faut, il le faut. La loi de Dieu le veut.

(Essai 13. *Laëzza* P 104-105).

Continuant à pénétrer les profondeurs de l'âme humaine, et en examinant la psychologie toujours d'un personnage anonyme, il parle dans l'essai 53 de la douleur et du mal de se souvenir et de l'impossibilité de se libérer des souvenirs qui laissent en nous des êtres chers, ce qui nous mène à changer nos attitudes de vie.

*« Se rappelant régulièrement à lui, ce souvenir, dont il ne peut se déprendre, (...)et maintenant après bien des années, régulièrement son coeur défaille à l'évocation de ce moment, il veut mourir pour faire revivre. Cette impossibilité de durée et de longueur dans les liaisons humaines, cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe et s'étend de là sur notre maison, me ramènent sans cesse à la nécessité de l'isolement... » (Laëzza p133.134).*



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

et mettre à jour sa pensée semblent être les buts essentiels de Dib quelque soit la forme ou le genre de ses "essais" qui s'imposent, comme l'indique leur titre, comme un véritable autoportrait de leur auteur.

Le texte nous offre une connaissance approfondie de la personnalité de son écrivain ainsi qu'une analyse de sa mentalité et de sa façon de penser l'homme et la vie.

Ingénieux, varié, libre, et riche en idées, en thèmes, et surtout en formes, ce texte résume une expérience de vie aussi bien qu'un parcours intellectuel qui ne sont pas ceux d'un homme ordinaire.

## **autobiographiques.**

La quatrième partie de *Laëzza* intitulée "Rencontres" semble un récit autobiographique, mais ce jugement générique ne peut être confirmé qu'après une vérification approfondie, non seulement, à cause de la complexité du champ conceptuel et notionnel qui entoure ce genre, mais aussi de la complexité habituelle de l'écriture dibienne.

Nous allons donc commencer par une mise en évidence de ces différents concepts dont la confusion peut influencer la réception d'un texte comme "Rencontres", et à la lumière de laquelle on essaiera de déterminer la classe générique de ce texte.

### **I- Concepts historiques et théoriques :**

#### **I-1-L'autobiographie :**

Le théoricien, qui s'est appliqué depuis les années 60 aux études de l'écriture autobiographique, Philippe Lejeune, a défini ce genre comme : « ... récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »<sup>1</sup>.

Ce genre est fondé sur un pacte entre l'auteur et le lecteur figurant dans l'affirmation d'une identification entre le narrateur, le personnage et l'auteur lui-même, P. Lejeune appelle cette convention «Le pacte autobiographique ».

Celui-ci implique un autre pacte qui est le pacte de référentialité ; un texte autobiographique par opposition au texte romanesque ne prétend pas à la

---

1- P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Ed de Seuil, col Poétique, Paris 1975, P14.

él, son but est la vérité et l'authenticité des faits racontés.

La troisième contrainte du genre est que le narrateur doit raconter d'une manière rétrospective sa propre vie et le parcours de la construction de sa personnalité dans lequel la période d'enfance a une place de choix.

Jean Jacques Rousseau est considéré comme le fondateur de ce genre avec ses *Confessions* publiées entre 1765 et 1770, et dans lesquelles le pacte autobiographique entre les lecteurs et l'auteur est réalisé par la confirmation de ce dernier de la sincérité des faits racontés : «voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité » (prologue) <sup>1</sup>. Cette confirmation est renforcée par la prise à témoin de Dieu «*Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge [...] j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi - même*»<sup>2</sup>.

Cependant Rousseau n'était pas le premier à prendre sa propre vie, d'une manière explicite, comme un objet d'écriture ; on trouve par exemple, bien plus avant, *Les Confessions* de Saint Augustin, rédigées entre 397 et 401, *Livre de ma vie* de Sainte Thérèse d'Avila, rédigé suivant le modèle de Saint Augustin, au 16<sup>ème</sup> siècle, et les hommes nobles du 17<sup>ème</sup> siècle, qui sans avoir l'intention de produire une œuvre littéraire, rédigeaient leurs Mémoires, dont l'objet passe avec le temps des aventures des guerres à la vie proprement personnelle et intérieure. De même avec l'humanisme et les lumières, on constate de plus en plus l'apparition de la notion de "Personne" et la tendance à la découverte du moi et le passage du "je" historique au "je" individuel.

---

1- J.J. Rousseau, *Les Confessions*, coll. Folio classique, ed Gallimard, Paris 1955, prologue.

2-Ibidem, p 33-34.

la psychanalyse ont eu un rôle très important dans l'essor qu'a connu l'écriture autobiographique dans la période ultérieure ; l'homme du 19<sup>ème</sup> et de 20<sup>ème</sup> siècle se penche sur lui-même, sur son passé, se consacre à la découverte de son moi et de son intériorité, à l'analyse de ses sentiments, de ses actions et de ses réactions, à travers de multiples formes d'écriture autobiographique : confession, récit de vie, journal, mémoire ... etc.

La deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècles est qualifiée comme "Le temps de l'autobiographie" par excellence, Henri Godard, par exemple, a lié l'essor de l'autobiographie dans cette période à la crise qu'a connu la fiction après la deuxième guerre mondiale. Selon lui, les contextes de cette époque obligent les écrivains de s'éloigner de la fiction et à recourir aux écritures référentielles, car les événements vécus ou témoignés par l'humanité dépassent toute fiction et imagination.

*« Il y a quoi, en 1945, trouver à l'invention de personnages fictifs et de leur destinée personnelle quelque chose de, à la fois dérisoire et indécent. [...] À côté de cette réalité de chair et de sang et des hommes et des femmes qui l'ont vécue, que pèseraient des être de papier, leurs drames personnels, leurs amours, tous par définition inventés ? »<sup>1</sup>.*

## **I-2- Le roman autobiographique :**

Quelques années après la guerre, quelques romanciers de l'entre deux guerres comme, Céline, Malraux ou Aragon, sont revenus sur la fiction, mais non pas d'une manière absolue. Dorénavant ils entreprennent de mélanger fiction, genre de prestige, et autobiographie, genre préféré à l'époque, en donnant naissance à un nouveau genre : «le roman autobiographique », défini donc comme le point d'intersection entre le roman et l'autobiographie.

---

1- Henri Godard, Crise de la fiction, chronique, roman- autobiographique et autofiction in *L'éclatement des genres dans le XX<sup>ème</sup> siècle*, op. Cit. p83.84.

genre à travers l'explication de la tâche de son auteur :

« *Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait co-exister, Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir.* »<sup>1</sup>.

Selon lui le genre est fondé principalement sur le procédé de double affichage des signes à la fois d'identification et de non identification entre l'auteur et le narrateur-héros.

Malgré sa position entre deux formes littéraires contradictoires, le roman et l'autobiographie, théoriquement récents, ce chercheur reconnaît que l'origine de cette forme remonte au II<sup>ème</sup> siècle, quand Apulée a réussi dans son récit *Les Métamorphoses* ou *L'âne d'or* à "semer dans l'esprit de ses lecteurs " le doute d'une identification possible entre son héros et lui-même. De même le livre que Marguerite Briet, a publié sous le pseudonyme de « Hilisenne de Grenne » en 1538, fait d'elle la « *créatrice du roman autobiographique français* »<sup>2</sup>. Cet enracinement dans l'histoire donne au genre un caractère indépendant : « *De tels phénomènes militent pour une acception existentialiste du genre* »<sup>3</sup>.

### **I-3-L'autofiction :**

La deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle est caractérisée aussi sur le plan littéraire par l'apparition et l'imposition d'une nouvelle variété de l'écriture autobiographique, un nouveau concept dont le signifiant est un néologisme : « l'autofiction ».

Gérard Genette détermine le pacte autofictionnel comme suit :

---

1- P. Gasparini, *Est-il je ?*, ed de Seuil, coll. Poétique, Paris 2004, p14.

2-A.M.Schmidt, *Histoire des littératures*, cité dans *Est-il je ?* p294.

3-P. Gasparini, *Est-il je ?* Op. Cit. p 294.

raconter une histoire dont je suis le héros, mais qui ne m'est jamais arrivée »<sup>1</sup>, le texte autofictionnel est donc un texte où il y a une identification onomastique entre le narrateur-héros et l'auteur qui attribue à lui-même une histoire dont les événements sont fictifs et imaginaires.

Serge Doubrovsky était le premier qui a décidé de réaliser le genre à travers son œuvre "*Fils*" paru en 1977, après avoir lu le texte de P. Lejeune dans lequel il a envisagé le genre théoriquement :

« Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche »<sup>2</sup>.

En effet, pour Gasparini, « l'aveuglement » de P. Lejeune n'ouvre pas seulement le chemin devant un écrivain pour inventer la pratique de l'autofiction, mais il a permis aussi à un chercheur comme Vincent Colonna de mettre en évidence, l'existence, jusque là inaperçue de cette pratique, illustrée par des œuvres comme *La divine Comédie* de Dante ou quelques romans de Céline.

Doubrovsky a poussé l'identification entre le narrateur et l'auteur jusqu'à l'inconscience, en faisant de la psychanalyse l'une des trois bases, sur lesquelles est fondée l'autofiction (identification onomastique entre les trois instances narratives, la psychanalyse et la littérarité), ce qui encourage une réception purement autobiographique du texte autofictionnel.

P. Gasparini, met en cause la capacité de seul critère de la littérarité d'éliminer la confusion entre ces deux genres:

---

1- Gérard Genette, *fiction et diction*, op. Cit. p 161.

2- P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. Cit. p34

os sont identifiables à tout point de vue, jusqu'au niveau de l'inconscient, si le protocole d'énonciation est autobiographique, qu'est-ce qui justifie la mention générique «roman»? Réponse : l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref un dessein littéraire. Mais peut-on constituer un genre sur la base de telles revendications? Et l'autobiographie n'a-t-elle pas assez démontré sa capacité à les mettre en œuvre »<sup>1</sup>.

Pour sa part V. Colonna aura une conception de l'autofiction autre que celle de son créateur, pour lui, le texte fictionnel doit fournir les indices de sa fictionnalité, de sorte qu'il ne puisse être l'objet d'aucune vérification référentielle :

« La fictionnalisation de soi consiste à inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. »<sup>2</sup>.

La même idée était déjà soutenue par P. Lejeune qui affirme que :

« pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction comme une « autofiction », il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà »<sup>3</sup>.

Pratiquement, peu de livres qualifiés comme autofictionnels respectent d'une manière rigide ce pacte, les écrivains ont tendance à insérer dans le texte autofictionnel des éléments référentiels et donc de multiplier les signes de leur identification avec leurs personnages, ce qui engendre une confusion dans la réception de ce genre, cette fois avec le roman autobiographique.

---

1- P. Gasparini. *Est-il je ?* op. Cit. p23.

2- V. Colonna.

L'autofiction, *Essai sur la fictionnalisation de soi en littéraire*, thèse inédite sous la direction de G. Genette .Paris

.E.H.E.S.S.1989.cité dans *Est-il je ?* p24.

3- P. Lejeune.

*Moi aussi*, cité dans *Est-il je ?* Op. Cit. p 25.

## **l'autobiographie :**

### **II-1-Le rejet théorique :**

En tant que prose non fictionnelle, le genre autobiographique a été toujours exclu du champ littéraire réduit depuis Aristote à la seule poésie représentative, ainsi la poésie lyrique est éloignée parce que c'est une simple narration de sentiments réels et personnels. Aristote considère que la fonction du poète n'est pas de décrire le réel et l'individuel mais d'inventer le général : « *le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable, ou du nécessaire.* »<sup>1</sup>.

Le rétablissement de la théorie littéraire aristotélicienne, après la renaissance a fait que tous les textes référentiels produits ultérieurement sont refoulés dans la non littérature. Sur ce propos Gasparini affirme que :

*« Même les textes référentiels qui ont bénéficié d'une lecture littéraire comme les autobiographies de Rousseau, de Chateaubriand, ou de Stendhal, n'en font pas grâce à leur originalité, mais grâce aux informations biographiques qu'ils donnent à propos de leurs écrivains et par considération des services rendus par leurs auteurs aux genres nobles. »*<sup>2</sup>.

### **II-2-La nouvelle conception de l'autobiographie :**

C'est avec l'apparition de nouvelles démarches d'investigation du texte littéraire que les choses commencent à changer, d'ailleurs P. Le jeune n'a pu donner ou attribuer le statut du genre littéraire aux écritures autobiographiques qu'en les voyant de point de vue pragmatique et non pas de point de vue poétique. C'est sur le pacte établi entre l'auteur et le lecteur qu'il a fondé le genre et non pas en lui cherchant une place dans la théorie des genres ou en lui

---

1- Aristote. *Poétique*, Col poétique. Ed du Seuil paris 1980, chap9.p95.

2-P. Gasparini. *Est-il je ? Op. Cit.* p 304-305.

tique et historique, pourtant réclamée par

G.Genette dans *Introduction à l'architexte* :

*«J'observe que Philippe Lejeune, qui voit, sans doute à juste titre dans l'autobiographie un genre relativement récent, la définit en des termes [...] où n'intervient aucune détermination historique : l'autobiographique n'est sans doute possible qu'à l'époque moderne, mais sa définition combinatoire de traits thématiques (devenir d'une individualité réelle) modaux (narration autodiégétique rétrospective) et formels (en prose) est typiquement aristotélicienne et rigoureusement intemporelle »<sup>1</sup>.*

Mais malgré l'évolution de la théorie littéraire, et l'intégration de la poésie lyrique, comme expression d'une réalité personnelle, dans le système aristotélicien, ainsi que l'acceptation depuis Jakobson que l'aspect formel ou esthétique d'un texte, sa fonction poétique, est le seul critère de sa littéarité, on trouve que l'autobiographie est encore exposée aux critiques qui refusent avec force son intégration aux genres littéraires, Gasparini a cité plusieurs illustrations ou exemples de ce refus , parmi lesquels on peut évoquer certains comme Thibaudet qui considère l'autobiographie comme *« l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers »<sup>2</sup>*, ou encore de Barthes qui refusait au véritable écrivain l'usage transitif du langage réservé au simple écrivain, ou plus récemment du philosophe français Gilles Deleuze pour lequel :

*« Écrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours, ses deuils et ses fantasmes [...] ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire je »<sup>3</sup>.*

---

1- G. Genette. *Introduction à l'architexte*. Op. Cit. p78.

2-Thibaudet, cité dans *Est-il je ?* , op. Cit. p321.

3- G. Deleuze, cité dans *Est-il je ?* , op. Cit. p 316.

tique, les écritures autobiographiques recouvrent un espace très large du champ littéraire, affirmé, non pas seulement, par le très grand nombre des oeuvres publiées de puis Rousseau et le grand succès qu'elles ont connu, et connaissent encore dans les milieux lectoraux, mais aussi par la diversité des pratiques d'écriture au sein de cette catégorie littéraire (récit de vie, journal, mémoire ... ) et de sa pratique toujours en évolution même par ses critiques comme Barthes ou Sollers.

### **III- "Rencontres" est il une autobiographie ?**

La détermination générique d'un texte d'une apparence autobiographique peut être affectée ou détournée par l'indétermination, ou pour être positif, par une détermination théorique non définitive et insuffisante des frontières séparant le genre autobiographique, proprement dit, des genres qui ont paru de sa dérivation ou de sa combinaison avec d'autres genres.

Comme tentative de détermination, P. Gasparini a proposé une grille de différenciation entre les notions génériques précédentes, basée sur la vérification de l'identification entre le héros et l'écrivain, et l'analyse de quelques éléments du récit comme le temps, la narration, et le paratexte .

Notre tâche réside dans la projection de cette grille sur le texte de Dib pour pouvoir lui attribuer une de ces étiquettes génériques.

#### **III-1-Anonymat du narrateur-héros :**

La première lecture du texte montre qu'il s'agit d'un récit rétrospectif, raconté à la première personne, dont le narrateur-héros n'est guère nommé dans le récit, ni par lui-même, ni par l'un des autres personnages du texte. On a affaire donc à un narrateur-héros anonyme. Du point de vue théorique (pragmatique), l'anonymat du narrateur-héros peut avoir plusieurs

mbolique...), dans "Rencontres", nous pensons que cet anonymat ne peut avoir qu'une seule interprétation qui est l'interprétation référentielle. Car en refusant de donner une identité onomastique à son narrateur-héros, l'écrivain – nous semble-t-il– a laissé aux lecteurs la possibilité d'accorder la narration à la personne qui porte le nom (le seul) figurant sur la couverture de l'œuvre qui est bien sur, Mohamed Dib, qui assume donc lui-même la narration de sa "propre" vie.

De point de vue énonciatif, on n'a pas besoin de citer le nom quand on parle de soi, qu'il s'agisse des propos véridiques ou non. L'anonymat du narrateur héros ne peut donc seule confirmer la référentialité ou l'authenticité du récit, aussi le recours à d'autres critères est obligatoire.

### **III-2-Identification biographique :**

L'identification biographique entre l'auteur et le narrateur-héros est le premier paramètre auquel le simple lecteur fait recours afin de pouvoir répondre à la question de la fictionnalité ou de la référentialité d'un récit apparemment autobiographique. Ce lecteur va comparer les éléments biographiques qui se trouvent dans le texte avec ceux qui se trouvent dans des sources extratextuelles comme : le paratexte, le métatexte ainsi que sa culture générale et ses connaissances encyclopédiques.

Selon P. Gasparini, il y a deux types complémentaires d'identité : une identité statique, qui comprend le nom, la date de naissance, la profession, etc. Et une identité dynamique, toujours en mouvement et variable qui contient le goût, le mode de vie, les croyances, l'aspect psychique et sentimental. Parce que stable et invariable, nous allons commencer par l'étude de l'identité statique du narrateur-héros et le taux de sa conformité avec celle de M. Dib.

est né en 1920 à Tlemcen, où il a passé toute la période de son enfance et de sa première jeunesse, le nom de cette ville figure trois fois dans le texte comme la ville natale du narrateur-héros et où se passent la plupart des événements racontés. Du même le texte a cité que le narrateur-héros avait dix huit ans au début de la deuxième guerre mondiale, un simple calcul montre que c'est le cas pour M. Dib qui avait lui aussi dix huit ans à cette époque.

Nous retournons vers notre expression "la plupart" des événements racontés; la plupart et non pas tous les événements, parce que le narrateur a fait appel a ses souvenirs d'études au lycée en mentionnant qu'il a passé cette étape de sa vie à Oujda au Maroc et non pas dans sa ville :

*«Cela se passait au lycée d'Oujda où, ayant déserté le collège de ma propre ville, je continuais mes études. » (Laëzza p185)*

La biographie de Dib montre qu'il n'a pas passé, lui aussi, sa période du lycée à Tlemcen, mais à Oujda au Maroc.

P. Gasparini insiste sur l'importance cruciale qu'a l'identification professionnelle dans l'identification entre le narrateur-héros et l'écrivain : *« il est un trait biographique du personnage qui autorise à lui seul ,son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain »* et il lie l'absence de cette identification dans un récit référentiel à deux raisons : ou bien le récit est centré sur la période où l'écrivain n'est pas encore devenu écrivain, enfance, adolescence ..., ou il traite une crise affective qui a éloigné l'auteur de sa profession . Nous pensons que le cas de notre texte correspond à la première justification. La non identification du narrateur avec l'écrivain dans ce point est due au fait que celui-ci raconte une période de sa vie qui précède son exercice de l'écriture, la période de sa

intellectuelle. Cependant le narrateur-héros a fait allusion à cette profession quand il dit :

*«Une rencontre [...] qui déterminerait bientôt ma vie en l'infléchissant dans le sens d'une nécessité : celle-là même toute proche me mettre aux prises avec une langue à l'abord aussi difficile que séduisant, le français ; celle-là même, impatiente de s'inscrire avec la force d'un destin sur mon front, et propre à me bricoler une autre histoire, une de ces histoires sans compromis qui ne connaissent pas leur fin, pas leur raison.» (Laëzza p 176).*

Le texte évoque aussi quelques autres points de la vie de l'auteur, comme son adhésion au parti communiste dans la période de sa jeunesse qui est très connue. Il avait écrit même dans *Liberté*, le journal de ce parti et aussi dans le journal progressiste, *Alger républicain*. Ce qui est le cas du narrateur-héros de notre récit, qui fréquente lui aussi ces milieux politiques dans sa jeunesse.

*« Je fais la connaissance de M. Bellissant dans le milieu des progressistes de la ville » (Laëzza p 188).*

*«... il était membre du parti communiste, dans le local duquel on me trouvait souvent fourré, bien que trop jeune pour avoir ma carte, et cela nous mit tous deux en présence.» (Laëzza p 189).*

Dans le texte, le narrateur se montre en relation avec quelques personnages étrangers qui ne sont que des personnes réelles, au moins, en ce qui concerne Roger Bellissant. Cette personne, qui était vraiment instituteur, est le père de Colette Bellissant l'épouse de M. Dib, et le beau père de notre narrateur-héros.

*«Avant de rencontrer ma future femme, j'avais commencé par faire la connaissance de celui qui allait être mon beau père, M. Bellissant...» (Laëzza p 190).*

Le narrateur-narrateur nous dévoile quelques aspects de sa personnalité, et de sa pensée dans la période de sa jeunesse aussi bien que quelques moments de la formation de cette personnalité comme : l'image stéréotypique de l'étranger, « ...*Et qui nous demeureraient toujours aussi étranges qu'étrangers* » et ce n'est pas de tous les étrangers mais seulement des français :

« ...*le marchand espagnol de sucres d'orge et de torraicos, ces pois chiches grillés. De lui nous n'avons rien à craindre non parce que la taille chétive de l'individu, ses miettes chassieuses n'auraient pu intimider un chiot mais parce qu'il se trouvait être de chez nous, un compatriote. Il en était de même de David, le juif qui ....* » (Laëzza p 175).

Le narrateur nous montre aussi le développement de cette image avec le temps, ainsi que ses premières expériences avec les français, la langue française, la lecture, l'écriture et l'art, et comment se cristallisaient chez lui le talent de l'écriture, l'amour de la lecture, ainsi que les influences effectuées sur sa personnalité par les différents personnages, et les différents événements.

On ne peut pas vérifier l'authenticité de tels propos parce qu'ils relèvent de l'intimité de l'auteur, de son identité dynamique, mais ce sont eux qui permettent, si on prouve la référentialité du texte, de le considérer comme une source biographique très riche qui aide le lecteur à former une image complète de l'auteur.

Avant l'apparition de quelques notions comme celle de l'autofiction, le moindre signe d'identification du narrateur-héros avec l'auteur suffit, dans le cas d'une narration autodiégétique, d'assurer à un texte une réception référentielle. Aujourd'hui et avec toute la complexité théorique qu'a connue ce domaine, le recours à l'analyse d'autres traits du texte littéraire devient obligatoire et inévitable.

## ans le récit :

Toujours selon P. Gasparini, l'inclusion de l'Histoire dans les textes littéraires encourage leur classification comme des textes référentiels : « *L'irruption de l'Histoire dans l'histoire personnelle que retracent les romans autobiographiques peut également soutenir leur réception dans un registre référentiel* »<sup>1</sup>.

Le texte de Dib contient un certain nombre de réalités historiques sur lesquelles on ne peut pas avoir des soupçons : on a déjà cité l'exemple de la deuxième guerre mondiale, le narrateur-héros de "*Rencontres*" a aussi évoqué le typhus qui atteint sa ville dans cette même période :

« *Au début de la dernière guerre, sévissait à Tlemcen une épidémie de typhus qui n'essayait pas de choisir entre ses victimes,* » (*Laëzza* p 169).

Cet événement est confirmé par les livres historiques, et les témoignages des contemporains. M. Dib qui était jeune à cette époque a sûrement témoigné de l'épidémie qui ne s'est propagée pas seulement à Tlemcen mais dans toute l'Algérie.

L'école indigène est une réalité socio-historique à laquelle personne ne peut dénier l'existence et le rôle très important qu'a joué dans le cadre de la politique coloniale qui vise l'aliénation du peuple algérien, non pas seulement par l'imposition de la langue et de la culture française mais surtout par le déracinement des algériens et la falsification de leur Histoire en leur donnant les français pour ancêtres. M. Dib était sûrement un élève de cette école.

Dans le texte, notre narrateur-héros fréquentait cette école pendant plusieurs années :

---

<sup>1</sup> -*Est-il je ?* Op. Cit. p 48.

eur français venu enseigner dans notre école laïque et publique indigène » (Laëzza p170).

Le texte évoque aussi l'effet d'aliénation qu'a exercé cette école sur la jeune génération algérienne de cette époque :

« ...celui-ci ne descendait pas de ces Gaulois dont je saurais bientôt à l'école, qu'ils étaient mes ancêtres» (Laëzza p168).

L'ironie de cette évocation dans la dernière partie du texte montre bien la prise de conscience du narrateur de ses origines et de ses racines :

« M. Bellissant était un authentique descendant de ces gaulois que mon livre d'histoire nous donnait pour ancêtres,» (Laëzza p168).

Cette prise de conscience n'était pas seulement celle du narrateur-héros, mais de toute sa génération et l'utilisation du pronom personnel "Nous" prouve que le narrateur prend ici le rôle d'un porte parole de toute une génération, ce qui renforce l'identification professionnelle de l'auteur avec le narrateur parce que la fonction de représenter sa société est généralement remplie par un écrivain.

Le narrateur-héros dessine aussi une des étapes de la cristallisation de la personnalité nationaliste de sa génération, ainsi que l'image que cette même génération a des français:

« En passant, je ferai observer qu'à l'époque nous ignorions ces vocables : Algériens, Algérie, Al Djazaïr. Personne ne nous en avait parlé, ou dit la signification, ce qu'ils étaient censés désigner. Ni nos parents à la maison, ni qui ce fut au dehors. C'est l'école qui allait nous l'apprendre et soudain, nous découvrirons que nous étions d'un pays déterminé, appartenions à une terre à part » (Laëzza p172).

jamais. » (Laëzza p 170).

Comme nous l'avons vu, le texte de Dib évoque un nombre important des sujets socio-historiques qui avaient un rapport direct avec sa propre vie. Cette évocation est identique et conforme à ce que disent les livres d'histoire ce qui rapproche le texte de Dib, beaucoup plus, d'un témoignage historique très riche qui parle de la vie sociale des algériens à cette époque dans les plus petits de ses détails qu'ils peuvent être même négligés par les livres.

#### III-4- Paratexte :

Après avoir cité les fonctions phatique, conative, et référentielle du paratexte, Gasparini insiste sur la crucialité de sa fonction métalinguistique, en se référant à G. Genette, qui dit concernant ce point : « le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur »<sup>1</sup>. Pour lui la fonction essentielle du paratexte est métalinguistique, « il est centré sur le code qu'utilise l'émetteur pour transmettre son message au destinataire et il propose à celui-ci des clefs de déchiffrement. Or la spécification générique constitue pour le lecteur une clef de déchiffrement décisive »<sup>2</sup>.

Le paratexte a donc un rôle très important dans la détermination générique d'un texte aussi bien par l'explication des visées et des intentions de l'écrivain que par les informations qu'il peut fournir à propos de l'écrivain et son œuvre (biographie de l'auteur, la genèse de l'œuvre, les contextes de sa production...). On peut imaginer à quel point de telles indications peuvent aider le lecteur d'un texte apparemment autobiographique à situer ce texte sur l'axe de Référentialité / Fictionnalité .

---

1- G. Genette. *Seuil* p374. Cité dans *Est il je ?* p 62.

2- *Est-il je ?* Op. Cit. p62.

re corpus n'est qu'une partie d'une œuvre, il ne bénéficie pas d'un paratexte propre à lui, on va essayer donc de chercher dans le paratexte de l'œuvre, des propos ou des séquences qui le concernent.

On sait que le paratexte d'un livre est divisé selon son origine en deux parties : un paratexte auctorial signé par l'auteur même du texte, et un paratexte allographe qui n'est pas de l'auteur mais d'autres personnes comme l'éditeur, ou le traducteur. Pour *Laëzza*, le paratexte auctorial est minimal, il consiste seulement en un titre, des intertitres et une épigraphe empruntée à Dante. Ces trois éléments ne donnent aucune information sur le genre du texte. Quant au paratexte allographe, il est constitué d'une poste face, un prière d'insérer et, une liste contenant les œuvres produites par l'auteur et ses prix, et, il éclaire un peu sur le cheminement de l'auteur.

Dans sa fonction informative, la post face signée par Claire Delannoy, nous informe de deux choses, d'abord que "*Rencontres*" est un texte inachevé, et que ce texte est référentiel parce qu'il raconte l'enfance de son auteur : « ...*et ses « Rencontres » pas tout à fait achevées, en tout cas en ce qui concerne la figure tutélaire de M. Bellissant, et qui, remontant le temps, nous renvoient à Tlemcen, sa ville natale et à cette enfance, d'un autre siècle, d'un autre espace* »<sup>1</sup>.

Le prière d'insérer à son tour ne fait qu'affirmer indirectement le caractère référentiel de "*Rencontres*" : « *dans son dernier ouvrage, Laëzza, il évoque aussi bien des passions qui ne peuvent s'inscrire dans le réel qu'en émouvant contrepoint, sa propre enfance à Tlemcen* »<sup>2</sup>.

Bien que le paratexte allographe ne soit pas aussi fiable et conforme aux intentions de l'auteur que celui de l'auteur lui-même, parce qu'il trahit parfois,

---

1-Claire Delannoy, poste face à *Laëzza*, p 197,198.

2- Prière d'insérer de *Laëzza*.

’autres, intentionnellement ou non, la réalité générique du texte, ce qui peut détourner l’horizon d’attente des lecteurs, il nous semble que notre paratexte dirige son lecteur vers le bon sens parce qu’il est issu d’une connaissance intime de l’auteur et de sa famille et aussi parce qu’il confirme les résultats auxquels nous sommes arrivés jusque là sur la référentialité du texte.

### III-5- Narration / Énonciation :

G.Genette définit le récit comme «*Le développement...donné à une forme verbale* »<sup>1</sup>.

Au delà de son objet, le récit est donc une forme verbale qui a une structure narrative particulière. Cette structure ou ce système énonciatif peut offrir des clefs de déchiffrement générique d’un récit.

L’histoire de notre texte est régie par le principe de focalisation interne où le narrateur raconte à la première personne, des événements dont il est le héros. Suivant G.Genette, la narration de ce texte est de type autodiégétique, «*Il faudra donc au moins distinguer à l’intérieur du type homodiégétique, deux variétés : l’une, où le narrateur est le héros de son récit (Gil Blas) et l’autre où il ne joue qu’un rôle secondaire [...] Nous réservons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l’homodiégétique) le terme qui s’impose d’autodiégétique* »<sup>2</sup>.

Pour soutenir la crédibilité de son récit, Dib respecte bien les contraintes de l’énonciation autobiographique, on voit par exemple, qu’il relate d’une manière rétrospective la période de son enfance et de sa première jeunesse, en se contentant dans la description des autres personnages, de leurs physiques et des aspects remarquables et perceptibles de leurs personnalités comme les

---

1-G.Genette, *Figure III*, op. Cit. p75.

2 -Ibidem. p 253.

sans pénétrer leurs intentions, leurs pensées ou leur psychisme.

En toute subjectivité, le narrateur décrit ses états d'âmes, ses expériences, ses relations ; dépeint les images de soi, du monde et surtout de l'étranger, et c'est à travers cette même subjectivité, qu'il nous propose de visiter son monde et connaître les gens avec lesquels il avait des relations. Cette attitude narrative donne au narrateur un savoir plus grand, une vision plus ample de son récit, ce qui lui permet de recourir à des techniques narratives comme le retour en arrière :

« *Mais je doit retourner en arrière et m'inquiéter au sujet de l'ami...* » (Laëzza p184).

« *Au physique, l'anticorps en somme de M. Souquet, dont je regrettais déjà la bonhomie, l'humeurs enjouée, ...* » (Laëzza p 182).

De même, on ne trouve dans le texte aucun indice de fictionnalité par transgression du mode autodiégétique, qui peut être présente dans un texte sous plusieurs formes comme quand le narrateur autodiégétique prend une position omnisciente ou hétérodiégétique, et donc le pouvoir de raconter des événements auxquels il n'a pas assisté, ou d'entrer dans le mental des autres personnages, ou quand il affiche les indices de l'in vraisemblance ou de la probabilité de son récit.

Cependant l'utilisation du pronom personnel " nous " dans l'énonciation de notre texte peut créer une confusion chez le lecteur qui peut penser que le narrateur est en train de décrire les pensées et les sentiments des autres pour glisser le récit vers la fiction. Dans les citations suivantes le narrateur semble être en train de parler de l'intériorité des autres :

jours aussi étranges qu'étrangers » (Laëzza p170).

«... nous oublions l'existence de ce délégué d'une autre planète qui est M. Souquet. Mais lui sans doute s'effaçait un temps de notre indécise mémoire, toutefois pas ce couple...» (Laëzza p172).

« ...une atmosphère spéciale plana sur nous, compromis de contention, de prudence d'enchantement. L'effet de cette présence a pour résultat de créer un sentiment tout nouveau quelques choses autour de nous, voire en nous, avait changé. » (Laëzza p 174).

Cette attitude narrative permet au narrateur-héros de passer de la description de sa propre subjectivité à la description de la subjectivité de ses collègues ,de la subjectivité d'un individu à la subjectivité d'une communauté ou d'une génération ,non pas entant que un narrateur omniscient qui manipule les sentiments et les états d'âmes de ses personnages , mais en tant que porte parole de cette génération, qui exprime ses sentiments et ses soucis , ce qui soutient le statut référentiel du texte, en lui donnant le caractère de témoignage.

Ainsi, la structure fragmentaire du texte qui se compose de quatre parties indépendantes, centrée chacune sur la rencontre du narrateur avec l'un des personnages, l'absence d'une intrigue, aussi bien que les séquences descriptives plus ou moins longues et qui ont pour sujets les différents personnages du texte, peuvent attribuer au texte une réception biographique. Le lecteur peut croire que le narrateur n'est pas le héros de son récit mais seulement un personnage qui ne fait que raconter ou décrire les autres personnages en intercalant dans le récit les épisodes de sa vie qui sont en relation avec les siens.

En effet, le narrateur ici ne raconte pas sa vie ou son enfance d'une manière chronologique ordonnée, mais il raconte seulement quelques moments de sa vie qui lui paraissent remarquables, qui « mériteraient d'être rapportés » et dans lesquels, il avait des relations avec les personnages évoqués. La signification même

s de ses parties : première, deuxième, troisième, et quatrième rencontre prouvent ces propos, le mot rencontre implique la présence simultanée d' "au moins" deux personnes. Le narrateur ne décrit ces personnages que pour se décrire soi-même, pour montrer comment et pourquoi ils ont influencé sa personnalité et impressionné sa mémoire, pour nous parler de leurs empreintes dans la construction de sa personnalité, leurs interventions dans le développement de son goût et de ses tendances. Ce n'est pas la présence du narrateur dans les vies des personnages qui est décrite ici, mais c'est leur présence dans sa vie.

De même le texte ne peut être une biographie, parce que le narrateur ne poursuit pas les itinéraires des vies des personnages, n'évoque pas leurs problèmes, ni leurs destins, il ne fait que rappeler les souvenirs qui a de ces personnes qui passent et se perdent dans le trame de sa vie, il ne décrit donc que leur passage par sa vie et les effets de ce passage sur sa personnalité.

Cependant même si on admet le caractère homodiégétique de la narration : on trouve que ce caractère ne peut exclure son caractère autodiégétique, parce que en tant que personnage (principal ou secondaire), le narrateur ne peut pas éviter de parler de lui-même, de ses comportements, et de ses impressions.

P. Gasparini, après avoir analysé quelques œuvres dont la narration est homodiégétique, affirme que ce mode de narration finit généralement par devenir autodiégétique :

*« le personnage narrateur va donc sélectionner, dans l'histoire de son héros, les épisodes significatifs qu'ils ont vécu en commun. D'où un mode d'exposition forcément autobiographique [...] le narrateur homodiégétique pour peu qu'il soit identifiable à l'auteur, va nécessairement être amené à nous parler de lui »<sup>1</sup>.*

---

1- P. Gasparini, *Est-il je?* Op. Cit. p160.

« *Le détour biographique n'est qu'une figure du discours autobiographique* »<sup>1</sup>.

De même un homme ou une personne ne peut être définie qu'à travers sa position dans la société, ses relations, ses entretiens, ses rapports avec les autres au sein de cette société. De ce fait quelque soit le degré de sa subjectivité, un narrateur ne peut parler uniquement de lui, mais il doit évoquer quelques membres de la société par rapport auxquels il est défini.

Le texte de M. Dib répond donc à merveille aux stéréotypies des lecteurs qui attendent toujours d'un récit autobiographique d'être raconté à la première personne. Car N'importe quel détour narratif peut engendrer une lecture fictionnelle du texte comme l'affirme Gasparini : « *ainsi, une certaine sophistication dans le dispositif d'énonciation sera parfois jugée incompatible avec la sincérité attendu d'un énoncé mémoriel...* »<sup>2</sup>. Et avant lui P. Lejeune quand il dit :

« *... l'autobiographe qui prend son art au sérieux et tente d'inventer une forme originale, court le risque de se voir soupçonné d'artifice et d'affabulation.* »<sup>3</sup>.

La structure narrative du texte rejoint les facteurs précédents dans leur confirmation de l'authenticité du récit. Mais le facteur narratif est lié à un autre facteur très important qui peut être décisif dans la détermination du genre d'un récit autodiégétique, qui est le facteur temporel.

---

1- P. Gasparini, *Est-il je?* Op. Cit., p 165.

2- Ibidem, p 144.

3- P. Lejeune, « peut-on innover biographie ? » dans M. Neyrant (dire) *L'autobiographie*. Actes de Genève Rencontres psychanalytiques d'Aix en provence. Paris. Les Belles Lettres 1990 p. 68 cité dans *Est-il je ?* p143.

Comme la structure énonciative, celle temporelle peut à son tour donner des indices de différenciation générique.

Käte Hamburger, par exemple, a considéré le passé simple comme un critère de différenciation entre l'énoncé fictionnel et " l'énoncé de réalité". De même la distinction entre récit et discours est liée étroitement aux temps grammaticaux, ou à leurs valeurs, c'est exactement, autour de ce point que va porter ce chapitre.

La conjugaison des verbes de notre texte est répartie entre l'imparfait, le passé simple et le présent dans sa valeur d'actualité, les deux premiers sont, suivant Harland Weinrich, des temps narratifs, alors que le dernier est un temps commentatif, autrement dit les deux premiers sont des temps de récit alors que le dernier est un temps de discours, ce qui n'est pas spécifique au texte de Dib mais c'est le caractère de toute écriture rétrospective, comme l'affirment plusieurs théoriciens comme G.Genette ou P. Gasparini :

*« Un récit mémoriel se développe normalement selon deux axes de régression-progression qui sont : le temps remémoré, le temps du récit au passé ; et un axe, ou un point, un moment, dans lequel s'exerce l'activité d'énonciation »<sup>1</sup>.*

Cette utilisation du présent pour produire des énoncés qui ont pour objet le moment de l'énonciation permet au narrateur de changer son statut du narrateur pour devenir un simple locuteur et prendre une position discursive pour marquer toujours suivant Gasparini, une rupture ou une pause dans le récit. Cette même rupture discursive peut servir comme un repère générique, à travers les différents types d'informations qu'elle apporte ; le narrateur peut exploiter cet

---

1- P. Gasparini, *Est-il je ?* op.cit, p185.

crire dans le temps et dans l'espace, décrire les conditions et les motifs de l'énonciation ou de l'écriture, s'engager dans un langage métadiscursif qui porte sur le récit ou pour commenter la fiabilité de sa mémoire. On va donc essayer de voir à quel point les séquences discursives dans notre texte peuvent décider sa classe générique.

Dans la première page du texte figure un énoncé discursif, dans lequel, le narrateur, pose des questions sur les raisons du fait qu'il n'avait pas aperçu des étrangers ou de les distinguer des autres personnes, dans sa petite enfance, il cherche dans sa mémoire le souvenir des étrangers avant M. Photiadis.

Nous pouvons considérer ce discours comme une introduction au récit, dans laquelle le narrateur ou précisément le locuteur familiarise avec son interlocuteur l'objet de la narration, qui est l'image de l'étranger et son évolution\_ autour de laquelle sont centrés les autres souvenirs évoqués dans le texte\_. On trouve aussi dans le texte des discours explicatifs qui servent à donner des informations au lecteur :

« Lui, alors me révéla l'existence d'illustrés pour la jeunesse, ces ancêtre des bandes dessinées d'aujourd'hui » (Laëzza, p180).

Dans cet exemple il n'y a pas de verbe au présent mais c'est le déictique temporel "aujourd'hui" qui montre que le narrateur s'inscrit dans le temps de l'énonciation pour expliquer à son lecteur la signification d'un terme.

On constate aussi que le narrateur introduit plusieurs fois des séquences narratives par des phrases ou des expressions comme "je me rappelle" qui atteste la fiabilité de sa mémoire et renforce l'exactitude de ses souvenirs. Ainsi l'emploi des verbes comme "revoir", semble avoir le même effet, comme dans :

ns sa moustache hirsute jusqu'à en avoir des larmes aux yeux» (Laëzza p175).

Ou encore : «Je me revois analysant, un jour, devant un parterre de camardes ...» (Laëzza p184).

Ces événements sont implantés dans la mémoire du narrateur jusqu'au point où il peut encore les revoir, et faire passer devant ses yeux les scènes comme elles s'étaient passées autrefois.

Le narrateur introduit aussi dans le texte des discours de type commentatifs qui servent à montrer son rapport avec quelques uns de ses souvenirs, ou les effets et les traces de quelques faits dans sa vie ultérieure, les passages suivants illustrent ces propos :

«Aujourd'hui encore, j'écris contre ma conviction intime le mot «puits» ainsi avec son appendice injuste, dans sa singularité, et seulement en souvenirs de mon bon maître » (Laëzza p172).

«Une rencontre qui mériterait d'être rapporté, aussi, ... mais qui déterminerait bien tôt ma vie en l'infléchissant dans le sens d'une nécessité» (Laëzza p176).

Dans les passages suivants, le narrateur affirme sa position d'écrivain, en liant son récit à l'acte actuel de l'écriture :

«De cette troisième rencontre, je voudrais rendre compte sans fioriture...» (Laëzza p176).

«Du récit, à l'instant de se clore, de ma troisième rencontre ...» (Laëzza p186).

discours modulateurs qui désignent l'incertitude ou l'hésitation devant la citation de quelques souvenirs, qui correspondent à des trous de mémoire :

«Je l'ai perdu hélas, je ne me rappelle plus quand, ni comment...» (Laëzza p181).

«Se prénommaient- il Georges, je n'en suis plus sûr...» (Laëzza p174).

Suivant P. Gasparini ces trous dans le récit dus aux trous dans la mémoire du narrateur soutiennent la crédibilité et l'authenticité du texte parce que conformes à la nature de la mémoire humaine, par opposition à quelques narrateurs qui attribuent à leur mémoire une capacité extra-ordinaire ou surnaturelle qui arrive jusqu'à pouvoir d'enregistrer à la lettre des conversations entières.

*«Ces hésitations prouvent la bonne foi du narrateur. Ne voit-on pas qu'il exerce une vigilance de tous les instants sur son activité rétrospective ?qu'il est capable de séparer le certain du probable [...] ce n'est pas pour rien que la psychanalyse a mis en évidence son inlassable activité de déplacement, de condensation, de censure et de fantasme. L'oubli ne se réduit plus à un manque, à un creux du texte ... et il apparaît plus significatif que le souvenir»<sup>1</sup>.*

On remarque aussi que le narrateur de "Rencontres" revient aux souvenirs des objets « lit » et « livres » après avoir nier leur présence un peu avant, en commençant par une séquence discursive dans laquelle il justifie son oubli de ces souvenirs :

*«Je reprendrai bien volontiers deux points d'importance relative, j'en conviens, mais sur lesquels je n'ai pas le cœur de faire silence, j'avais avancé avoir, enfant, ignorer ce qu'il était un lit, non, ... » (Laëzza p186).*

---

1- P. Gasparini, *Est-il je ?* Op. Cit. p211.212.



**PDF**  
Complete

Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

it de livres, nous n'en détenions pas non plus. Erreur, de même commise par moi en toute foi et le lit désavoué d'Alger ayant partie liée avec ceux que nous avons en garde, en est cause » (Laëzza p187).

Les aveux du narrateur ne présentent pas un indice, de fictionnalité parce que conformes aussi au caractère de la mémoire et de la présentation des souvenirs qui appellent les uns les autres en l'absence de toute ordre ou chronologie.

Cette analyse montre que le texte de Dib ne trahit le genre autobiographique en aucun de ses caractères et élimine sa confusion avec les autres genres, qu'on a déjà cités. Nous pouvons donc affirmer d'une manière définitive que *Rencontres* est une autobiographie.

Il est toujours possible d'entamer un sujet sur Dib ou l'une de ses œuvres ; mais c'est pouvoir l'achever qui nous semble une tâche non seulement difficile mais, parfois, impossible. Parler de Dib ou analyser ses œuvres est, pour nous une tâche incomplète et insuffisante quelque soit le degré de sa justesse et de sa perfection. C'est l'homme qui, même après sa mort n'a pas cessé de nous séduire, de nous fasciner, d'approfondir notre croyance au pouvoir de l'écriture, et surtout à son pouvoir, au pouvoir de l'homme qui lui a donné cette capacité de dire le monde, la pensée, l'intériorité, et même de dire le non dit. C'est l'homme qui, d'une œuvre à l'autre nous pousse à réviser notre capacité de lecture, et prouve l'incapacité de la critique d'épuiser ou d'assumer toute la richesse et l'originalité de son écriture.

Dans *Laëzza*, Dib nous a présenté le projet d'une nouvelle littérature ; une littérature qui tend à se libérer des contraintes formelles et génériques, pour ne s'afficher que dans son unité et son essence et n'afficher que son pouvoir de dire le monde et le moi en même temps.

*Laëzza* se présente comme une œuvre formellement originale, où l'éclatement se définit simultanément par : le mélange, l'hybridation, et l'indétermination générique, qui figurent dans les différents niveaux du texte. La dernière forme d'éclatement, c'est-à-dire l'indétermination, on l'a touchée dans *Laëzza*, la première partie de l'œuvre, qui transgresse le genre romanesque, en affichant les indices du roman, de la nouvelle, et même du genre dramatique. Ce qui interdit sa classification et lui donne une position comme texte à la limite des genres.

L'hybridation est le caractère principal de la troisième partie de l'œuvre *Autoportrait*, qui se présente comme un espace, où coexistent, se

vent les plus différentes formes : journalisme, critique, maxime, autobiographie, essai, et même fiction.

Quant à la première forme de l'éclatement, qui est le mélange générique, elle constitue, bien sûr, le caractère de l'œuvre dans sa globalité, vue comme un composite de tous les genres.

*Laëzza* nous révèle aussi une réalité très importante concernant la position de l'écrivain envers la notion du genre. Dib n'est pas contre le genre ; tant que celui-ci s'adapte à ce qu'il veut dire et à son projet d'écriture, ce qui est bien évident dans la deuxième et la dernière partie de l'œuvre, où la nouvelle et l'autobiographie sont bien respectées, malgré les quelques écarts rencontrés, et qui ne peuvent être considérés que comme l'empreinte de l'auteur et sa particularité dans la pratique de ces deux genres.

Cette diversité générique provient, peut être, de la profusion thématique, par laquelle est traversée *Laëzza*. L'amour, la liberté, les relations humaines, la folie, la politique, la mondialisation, la société, l'âge, la mort, la critique, l'art, la philosophie, la nation, l'enfance, l'identité, l'exil, la méconnaissance, sont parmi les nombreux thèmes qu'on peut y rencontrer.

Un seul genre ou une seule forme ne peut pas évoquer tous les thèmes évoqués dans *Laëzza*, elle ne peut pas exprimer toute la réflexion et le génie de Dib, elle ne peut non plus analyser à la fois et avec la même finesse, le monde et l'âme humaine, ni résumer l'expérience si riche d'un homme comme Dib.

*Laëzza* ne se contente pas d'être un espace de rencontre générique ; elle se présente aussi comme un espace intertextuel et polyphonique, dans lequel Dib a battu le rappel de plusieurs textes, comme celui de Dante, ou celui de Proust, et où se mêlent : la voix de Dib, de ses personnages, des différentes personnes

celle d'un autre monde, celui de la folie ; ce qui donne au texte une richesse sans pareille.

La richesse de l'œuvre provient aussi de la multiplicité des registres et des langages qu'elle contient, le fantastique, le psychologique, le mythique, le réel, le langage politique, social, philosophique, historique, et tant d'autres langages qui se côtoient, en formant un tout rythmique et harmonieux.

*Laëzza*, est donc, non pas l'œuvre d'un mort qui vient pour révéler aux vivants leur monde et leurs âmes, mais celle de quelqu'un qui était hier au diapason avec son époque, et qui était en avance sur leurs codes et leurs règles.

Outre sa liberté et sa diversité, *Laëzza* se présente aussi comme un espace de discontinuité remarquable, qu'on peut rencontrer au niveau de chaque partie du texte. Discontinuité narrative dans les deux premiers textes, discontinuité formelle et thématique dans sa troisième partie, discontinuité mémorielle dans sa quatrième partie, qui s'ajoutent à la discontinuité et la fragmentation de l'œuvre en général. Cette discontinuité, issue, peut être, de la concentration de l'écriture dibienne sur l'expression des moments significatifs du temps, donne au texte son caractère original et énigmatique, et permet de donner au quotidien un caractère frappant, en le détachant de sa monotonie et de sa banalité.

Nous revenons à notre sujet principal, au moment où on doit aller à la rencontre des raisons qui mènent Dib à de tels choix formels. En effet le génie de Dib consiste aussi au fait qu'il prévoit toujours nos questions concernant son écriture, et nous donne les réponses. Sa réponse à notre dernière question (les raisons) vient dans *Laëzza*, elle-même quand il nous explique son point de vue concernant la notion du genre :

ute de mon cru, qu'elle est de l'irrationnel qui revêt une forme. Elle est donc inspiration (ou elle n'est pas). S'entend : et cela qui agit comme une éruption volcanique. Sous la pression du feu central un volcan crache ses laves. Il s'endort. Les laves refroidissent et adoptent des morphologies qui, au-dehors comme en dedans, se feront définitives.(...) Façon de dire que la poétique et non plus la poésie doit se redéfinir chaque fois avec chaque poète, chaque poème, et autant de fois qu'il y a de poètes et de poèmes. » (Laëzza p125-126).

La littérature n'est donc pour Dib qu'une inspiration et l'œuvre littéraire n'est que le fruit de cette inspiration, qui ne doit être conçue ou définie qu'en tant que telle loin de toute prédéfinition générique ou rationalité formelle.

Cependant, jusque là, nous n'avons étudié *Laëzza* que comme un univers clos, loin de toute relation avec les autres écrits de Dib, mais si nous prenons en considération l'œuvre de Dib dans sa totalité, nous trouvons que *Laëzza* s'inscrit dans une continuité d'œuvres qui affichent une remarquable diversité des genres littéraire. Elle fait donc partie d'un projet qui commence avec *L'arbre à dire*, en constituant la troisième étape du parcours littéraire de Dib. Un parcours marqué par la pratique du Réalisme et du Surréalisme dans ses deux premières étapes, et qui nécessite plus d'étude et plus d'intérêt que ce que nous pouvons lui donner dans le cadre de ce travail.

Dib n'a pas fini *Laëzza* sans nous expliquer, aussi, la raison qui se trouve derrière le changement perpétuel de ses choix génériques : le souci de renouvellement qui est à son tour le résultat des sentiments que lui rapporte la pratique de l'écriture.

« L'exercice de l'écriture ne m'a jamais rapporté qu'insatisfaction, mécomptes, dépit tant sur le plan de la forme que sur celui du fond : ce qui j'en ai eu de cesse de vouloir rattraper, compenser par de nouvelles écritures, et cela pour finalement aboutir, merde et merde, au même résultat. » (Laëzza p109, 110).

### Resume :

Romancier, nouvelliste, conteur, poète et essayiste, Mohammed Dib, l'un des repères de la littérature algérienne et francophone, est l'auteur d'une œuvre très riche en formes et en thèmes. Sa dernière œuvre *Laëzza* est traversée par une grande diversité générique qui entraîne l'éclatement de sa forme. S'inscrivant dans le cadre de renouvellement perpétuel dans l'écriture dibienne, l'éclatement générique dans *Laëzza* est défini en même temps par l'indétermination, l'hybridation et la co-existence des genres. Entre le respect et l'abolition des frontières entre les genres littéraires, *Laëzza* mêle étroitement roman, nouvelle, essai, maxime, autobiographie, et même critique, pour réaliser la conviction de Dib : avec chaque œuvre, une nouvelle définition de la littérature.

### ملخص:

روائي، قاص، شاعر، وكاتب مقالات، محمد ديب علم من أعلام الأدب الجزائري الذين تميزت كتاباتهم بغنى كبير من حيث الشكل كما المضمون . يتميز كتابه الأخير *Laëzza* بتنوع واسع من حيث الأنواع الأدبية ، ويترجم هذا التنوع، الذي يندرج ضمن التجديد المتواصل في كتابات محمد ديب ، بعدم الوضوح النوعي ومزج مختلف الأنواع الأدبية في نفس الوقت. متراوفا بين احترام وإزالة الحدود التي تفصل بين الأصناف الأدبية يمزج الكتاب بتناغم بين الرواية والأقصوصة والمقال والحكمة والسيرة الذاتية وحتى النقد الأدبي والفني كي يجسد قناعة مؤلفه بأنه مع كل كتاب جديد تعريف جديد للأدب .

### Resume:

A poet, novelist, short-story writer, and essayist, Mohamed Dib is one of the great Algerian writers. He is the author of a large and rich collection of books. His last book *Laëzza* is characterized by a big diversification of the literary genres leading to the break with the fixed form. This break, with registering in the frame of continual renewal of writing of Dib, is interpreted by the indetermination and the blend of the literary genres, in the same time. Between the respect and the resisting of the codes of genres representation *Laëzza* blends story, short-story, essay, autobiography and information to realize the vision of his writer: with each new book, a new definition of the literature

## **Les œuvres de Dib :**

- *La grande maison*, Le Seuil, 1952.
- *L'incendie*, Le Seuil, 1954.
- *Au café*, Gallimard, 1956.
- *Le métier à tisser*, Le Seuil, 1957.
- *Un été africain*, Le Seuil, 1959.
- *Baba fakrane*, La Farandole, 1959.
- *Ombre gardienne*, Gallimard 1961.
- *Qui se souviens de la mer*, Le Seuil 1962.
- *Le Talisman, Actes Sud et Babel*, 1964.
- *Cours sur la rive sauvage*, Le Seuil, 1966.
- *La danse du roi*, Le Seuil, 1968.
- *Dieu en barbarie*, Le Seuil, 1970.
- *Formulaires*, Le Seuil, 1970.
- *Le maître de chasse*, Le Seuil, 1973.
- *L'histoire du chat qui boude*, La Farandole, 1974.
- *Omnéros*, Le Seuil, 1975.
- *Habel*, Le Seuil, 1977.
- *Feu beau feu*, Le Seuil, 1979.

, Le Seuil, 1980.

- *Les terrasses d'Orsol*, Sindibad, 1985.
- *ô vive*, Sindibad, 1987.
- *Le sommeil d'Ève*, Sindibad, 1989.
- *Neige de marbre*, Sindibad, 1990.
- *Le désert sans détour*, Sindibad, 1992.
- *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, La revue noire, 1994.
- *L'infante maure*, Albin Michel, 1994.
- *La nuit sauvage*, Albin Michel, 1995.
- *L'aube Ismaël*, Tassili, 1996.
- *L'enfant-jazz*, La différence, 1988.
- *Si diable veut*, Albin Michel, 1998.
- *L'arbre à dire*, Albin Michel, 1998.
- *Le coeur insulaire*, La différence, 2000.
- *Salem et le sorcier*, Yomad, 2000.
- *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, 2001.
- *L'hippopotame, qui se trouvait si vilain*, Albin Michel, 2001.
- *Simorgh*, Albin Michel, 2003.
- *Laëzza*, Albin Michel, 2006.

- 1- Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, col Poétique, 1980.
- 2- Ali Ben Ali, Z. *Le discours de l'essai de langue française en Algérie, Mises en crise et possibles devenirs*, ed P.U.D. Septentrion.1999.
- 3- Baar, M. et Liemans, M. *Lire l'essai*, Bruxelles, ed Boeck et Larcier 1999.
- 4-Bonn, C. *Lecture présente de M. Dib*, Alger, Entreprise nationale de livre, 1988.
- 5- Chartier, P. *Introduction aux grandes théories de roman*, Paris, Bordas 1990.
- 6- Dambre M. et Gosseline M. (sous la direction) : *L'éclatement générique au 20ème siècle*, Paris, Ed Sorbonne 2001.
- 7-Demeris, R. *Le roman à la première personne*, Paris, A. Colin, 1975.
- 8- Gasparini, P. *Est- il je ?* Paris, Seuil, col Poétique 2004.
- 9- Genette. G. *Figure III*, Paris, col Poétique, Seuil, 1972  
*Nouveau discours de récit*, Paris, Seuil, 1983.  
*Fiction et diction précédée par Introduction à l'architexte*, Paris  
Col Points, ed Seuil, 2004, pr ed 1979,1991.  
*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil 1982.
- 10- Goldenstien, J.P. *Pour lire le roman*, Paris, Duculot 1988, 5ème édition.
- 11- Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Seuil 1966.
- 12- Jakobson, R. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit 1963
- 13- Macée, M. *Le temps de l'essai*, Paris, ed Belin 2006.

1 P. Villey, Presse universitaire de France 1988.

- 15- Lejeune, P. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, col Poétique, 1975.
- 16-A. Pagés et D. Rincé, *Lettres Ire:textes, méthodes et histoire littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- 17- Ravoux-Rallo, E. *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin 1993.
- 18-Rey, P.L. *Le roman*, Paris, Hachette, 1992.
- 19- Rousseau, J.J. *Confessions*, Paris, Gallimard, 1959.
- 20- SChaeffer J.M. *Qu'est qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.
- 21- Todorov, T. *-La notion de la littérature (et autres essais)*. Paris, Seuil, 1987.  
*- Poétique de la prose*, paris, Seuil, 1971.

#### **Thèses :**

- 1- Arnaud. J, Romanesque et symbolique chez Dib, dans *Recherche sur la littérature maghrébine, le cas de Kateb*, Université de Paris 3, 1978.
- 2- Logbi F. *L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du, pratique textuelle de l'œuvre de M. Dib*. Constantine 2004. (Doctorat d'Etat).
- 3-Seblot P. *Les difficultés de la désaliénation historique à travers un texte : l'œuvre de M.DIB*. Montpellier 1983. (3ème cycle).

#### **Reuves :**

- 1- *Communication*, 1966.
- 2- *Etudes littéraires maghrébines* N° 16: Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contomporaine, Paris, L'harmattan,

3-*Expressions maghrébines* N° 1(vol. 1, 2), ed Tell, Blida 2004.

4- *Kalim* N° 6 : Hommage à M. Dib O.P.U. Alger 1985.

### **Dictionnaires :**

1-Arron, P. Saint Jaques, D. Viala, A. *Dictionnaire du littéraire*, Presse  
Universitaire de France 2002.

2- Beaumarchais, J.P. Couty, D. Rey, A. *Dictionnaire des littératures de la  
langue française*. Larousse, Bordas, Paris, 1987.

3- Tamine, J. Hubert, M.C. *Dictionnaire de critique littéraire*, A.Colin, Paris  
2002.

### **Citographie :**

-D. Chaperon, Analyse du texte dramatique, en ligne sur

[Unige.ch/.../enseignements/méthodes/œuvre dramatique/ odintegr. html](http://Unige.ch/.../enseignements/méthodes/œuvre dramatique/ odintegr. html).

-[dzlit.free.fr/dib. Html](http://dzlit.free.fr/dib. Html).

- emile. Simonnet. Fr/ [sitfen /narrat/espace.htm](http://sitfen /narrat/espace.htm).

-[www.cndp.fr/ revue TDC / 776-41209.htm](http://www.cndp.fr/ revue TDC / 776-41209.htm).

- [www. Fabula.org](http://www. Fabula.org).

-[www.limag.refer.org/ textes lti 21/liteneraires 21-22.Dib.htm](http://www.limag.refer.org/ textes lti 21/liteneraires 21-22.Dib.htm).

- [www.rinnovamento. It/m/mohamed dib html](http://www.rinnovamento. It/m/mohamed dib html)